ATTI

del Secondo Congresso Internazionale

della

"Association Internationale d'Etudes Occitanes"

Torino, 31 agosto - 5 settembre 1987

a cura di Giuliano GASCA QUEIRAZZA

VOLUME I

Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche
Università di Torino

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

La stampa di questi Atti è stata possibile grazie ai contributi economici dell'Università di Torino, della Cassa di Risparmio di Torino, dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, della Cassa di Risparmio di Saluzzo.

Questa edizione è destinata ai partecipanti al Congresso e ai Soci dell'A.I.E.O.

INDICE

I

BARTOLI Renata A., Analisi rimica del *Jaufre* in rapporto al *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes Pag. 3

BELTRAMI Pietro G., Remarques sur Guilhem de Saint Gregori » 31

BELTRÁN PEPIÓ Vicente, Los trovadores en las cortes de Castilla y León: Gui d'Ussel y Paay Soarez de Taveyros » 45

BIANCHI DE VECCHI Paola, Preliminari all'edizione critica del *Sidrac* provenzale » 65

CALUWÉ Jean-Michel, La *Vida* du manuscrit *Estense*. Réflexions sur le statut littéraire des *Vidas* et des *Razos* » 83

CINGOLANI Stefano M., Sulla letteratura religiosa in lingua d'oc fra XI e XII secolo » 91

GAUNT Simon, Pour une esthétique de l'obscène chez les troubadours » 101

GOSMAN Martin, Les comptes rendus de la croisade d'Albi et les points de vue auctoriels. La fonction de la scène dialoguée » 119

GOURC Jacques, D'outre-Pyrénées aux régions transalpines, d'Elias Cairel à Ramberti de Buvalel, un troubadour albigeois au coeur d'un réseau intertextuel » 131

GUIDA Saverio, Aspetti sociologici delle biografie provenzali » 153

HARVEY Ruth, A propos du contexte de *Cortesamen vuoill comensar* de Marcabru (PC 293, 15) » 165

HEINTZE Michael, La relation du *Roman de Girart de Roussillon* avec la tradition épique » 181

KAY Sarah, Allégorie et subjectivité dans la poésie des troubadours » 207

KELLER Hans-Erich, *Roland à Saragosse* ou la vengeance d'Olivier » 221

KRISPIN Arno, La tradition manuscrite des trobairitz: le chansonnier H » 231

MÖLK Ulrich, Chansons de femme, trobairitz et la théorie romantique de l'origine de la poésie lyrique européenne » 243

MONSON Don A., L'expression «trobar e entendre» dans les *Vidas* des troubadours » 255

PATERSON Linda M., Stéréotypes géographiques et ethniques en Occitanie aux XIIe et XIIIe siècles » 269

POE Elizabeth W., Un poème marginal: le salut d'amour d'Azalais d'Altier » 283

POLLINA Vincent, Les mélodies du troubadour Marcabru: questions de style et de genre » 289

REGINA BRUNO Laura, Ensenhamen e cortesia » 307

RIEGER Angelica, Les troubadours-fantômes en Italie » 327

ROSENSTEIN Roy, A new approach to Distant Love: Jaufre Rudel, Uc Bru and Sarrazina » 349

SAKARI Aimo, Azalais de Porcairagues, interlocutrice de Raimbaut d'Oranges? » 369

SAKARI Ellen, Remarques sur la stratégie dialogique et les actes de langage dans quelques poésies de troubadours » 375

SERPER Arié, La *Vida de Sant Honorat* » 389

VATTERONI Sergio, Pour une nouvelle édition critique de Peire Cardenal » 401

WÜSTEFELD W.C.M., A propos des manuscrits occitans du XIVe siècle: quelques échantillons » 409

II

BERENGIER Pierrette, A prepaus di letro de Miqueu Camelat a Peire Fontan » 421

CASANOVA Jean-Yves, Les sources littéraires au XVIe siècle: l'exemple de l'oeuvre de Pierre Paul » 433

GARDY Philippe, Los païsatges mitologics dins lo roman occitan (1950-1986). Assag d'aproximacion preliminara » 441

JOUVEAU René, La correspondance Roumanille-Berluc » 455

KIRSCH Fritz Peter, Temps e istoria dins l'òbra narrativa de Robèrt Lafont » 465

MARCONOT Jean-Marie, Le thème religieux dans l'oeuvre de Bodon (*Livre des grands jours*) » 479

MARTEL Philippe, Ces montagnes qui sont si hautes. A propos de la renaissance d'oc dans la zone vivaro-alpine (XIXe-XXe siècles) » 497

MAURON Claude, Li Veniciano dóu *Pouèmo dóu Rose* de Frederi Mistral » 519

MOUCADEL Henri, Contribution à l'étude des *Memòri e raconte* de Frédéric Mistral. Le passage du Duc d'Aumale à Avignon » 531

NIVELLE Nicole, Victor Gelu: «otium et negotium» à Marseille au XIXe siècle » 543

PIC François, Approche bibliographique de la littérature religieuse en occitan imprimée aux XVe-XIXe siècles » 559

PARTE I

PRESENTAZIONE

Questi Atti, che escono alle stampe con deplorato ritardo per complesse vicende editoriali, sono documento di intense giornate di lavoro. L'incontro di tanti studiosi di undici nazionalità, da maestri esperti a giovani speranze, è stato momento di confronto e di discussione, di acquisizioni e di progetti, occasione di rinsaldare antiche amicizie e di aprire nuovi rapporti in ampliamento del vincolo societario.

La Biblioteca Nazionale Universitaria ha accolto le sedute del Congresso nella sua sede prestigiosa, nel cuore della Città già illustre capitale di Stato e ora pulsante centro di attività industriale. Molti dei congressisti hanno goduto dell'apprezzata ospitalità della Residenza Universitaria di via Verdi.

Una seduta ha avuto luogo nella nobile città di Saluzzo, nota sede del celebre Marchesato; le visite all'Abbazia di Staffarda, al castello baronale di La Manta e a quello marchionale di Revello hanno portato i congressisti in luoghi e ambienti in cui con ogni probabilità il canto di trovatori è risuonato: la voce di un simpatico collega se ne è fatta eco applaudita.

Le valli alpine di Varaita, Po, Pellice e Germanasca, ove la parlata provenzale è ancora viva, sono state percorse nelle alte quote da una dozzina e mezza di ardimentosi escursionisti in una sorta di pre-congresso: essi non possono aver dimenticato le loro amabili e competenti guide, Pino e Virginio e Arturo.

Un «grazie» sentito va rinnovato alle Autorità Civili e Accademiche per l'appoggio concesso; inoltre e soprattutto ai collaboratori nell'organizzazione, colleghi docenti, ricercatori, laureati, studenti dell'Università di Torino, agli amici del Centro Studi Piemontesi, che con la generosa prestazione della loro opera hanno consentito un'accoglienza cordiale e l'ordinato svolgimento dei lavori del Congresso, che per concorde testimonianza resta gradito nella memoria di molti.

Giuliano GASCA QUEIRAZZA

ANALISI RIMICA DEL *JAUFRE* IN RAPPORTO AL *CONTE DU GRAAL* DI CHRÉTIEN DE TROYES

RENATA A. BARTOLI

Questo lavoro è stato reso possibile solo grazie alla pazienza, alle indicazioni e ai preziosi e indispensabili consigli fornitimi, con così assidua e infaticabile cura, dal mio sempre compianto Maestro: Alberto Limentani. A lui vanno, purtroppo postumi, i miei più sinceri ringraziamenti.

Il presente intervento ha lo scopo di esporre i risultati di un lavoro iniziato sotto la guida del prof. Alberto Limentani* ed eseguito sul romanzo provenzale *Jaufre*, tendente a stabilire se, dal punto di vista rimico, vi si possa individuare la stessa dipendenza dal *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes, che già vari critici hanno da tempo stabilito per l'aspetto tematico[1].

Per adempiere a tale compito è stato necessario schedare, preliminarmente, tutte le voci in rima di ambo i romanzi e stenderne, conseguentemente, l'elenco alfabetico completo ordinato per rime[2]. Per questo lavoro è stata utilizzata l'edizione di Lecoy, per il *Conte*[3], mentre per il *Jaufre* si è operato sull'edizione di Lavaud e Nelli che riproduce, sostanzialmente, l'edizione critica di Brunel, ma alla quale apporta alcuni ulteriori emendamenti di un certo interesse[4]. Prima operazione effettuata è stata quella di stabilire, in ognuno dei due romanzi separatamente e poi in rapporto reciproco, l'incidenza delle rime maschili *vs.* femminili e, all'interno delle femminili, quelle senza nesso consonantico *vs.* con nesso consonantico, secondo due variabili: la varietà di rime e la loro consistenza numerica.

Questo primo esame ha avuto lo scopo di stabilire il grado di ricercatezza raggiunto dai due autori nell'uso delle rime, a prescindere dalle voci impiegate, dando per scontato che le rime femminili risultano più 'difficili' e impegnative delle maschili, perché più rare e più sonore, e che lo stesso rapporto sussiste all'interno delle prime fra quelle con nesso consonantico e quelle senza.

I risultati ottenuti sono sintetizzabili come segue:

	Tot. rime	Tot. occ.	Rime masch.	Rime femm.	Occ. rime masch.	Occ. rime femm.
Jaufre	209	10968	96=*46%*	113=*54%*	9138=*83%*	1830=*17%*
Conte	356	8956	115=*32%*	241=*68%*	5660=*63%*	3296=*37%*

	Tot. rime femm.	Tot. occ. rime femm.	Rime *F*	Occ. rime *F*	Rime *Fn*	Occ. rime *Fn*
Jaufre	113	1830	79=*70%*	1478=*81%*	34=*30%*	352=*19%*
Conte	241	3296	160=*66%*	2536=*77%*	81=*34%*	760=*23%*

[*F* sta per rime femminili senza nesso consonantico, mentre *Fn* per rime femminili con nesso consonantico]

Da questi dati si può desumere, liminarmente, che il *Jaufre* si presenta, dal punto di vista rimico, molto meno diversificato del *Conte* il quale, pur presentando un minor numero di versi, possiede una varietà di rime che è quasi doppia di quella dell'opera provenzale. Il *Jaufre* appare quindi stilisticamente più povero e la maggior incidenza di rime maschili, sia per varietà che, soprattutto, per numero di occ. (esse rappresentano l'83% contro il 63% nel *Conte*), accentua ulteriormente questa impressione. Impressione che viene poi ancora confermata se ci si addentra nelle rime femminili dove quelle con nesso consonantico posseggono un 4% in meno rispetto al romanzo di Chrétien, sia per varietà che per quantità.

Questi dati desunti *in limine* dai due romanzi erano tuttavia prevedibili, dato che è sempre risultato chiaro che le qualità artistiche dell'ignoto provenzale non potevano competere, neppure stilisticamente, con la raffinata arte di Chrétien. La seconda analisi invece entra più a fondo e riserva già alcune grosse sorprese. Si tratta infatti dello studio dei ritorni di coppie di voci in rima. Si sono considerate come 'significative' le coppie di voci in rima che ricorrono almeno 4 volte nel corso di tutta l'opera, ma anche quelle che si presentano graficamente uguali (identità semantiche vere e proprie, rime equivoche, grammaticali, ecc.), anche se contano una sola occ., ed infine i ritorni di coppia uguali a 3 se sono anche esaustivi della rima.

Si sono così individuate nel *Jaufre* 186 coppie in rima in possesso di tali requisiti. Da queste sono state espunte 14 coppie che includono nomi proprî peculiari del romanzo (come Taulat, Brunessen, ecc.) che non potrebbero trovare alcun riscontro nel *Conte*. Per tutte le altre voci si è tenta-

ta una 'traduzione' in francese. Per mantenere la rima si sono accettati, come 'traduzione', anche adattamenti grammaticali del tipo: *merce:que/ merci:qui* e modifiche di tempi, modi o persone verbali. Malgrado ciò 49 coppie non sono riuscite a conservare la rima e sono state pertanto espunte. Sono rimaste allora 123 coppie valide per un confronto: il 66% dell'intero elenco. Ne riporto qui di seguito, nella colonna di sinistra, l'elenco in ordine decrescente di frequenza (nel caso di voci uguali indico fra parentesi tonda la natura della rima; ancora fra parentesi tonda è dato, per tutte, il numero di occ. della coppia). Nella colonna di destra si trova invece la possibile 'traduzione' francese e ancora fra parentesi tonda il numero di occ. della coppia nel *Conte*. Un asterisco evidenzia le coppie che compaiono effettivamente nel romanzo di Chrétien, mentre due asterischi indicano quelle che possiedono anche i requisiti di 'significatività' sopra esposti:

re(n) : be(n) (34)	** *rien : bien (26)*
merce : me (20)	*merci : mi (0)*
terra : guerra (18)	*terre : guerre (0)*
mort : fort (17)	** *mort : fort (6)*
mort : tort (17)	** *mort : tort (5)*
Artus : plus (15)	*Artus : plus (1)*
cavallier : sobrier (11)	*chevalier : sobrïer (0)* [Il verbo *sobrïer* ha però significato opposto a quello provenzale]
venir : ferir (11)	*venir : ferir (0)*
seinor : honor (11)	* *seignor : enor (3)*
escut : vertut (11)	* *escu : vertu (1)*
mal : senescal (9)	** *mal : sene(s)chal (4)*
pucela : bela (9)	** *pucele : bele (9)*
cavaliers : volontiers (9)	* *chevaliers : volantiers (1)*
faila : bataila (8)	* *faille : bataille (3)*
castel : bel (8)	** *chastel : bel (6)*
sia : via (8)	* *soie : voie (1)*
amor : onor (8)	*amor : enor (0)*
amor : seinor (8)	*amor : seignor (0)*
mortz : fortz (8)	* *morz : forz (1)*
atrasaig : fag (7)	* *antreset : fet (2)*
mantenent : cor(r)ent (7)	*maintenant : coremant (0)*
poder : veser (7)	*pooir : veoir (0)*
amic : dic (7)	*amis : dis (0)*
dol : vol (7)	** *duel : vuel (4)*
motz : totz (7)	*moz : toz (0)*
orguil : voil (7)	* *orguel : vuel (2)*
plus : sus (7)	* *plus : sus (2)*
plan : man (6)	* *plain : main (2)*

gent : mantenent (6)	*gent : maintenant (0)*
poder : valer (6)	*pooir : valoir (0)*
cavallier : mestier (6)	* *chevalier : mestier (2)*
aissi : atressi (6)	* *ensi : autresi (1)*
enuit : nuit (6)	* *enuit : nuit (1)*
Artus : sus (6)	*Artus : sus (0)*
traig : faig (5)	** *tret : fet (9)*
plag : fag (5)	** *plet : fet (7)*
caval : aval (5)	** *cheval : aval (6)*
caval : vas(s)al (5)	* *cheval : vasal (1)*
caval : val (5)	*cheval : val (0)*
grans : ans (5)	*granz : anz (0)*
grans : enfans (5)	*granz : anfanz (0)*
an(n)ar : parlar (5)	* *aler : parler (3)*
voluntat : grat (5)	*volenté : gré (0)*
combatre : abatre (5)	*conbatre : abatre (0)*
cavaliers : primers (5)	* *chevaliers : primiers (2)*
pres : conques (5)	** *pris : conquis (5)*
pres : fes (5)	* *pris : fis (1)*
testa : festa (5)	* *teste : feste (2)*
testa : tempesta (5)	*teste : tempeste (0)*
Deu : (i)eu (5)	*Deu : jeu (0)*
enaissi : vi (5)	*ensi : vi (0)*
morir : sufrir (5)	*morir : sufrir (0)*
venir : servir (5)	*venir : servir (0)*
venir : fugir (5)	*venir : fuir (0)*
dona : bona (5)	*done : bone (0)*
amor : dolor (5)	*amor : dolor (0)*
tot : mot (5)	*tot : mot (0)*
tout : sout (5)	*tolu : solu (0)*
aventura : dura (5)	* *avanture : dure (1)*
salutz : vengutz (5)	*saluz : venuz (0)*
aperseuputz : vengutz (5)	*aperceuz : venuz (0)*
atrasag : traig (4)	*antreset : tret (0)*
sen : ardimen (4)	*san : hardimant (0)*
	[sarebbe una rima imperfetta]
donzel : el (4)	*danzel : el (0)*
piusela : noela (4)	** *pucele : novele (5)*
temensa : cresensa (4)	*temance : creance (0)*
gent : eissament (4)	*gent : eis(s)ement/ensement (0)*
poder : caser (4)	*pooir : cheoir (0)*
poder : remaner (4)	*pooir : remanoir (0)*
poder : ver (4)	* *pooir : voir (1)*
cavallier : alegrier (4)	*chevalier : alegrer (0)*
cavaller : Guilalmier (4)	*chevalier : Guenviver (0)*
cavalier : vergier (4)	*chevalier : vergier (0)*
veser : caser (4)	** *veoir : cheoir (5)*
escudiers : destriers (4)	* *escuiers : destriers (1)*
cavaliers : portiers (4)	*chevaliers : portiers (0)*

faita : retraita (4)	*fete : retrete (0)*
parage : linage (4)	*parage : linage (0)*
comanda : manda (4)	* *comande : mande (2)*
grat : trobat (4)	*gré : trové (0)*
volontat : manjat (4)	*volanté : mangié (0)*
combatre : quatre (4)	* *conbatre : quatre (1)*
merce : que (4)	*merci : qui (0)*
me : que (4)	*me : que (0)*
fe : cre (4)	** *foi : croi (7)*
se : ve (4)	*soi : voi (0)*
es : es (4) (id. sem.)	*est : est (0)*
pres : trames (4)	*pris : tramis (0)*
aqui : vi (4)	* *iqui (ci) : vi (2)*
enaissi : ausi (4)	*ensi : ci (0)*
Maria : compainia (4)	*Marie : conpaignie (0)*
vida : esvasida (4)	*vie : anvaie (0)*
venir : acul(h)ir (4)	*venir : acueillir (0)*
garnitz : issitz (4)	*garnis : issis (0)*
seinor : dolor (4)	*seignor : dolor (0)*
amor : paor (4)	*amor : paor (0)*
fors : cors (4)	** *fors : cors (4)*
porta : porta (4) (r. eq).	** *porte : porte (6)*
vos : nos (4)	** *vos : nos (5)*
tost : ost (4)	** *tost : ost (5)*
escut : vencut (4)	*escu : vaincu (0)*
escut : rumput (4)	*escu : ronpu (0)*
desendutz : vengutz (4)	*descenduz : venuz (0)*
luina : verguina (3)	*loigne : vergoigne (0)*
ai : ai (1) (id. sem.)	** *ai : ai (1)*
part : part (1) (r. eq.)	** *part : part (1)*
as : as (1) (id. sem.)	*as : as (0)*
se : se (1) (id. sem.)	*soi : soi / se : se (0)*
dreig : dreig (1) (id. sem.)	*droit : droit (0)*
el : el (1) (id. sem.)	** *il : il (2)*
cens : cens (1) (id. sem.)	*cent : cent (0)*
jent : gent (1) (r. eq.)	*gent : gent (0)*
aver : aver (1) (r. gr.)	*avoir : avoir (0)*
Fes : fes (1) (r. eq.)	*Foi : foi / fis : fis (0)*
leu : leu (1) (id. sem.)	*legier : legier (0)*
aissi : enaissi (1) (id. sem.)	*ensi : ensi (0)*
mia : mia (1) (r. eq.)	** *amie : mie (15)*
	[non è più, però, rima equivoca]
rics : rix (1) (id. sem.)	*riche : riche (0)*
dir : dir (1) (id. sem.)	*dire : dire (0)*
trop : trop (1) (r. eq.)	*trop : trop / trove : trove (0)*
honor : onor (1) (id. sem.)	*enor : enor (0)*
cort : cort (1) (r. eq.)	** *cort: cort (5)*
dura : dura (1) (r. eq.)	** *dure : dure (1)*

[per praticità di impaginazione, in questo elenco e nel prossimo, è stata tralasciata l'indicazione dell'esistenza di varianti grafiche nei vocaboli del *Jaufre*. Va anche notato che le coppie (equivoche) *Fes : fes* e *trop : trop*, per mantenere la rima, in francese, dovrebbero diventare delle identità semantiche].

Il primo dato interessante che emerge da questo confronto è che di queste 123 potenziali coppie di voci in rima del *Conte* solo 49 lo siano effettivamente (il 40%). Ma la cosa più rilevante è che di queste solo 24, la metà cioè, possono essere definite 'significative' (secondo i canoni precedentemente esposti) anche nel romanzo oitanico. La percentuale scende quindi al 19%, che equivale a dire a meno di un quinto del totale. Eccone l'elenco completo tratto dalla lista precedente:

re(n) : be(n) (34)	*rien : bien (26)*
mort : fort (17)	*mort : fort (6)*
mort : tort (17)	*mort : tort (5)*
mal : senescal (9)	*mal : sene(s)chal (4)*
pucela : bela (9)	*pucele : bele (9)*
castel : bel (8)	*chastel : bel (6)*
dol : vol (7)	*duel : vuel (4)*
traig : faig (5)	*tret : fet (9)*
plag : fag (5)	*plet : fet (7)*
caval : aval (5)	*cheval : aval (6)*
pres : conques (5)	*pris : conquis (5)*
piusela : noela (4)	*pucele : novele (5)*
veser : caser (4)	*veoir : cheoir (5)*
fe : cre (4)	*foi : croi (7)*
fors : cors (4)	*fors : cors (4)*
porta : porta (4)	*porte : porte (6)*
vos : nos (4)	*vos : nos (5)*
tost : ost (4)	*tost : ost (5)*
ai : ai (1)	*ai : ai (1)*
part : part (1)	*part : part (1)*
el : el (1)	*il : il (2)*
mia : mia (1)	*amie : mie (15)*
cort : cort (1)	*cort : cort (5)*
dura : dura (1)	*dure : dure (1)*

Già l'evidente, estrema penuria di coppie di voci in rima con un consistente numero di ritorni in comune porterebbe a pensare che lo sconosciuto autore occitanico si sia avvalso ben poco, stilisticamente, del modello cristianiano al quale non esita invece ad ispirarsi per molti spunti tematici. Quest'impressione viene poi avvalorata da vari altri elementi. La banalità delle voci che costituiscono queste coppie comuni ai due romanzi è la più appariscente e viene ad inficiare notevolmente (se non già completamente) il valore di questo dato già di per sé così magro. Se si scorre la lista, in-

fatti, ci si accorge che le voci che vi compaiono sono fra le più banali del vocabolario cavalleresco-cortese e certamente molto più interessante sarebbe stato, *per absurdum*, come prova d'imitazione, 'non' trovare queste parole accoppiate in nessuna delle due opere, poiché evidente sarebbe stato allora lo sforzo comune dei due autori ad evitarle in un contesto dove invece di solito ricorrono spesso, piuttosto che trovarle, come avviene qui, con una frequenza media: media, non alta, perché il livello stilistico resta comunque elevato in ambo i casi e gli autori evitano, per quanto è loro possibile, troppe banalità. Chrétien impiega spesso coppie di voci più inconsuete ed altrettanto avviene nel *Jaufre*, dove sono proposti sovente accostamenti inusuali o voci rare. Basta pensare ai 4 ritorni di *esq(u)ern:enfern (ifern)* o ai 15 di *Artus:plus* (coppia presente una sola volta in tutto il *Conte*), anche se poi non si sa resistere a banalità del tipo *terra:guerra* (18) evitata invece (e anche questo è un fatto interessante) da Chrétien: insomma, ambedue i poeti cercano di evitare le banalità, ma lo fanno indipendentemente l'uno dall'altro.

Inoltre si vede che, benché tutti e due gli autori siano spesso capaci di ricercatezze rimiche, le analogie fra i due romanzi non risiedono mai in queste, ma proprio nelle rime più banali. Anzi, a questo proposito mi pare sintomatico che il ritorno in comune più frequente sia una vera e propria zeppa alla quale non solo l'autore del *Jaufre*, ma neppure Chrétien ha saputo del tutto sottrarsi: *re(n):be(n)* (34)/*rien:bien* (26).

Dopo queste riflessioni sullo stile ne va fatta ora una sul metodo da me impiegato. Va precisato infatti che, nel timore di perdere qualche dato interessante, ho scelto di operare su vasta scala, preferendo sempre togliere dopo, caso mai, i dati che non si sono dimostrati utili, piuttosto che escluderli *a priori*. Per esempio ho preso in considerazione anche tutte le occ. uniche di coppie graficamente uguali, pensando che forse ci si sarebbe potuto trovare qualche parola rara o un particolare gioco rimico. Di fatto, però, questo non è avvenuto e le coppie da me catalogate non hanno in realtà nulla di inconsueto. Venendo per tanto a cadere l'unica motivazione che all'inizio me le aveva fatte considerare, malgrado la loro unicità, possono anche, a questo punto, essere cassate. Così operando, però, le coppie 'significative' in comune si ridurrebbero ulteriormente arrivando a 18, numero ben esiguo se rapportato alle 123 potenziali che posseggono una traduzione in rima anche in francese e, ancor più ridotto, se confrontato alle 186 iniziali. Anche il fatto che l'autore occitanico abbia optato in ben 63 casi per rime esclusivamente provenzali (o peculiari del suo romanzo, quali quelle composte da nomi proprî) può testimoniare infatti della sua indifferenza (e quindi della sua autonomia) nei confronti degli stilemi adottati dal suo grande e celebrato predecessore. Insomma, dallo studio

dei ritorni di coppie di voci in rima non si può concludere altro che l'estrema penuria, e la particolare qualità rilevata nei ritorni comuni, sembrano attribuire questi ultimi soltanto ed esclusivamente alla casualità, dovuta alla comune materia trattata, e non a un'intenzione, cosciente o no, del poeta provenzale d'imitare il *Conte*.

Tale impressione viene poi definitivamente confermata dall'esame delle rime e delle voci con un maggior numero di occ. A questo proposito ho steso l'elenco completo delle rime rispettivamente del *Jaufre* e del *Conte*, e ho preso in considerazione quelle superiori a 100: il *Jaufre* ne conta 25 e il *Conte* 22:

JAUFRE		*CONTE*	
1. -ar	*858*	*1. -a*	*296*
2. -at	*810*	*2. -oit*	*278*
3. -e/-en	*780*	*3. -ant*	*276*
4. -er	*544*	*4. -ez*	*228*
5. -es/-ez	*502*	*5. -er*	*200*
6. -ir	*480*	*6. -i*	*196*
7. -atz	*476*	*7. -oi*	*190*
8. -on/-un	*360*	*8. -is*	*176*
9. -ent	*356*	*9. íe*	*170*
10. -ia	*302*	*10. -ier*	*158*
11. -or	*292*	*11. -é*	*146*
12. -ut	*284*	*12. -ui*	*140*
13. -an	*272*	*13. -on*	*138*
14. -os/-oz	*236*	*14. -ist*	*136*
15. -ens	*210*	*15. -u*	*136*
16. -i/-in	*208*	*16. -oie*	*132*
17. -ada	*196*	*17. -ee*	*130*
18. -utz	*168*	*18. -iez*	*126*
19. -ers	*160*	*19. -ot*	*118*
20. -it	*138*	*20. -oient*	*110*
21. -a	*128*	*21. -ont*	*102*
22. -al	*128*	*22. -et*	*100*
23. -itz	*118*		
24. -ai	*104*		
25. -ura	*100*		

[di ogni rima è stata data l'indicazione della/e sola/e grafia/e maggioritaria/e, tralasciando eventuali varianti secondarie].

Come si può notare la costituzione dei singoli elenchi è fortemente divergente e, come già era avvenuto nei ritorni di coppia, il romanzo di Chrétien presenta una ripartizione numerica delle occ. molto più omogenea, sia fra le rime che fra le voci all'interno di ogni rima. Per questo motivo non è stato possibile stabilire un numero-soglia fisso per ambedue le

opere, che discrimini le rime o le voci con un elevato grado di recursività da quelle con un coefficiente troppo basso per risultare apprezzabile. Dovendo però verificare se i due romanzi siano autonomi, sotto il profilo rimico, ho preferito spingere a fondo il sondaggio, fino a livelli molto deboli di frequenza, in modo da essere poi assolutamente certa che nessun indizio di dipendenza fosse sfuggito. Con quest'ultima analisi mi sono prefissa specificatamente le seguenti verifiche: 1. se le rime più frequenti di un romanzo coincidano con quelle dell'altro; 2. se all'interno di queste rime prioritarie si possano rintracciare le stesse sequenze di voci; 3. se queste voci possiedano coefficienti di frequenza simili. Per finire, poi, ho confrontato tutte le voci rare o inusuali in rima, per vedere se, attraverso di esse, si potessero stabilire dei nessi di dipendenza fra i due romanzi.

Ho così cominciato col prendere in esame le 25 rime più numerose del *Jaufre* e vedere se corrispondevano, nel *Conte*, ad una rima ben definita. È impossibile infatti confrontare una rima provenzale con una francese se le voci che compongono la prima non sono traducibili, abbastanza compattamente almeno, con una stessa rima francese. L'operazione è stata analoga a quella eseguita precedentemente sulle coppie di voci ed è risultato che 5, delle prime 25 rime del *Jaufre*, non posseggono un corrispettivo omogeneo di voci in rima in francese e vanno pertanto considerate come rime peculiari del provenzale[5]. Do qui di seguito, nella colonna di sinistra, l'elenco delle restanti 20 rime, in ordine di decrescenza numerica delle occ. L'elenco è completo delle voci più ricorrenti e del numero delle loro occ. In caratteri tondi sono scritti sia i nomi proprî peculiari del *Jaufre* (non utilizzabili quindi per un confronto), sia le voci che cambiano rima nella traduzione. Nella colonna di centro riporto la corrispondenza riscontrata nel *Conte*, se esiste, e il numero di occ. fra parentesi. L'asterisco indica che la voce, pur ricorrendo, ha significato diveso nel romanzo oitanico. Nella colonna di destra invece do, per riscontro, l'elenco delle voci della corrispettiva rima del *Conte*, col numero delle loro occ. Infine, il numero ordinale a fianco della rima francese indica la sua posizione, secondo la consistenza numerica, nella lista del *Conte*:

1. -AR [...]	*858*		*-ER*	*200*	*V*
(f)far	*67*	/	*aler*	*10*	
an(n)ar	*40*	*aler (10)*	*parler*	*10*	
parlar	*33*	*parler (10)*	*demander*	*6*	
trobar	*27*		*ester*	*6*	
istar [...][6]	*24*	*ester (6)*	*monter*	*6*	
manjar	*22*		*porter*	*6*	
af(f)ar	*19*	/	*antrer*	*5*	

donar	*16*		*passer*	*5*	
par	*16*	/	*conter*	*4*	
cridar	*15*		*doner*	*4*	
garar	*15*	*garder (2)*	*enorer*	*4*	
tornar	*14*	*retorner (2)*	*lever*	*4*	
pausar	*13*	*reposer (1)*	*amander*	*3*	
amar	*12*	*amer (2)*	*andurer*	*3*	
ap(p)arel(l)ar	*12*		*apeler*	*3*	
pas(s)ar	*12*		*atorner*	*3*	
ensellar [...]	*11*	*celer (1)*	*avaler*	*3*	
gar	*11*	/	*berser*	*3*	
intrar	*11*		*grever*	*3*	
estancar	*10*		*sejorner*	*3*	
levar	*10*				
pujar [...]	*10*	*monter (6)*			
2.-AT	*810*		*-É*	*146*	*XI*
voluntat [...]	*37*	*volanté (6)*	*esté*	*9*	
grat	*26*	*gré (3)*	*verité*	*6*	
Taulat [...]	*25*	/	*volanté*	*6*	
donat	*24*	*doné (3)*	*alé*	*4*	
ver(i)tat	*20*	*verité (6)*	*tré*	*4*	
trobat	*16*	*trové (2)*	*armé*	*3*	
aparellat [...]	*15*		*charité*	*3*	
levat	*15*	*levé (2)*	*cité*	*3*	
manjat	*15*		*comandé*	*3*	
cavalcat [...]	*13*		*conté*	*3*	
amistat	*12*		*demoré*	*3*	
an(n)at	*12*	*alé (4)*	*doné*	*3*	
comtat	*12*	*conté (3)*	*gré*	*3*	
demandat	*12*	*demandé (2)*	*mené*	*3*	
intrat [...]	*12*	*antré (1)*			
ajustat [...]	*11*				
parlat	*11*	*parlé (1)*			
passat	*11*	*passé (1)*			
laisat [...]	*10*				
comandat	*9*	*comandé (3)*			
estat [...]	*9*	*esté (9)*			
pojat [...]	*9*	*monté (1)*			
sonat [...]	*9*	*soné (1)*			
3. -E/-EN	*780*	non ha corrispettivo univoco in francese			
4. -ER	*544*	non ha corrispettivo univoco in francese			
5.-ES/-EZ [...]	*502*		*-ES*	*50*	*LI*
es	*61*	/	*mes*	*15*	
pres [...]	*61*	*pres (5)*	*apres*	*7*	

Jaufres [...]	*35*	/	*pales*	*7*
mes	*25*	**mes (15)*	*pres*	*5*
fes	*23*	/	*pes*	*3*
pes	*16*	**pes (3)*	*confes*	*2*
apres	*15*	*apres (7)*	*elués*	*2*
trames	*12*		*ades*	*1*
jes	*10*	/	*antretes*	*1*
tres	*10*		*fres*	*1*
feses [...]	*9*		*Gaeres*	*1*
merces	*9*	/	*les*	*1*
ades	*8*	*ades (1)*	*lués*	*1*
ves	*8*		*malves*	*1*
volres	*8*		*nes*	*1*
			oés	*1*
			(elenco completo)	

6. -IR	*480*		*-IR*	*72*	*XXXIV*
dir	*66*	/	*venir*	*15*	
venir	*63*	*venir (15)*	*tenir*	*13*	
ferir	*40*	*ferir (3)*	*avenir*	*6*	
morir [...]	*28*	*morir (3)*	*retenir*	*4*	
ausir [...]	*22*	*oïr (2)*	*ferir*	*3*	
is(s)ir	*21*	*issir (2)*	*sofrir*	*3*	
dormir [...]	*20*		*contretenir*	*2*	
soffrir [...]	*15*	*sofrir (3)*	*issir*	*2*	
servir	*14*		*morir*	*2*	
fugir	*11*		*oïr*	*2*	
aculir [...]	*10*		*sostenir*	*2*	
garir	*10*				
seguir	*9*		+ 19 voci con 1 occ.		

7. -ATZ [...]	*476*		*-EZ*	*228*	*IV*
an(n)atz	*20*	*alez (6)*	*avez*	*18*	
intratz [...]	*19*	*antrez (3)*	*savez*	*17*	
iratz	*16*		*as(s)ez*	*14*	
naf(f)ratz	*15*	*navrez (2)*	*alez*	*6*	
levatz	*14*	*levez (4)*	*atornez*	*6*	
pojatz	*13*	*montez (2)*	*prenez*	*6*	
enseinatz [...]	*12*	*asenez (1)*	*trez*	*5*	
apparellatz [...]	*9*	*atornez (6)*	*armez*	*4*	
		acesmez (1)			
platz	*9*	/	*lassez*	*4*	
meravil(h)atz	*8*		*lassez*	*4*	
tornatz	*8*		*levez*	*4*	
giratz	*7*		*nez*	*4*	
abrivatz	*6*		*trovez*	*4*	
causat(z)	*6*		*volez*	*4*	
colgatz [...]	*6*				

macatz	*6*				
solatz [...]	*6*	/			
8. -ON/-UN [...]	*360*		*-ON [...]*	*138*	*XIII*
rason [...]	*32*	*reison (3)*	*non*	*48*	
son [...]	*28*		*prison*	*8*	
don [...]	*22*	*don (1)*	*prodom [...]*	*8*	
Dozon [...]	*21*	/	*hom [...]*	*5*	
preison [...]	*19*	*prison (8)*	*baron*	*4*	
bon [...]	*17*		*meison*	*4*	
fon [...]	*16*	/	*traïson*	*4*	
mun [...]	*14*		*confession*	*3*	
faisson [...]	*13*	*façon (1)*	*randon*	*3*	
Fel(l)on	*12*	/	*reison*	*3*	
con [...]	*10*				
non [...]	*8*	*non (48)*			
sason [...]	*8*				
espero(n)	*7*	*esperon (1)*			
maisun [...]	*7*	*meison (4)*			
on [...]	*7*				
respon	*7*	/			
9. -ENT	*356*	confluisce con *-an* nella traduzione francese			
10. -IA	*302*		*-ÍE*	*170*	*IX*
(s)sia	*48*	/	*mie*	*37*	
via	*33*	**vie (8)*	*amie*	*22*	
Maria	*21*		*chevalerie*	*13*	
caval(l)aria	*17*	*chevalerie (13)*	*vie*	*8*	
dia	*15*	**die (7)*	*die*	*7*	
avia	*14*	/	*prie*	*7*	
companhia [...]	*14*	*compaignie (5)*	*conpaignie*	*5*	
seinoria [...]	*13*	*seignorie (4)*	*aïe*	*4*	
vilania	*10*	*vilenie (4)*	*beneïe*	*4*	
mia	*8*	*mie (37)*	*folie*	*4*	
		amie (22)	*praerie*	*4*	
			seignorie	*4*	
			vilenie	*4*	
11. -OR/-UR	*292*		*-OR*	*98*	*XXIII*
amor [...]	*48*	*amor (5)*	*jor*	*13*	
seinor [...]	*47*	*seignor (10)*	*seignor*	*10*	
(h)onor	*32*	*enor (7)*	*tor*	*9*	
paor [...]	*20*	*peor (5)*	*enor*	*7*	
dolor	*16*		*antor*	*6*	
melhor [...]	*13*	*mellor (1)*	*amor*	*5*	
valor	*13*	/	*peor*	*5*	
lausor [...]	*9*	/	*sejor*	*5*	

major	*9*		*estor*	*4*	
			or	*4*	
			ator	*3*	
			greignor	*3*	
			retor	*3*	
12. -UT [...]	*284*		*-U*	*136*	*XIV*
escut	*43*	*escu (9)*	*fu*	*21*	
vertut	*22*	*vertu (6)*	*tu*	*13*	
ajut	*17*	/	*Artu*	*10*	
perdut	*17*	*perdu (1)*	*escu*	*9*	
vencut	*16*		*venu*	*6*	
vengut(z)	*14*	*venu (6)*	*vertu*	*6*	
mogut	*12*		*abatu*	*5*	
rendut(z)	*12*	*randu (1)*	*seü*	*5*	
pendut	*11*	*pandu (1)*	*veü*	*5*	
covingut [...]	*10*		*antandu*	*4*	
avengut	*9*		*respondu*	*3*	
romput [...]	*8*				
respondut	*7*	*respondu (3)*			
13. -AN [...]	*272*	confluisce con *-ent* nella traduzione francese			
14. -OS/-OZ	*236*		*-OS*	*36*	*LXX*
vos [...]	*34*	*vos (8)*	*vos*	*8*	
pros [...]	*15*	/	*fos*	*5*	
fos [...]	*11*	**fos (5)*	*nos*	*5*	
(n)nos	*11*	*nos (5)*	*os*	*3*	
joios	*10*	/	*dos*	*2*	
baros	*9*	/	*los*	*2*	
dos [...]	*8*	*dos (2)*	*ros*	*2*	
poderos [...]	*8*	/	*amedos*	*1*	
coxos [...]	*7*	/	*angoissos*	*1*	
angoisos [...]	*6*	*angoissos (1)*	*bos*	*1*	
compainos	*6*	/	*cos*	*1*	
glorios	*6*	/	*estros*	*1*	
amdos [...]	*5*	*amedos (1)*	*famellos*	*1*	
gros [...]	*5*		*forsclos*	*1*	
			mervellos	*1*	
			repos	*1*	
			(elenco completo)		
15. -ENS [...]	*210*		*-ANZ [...]*	*64*	*XXXVIII*
genz [...]	*25*		*anz*	*6*	
Brunesens [...]	*24*	/	*leanz*	*6*	
cenz [...]	*13*	*cenz (1)*	*sergenz*	*6*	
correns	*13*		*ceanz*	*5*	
garnimens [...]	*8*		*dedanz*	*5*	

meins	*8*	/	*avenanz*	*4*	
dens [...]	*7*	*danz (1)*	*dolanz*	*3*	
enseinamens [...]	*6*		*neanz*	*3*	
ricamens [...]	*6*		*granz*	*2*	
covinens [...]	*5*		*Grinomalanz*	*2*	
jausens [...]	*5*	*joianz (1)*	*pandanz*	*2*	
plasens [...]	*5*				
veramens [...]	*5*	/	(le voci restanti hanno una sola occ.)		
16. -I/-IN	*208*	non ha corrispettivo univoco in francese			
17. -ADA	*196*		*-EE*	*130*	*XVII*
mai(s)nada	*13*		*espee*	*7*	
intrada	*7*	*antree (3)*	*aportee*	*5*	
onrada [...]	*7*	*enoree (1)*	*lee*	*5*	
agrada	*6*	*agree (1)*	*levee*	*4*	
irada	*6*		*nee*	*4*	
passada	*6*	*passee (2)*	*trovee*	*4*	
bras(s)ada	*5*		*amenee*	*3*	
levada	*5*	*levee (4)*	*antree*	*3*	
trobada	*5*	*trovee (4)*	*contree*	*3*	
an(n)ada	*4*	*alee (2)*	*donee*	*3*	
deseretada	*4*		*montee*	*3*	
desliurada	*4*				
gitada	*4*				
18. -UTZ [...]	*168*		*-UZ*	*54*	*XLVII*
vengutz [...]	*36*	*venuz (10)*	*venuz*	*10*	
aperseubutz [...]	*11*		*veüz*	*5*	
esperdutz	*9*		*tenuz*	*4*	
pendutz	*9*	*panduz (1)*	*chenuz*	*3*	
tengutz [...]	*9*	*tenuz (4)*	*escuz*	*3*	
cas(s)ütz	*7*	*cheüz (2)*	*cheüz*	*2*	
deixendutz [...]	*7*	*descenduz (2)*	*descenduz*	*2*	
remasutz [...]	*6*		*estanduz*	*2*	
vencutz	*6*	*vaincuz (1)*	*retenuz*	*2*	
estendutz	*5*	*estanduz (2)*			
salutz	*5*		(completano l'elenco 21 voci con 1 occ.)		
19. -ERS [...]	*160*		*-IERS*	*92*	*XXIV*
cavaliers [...]	*50*	*chevaliers (21)*	*chevaliers*	*21*	
volontiers [...]	*20*	*volontiers (17)*	*volantiers*	*17*	
premiers [...]	*11*	*premiers (3)*	*chiers*	*9*	
escud(i)ers [...]	*10*	*escuiers (1)*	*andemantiers*	*5*	
sobriers [...]	*10*	/	*antiers*	*5*	

destriers [...] (non esistono voci con 8; 7; 6; 5 occ.)	*9*	*destriers (4)*	*destriers*	*4*	
			mestiers	*4*	
			arriers	*3*	
			notoniers	*3*	
			premiers	*3*	
20. -IT	*138*		*-IT*	*50*	*LI*
ausit [...]	*20*	**ocit (1)*	*dit*	*9*	
crit	*20*		*vit*	*9*	
servit [...]	*8*		*lit*	*8*	
garnit	*7*		*aït*	*4*	
marit	*7*		*petit*	*4*	
petit	*7*	*petit (4)*	*samit*	*4*	
bastit	*5*		*escrit*	*2*	
dit	*5*	*dit (9)*	*afit*	*1*	
mentit	*5*		*contredit*	*1*	
ixit [...]	*4*		*delit*	*1*	
partit	*4*		*desconfit*	*1*	
			despit	*1*	
			escondit	*1*	
			mesdit	*1*	
			ocit	*1*	
			redit	*1*	
			rit	*1*	
			(elenco completo)		
21. -A	*128*		*-A*	*296*	*I*
sera	*13*	*ser(r)a (4)*	*a*	*24*	
a	*8*	*a (24)*	*ala*	*18*	
fa	*7*	/	*va*	*14*	
fara	*6*	*fera (3)*	*la*	*13*	
aura	*5*	*avra (8)*	*ja*	*11*	
dira	*5*	*dira (2)*	*ça*	*10*	
ja	*5*	*ja (11)*	*avra*	*8*	
remanra	*5*		*savra*	*7*	
ma	*4*	/	*trova*	*7*	
manjara	*4*		*anseigna*	*6*	
va	*4*	*va (14)*	*dona*	*6*	
			anvea	*6*	
			comanda	*5*	
			antra	*4*	
			beisa	*4*	
			ira	*4*	
			pleira	*4*	
			ser(r)a	*4*	

22. -AL [...]	*128*		*-AL*	*52*	*XLVIII*
mal	*26*	*mal (10)*	*cheval*	*13*	
caval	*16*	*cheval (13)*	*mal*	*10*	
senescal	*16*	*sene(s)chal (5)*	*aval*	*6*	
sal	*14*	/	*sene(s)chal*	*5*	
val	*6*	*val (1)*	*graal*	*3*	
aval	*5*	*aval (6)*	*contreval*	*2*	
ostal	*5*	/	*estal*	*2*	
vas(s)al	*5*	*vasal (1)*	*leal*	*2*	
tal	*4*	/	*poignal*	*2*	
			real	*2*	
			desleal	*1*	
			igal	*1*	
			Perceval	*1*	
			val	*1*	
			vasal	*1*	
			(elenco completo)		
23. -ITZ [...]	*118*		*-IZ*	*42*	*LIX*
garnitz [...]	*15*		*liz-Liz*	*7*	
ditz	*8*	*diz (3)*	*diz*	*3*	
ixitz [...]	*8*		*hardiz*	*3*	
esbalausitz [...]	*6*	*esbäiz (1)*	*deliz*	*2*	
feri(t)z	*6*		*serviz*	*2*	
mar(r)itz	*6*	*mariz (1)*			
salhitz [...]	*6*				
vestitz	*6*				
critz	*5*	*criz (1)*			
(non esistono voci con 4 occ.)					
24. -AI	*104*		*-AI*	*70*	*XXXV*
farai	*15*	*ferai (3)*	*dirai*	*7*	
ai	*13*	*ai (4)*	*sai*	*7*	
sai	*8*	*sai (7)*	*ai*	*4*	
aurai	*7*		*irai*	*4*	
dirai	*7*	*dirai (7)*	*ferai*	*3*	
mai	*5*		*serai*	*3*	
veirai	*4*	*verrai (2)*	*apelerai*	*2*	
viurai	*4*		*celerai*	*2*	
cimai [...]	*3*		*trovai*	*2*	
			verrai	*2*	
25. -URA [...]	*100*		*-URE*	*56*	*XLIV*
de(s)mesura	*12*		*avanture*	*11*	
aventura	*11*	*avanture (11)*	*dure*	*7*	
dura	*11*	*dure (7)*	*aleüre*	*6*	

sentura	*8*		*cure*	*4*
bonaventura	*8*		*nature*	*4*
dextura [...]	*6*	*droiture (2)*	*criature*	*3*
creatura	*5*	*criature (3)*	*anbleüre*	*2*
rancura	*5*		*droiture*	*2*
natura	*4*	*nature (4)*	*mesure*	*2*
			oscure	*2*
			seüre	*2*
			vesteüre	*2*
			+ 9 voci con 1 occ.	

Il confronto mi pare molto eloquente: le concordanze individuate in questa sede sono sempre di debole entità e riguardano soprattutto rime e voci molto comuni. Molto più significative risultano essere invece le discordanze: a livello di preferenze di rime vediamo che delle 20 rime provenzali più ricche di occ., con un corrispettivo univoco nel *Conte*, solo 8 trovano la loro gemella fra quelle superiori a 100 occ.; le altre 12 si riferiscono a rime di piccola entità fino a giungere al caso estremo in cui *-os/-oz* provenzale ricca di 236 occ., al 14° posto della lista del *Jaufre*, trova il suo corrispettivo in *-os* francese situata al 70° posto con appena 36 occ.

Ma l'indipendenza rimica risulta anche dal confronto delle singole voci, e forse in modo ancora più éclatante. Benché si sia operato su largo spettro, considerando anche le voci di debole o debolissima consistenza, le corrispondenze trovate riguardano sempre e soltanto le voci più comuni, che comunque ricorrono nei romanzi cortesi e sono, oltre tutto, quasi sempre delle corrispondenze parziali. Ancora una volta più significative appaiono invece le discordanze, che sono di vario tipo:

1. le voci banali che presentano una corrispondenza divergono poi, spesso ampiamente, nel numero di occ. Buona parte di esse, infatti, vede una voce provenzale con molti ritorni corrispondere sì ad una francese, ma con 1 o 2 occ. appena e viceversa. Tutti questi casi (e sono la gran maggioranza) non sono certo prove di derivazione, ma caso mai del contrario, poiché sottolineano la predilezione di un autore per voci usate invece dall'altro poco o pochissimo; va tenuto presente, infatti, che un autore, pur fornito di grande memoria, ben difficilmente potrebbe rilevare incidenze minime in un'opera così estesa, a meno che queste occ. non spicchino per particolari ragioni testuali che le mettono in rilievo;
2. certe voci banali e ad alta frequenza nel *Jaufre* sono addirittura assenti nel *Conte* e viceversa;
3. le voci inconsuete che ricorrono con una certa incidenza nel *Jaufre* non provengono mai dal *Conte* (è il caso di *sentura* con 8 occ. per esem-

pio), ed altrettanto si può dire per quelle con pochi ritorni. Pertanto si può affermare che le voci più inconsuete presenti in rima nel *Jaufre* non provengono mai dal *Conte*, e che quelle inusuali del *Conte* non sono mai riprese dal *Jaufre*;

4. persino vere e proprie 'parole chiave' del vocabolario cavalleresco-cortese divergono poi fortemente nel numero di ritorni. Ricordo, a titolo di esempio, alcuni dei molti casi: *amor*, che è la voce prioritaria della rima provenzale con 48 occ., in francese non ne possiede che 5; *dolor* conta 16 occ. in rima e nessuna nel *Conte; honor* 32 occ. nel *Jaufre* e solo 7 in francese; *escudiers* ne ha 10 contro 1; *desmesura* 12 contro nessuna; *bonaventura* 8 contro ancora nessuna (nel romanzo di Chrétien troviamo invece *mesavanture* seppure con una sola occ. e nessuna presenza nel *Jaufre*).

Anche lo spoglio delle voci particolarmente incidenti, in seno a rime di debole consistenza numerica, ha dato risultati conformi ai precedenti. Le uniche (e pur parziali) concordanze interessanti, riscontrate fra le due liste di voci, sono le seguenti:

1. Le rime *-ort/-ort; -orta/-orte; -or(t)z/-orz* danno elenchi molto simili, almeno per le voci prioritarie, anche nei ritorni di coppie di voci in rima. I vocaboli però sono piuttosto banali e sono più o meno gli stessi nelle tre rime, con l'unica variazione della desinenza grammaticale (che differenzia appunto le rime):

mort	38	*mort*	21	*porta*	14	*porte*	14
fort	22	*fort*	19	*morta*	6	*morte*	11
tort	19	*port*	16	*estorta*	3	*aporte*	7
cort	4	*cort*	12	*aporta*	2	*reorte [...]*	2
conort	3	*tort*	8	*conorta*	2	*conforte*	1
deport	3	*aport*	4	*sobreporta*	2	*deporte*	1
aport	1	*acort*	2			*desconforte*	1
bïort	1	*recort*	2			*raporte*	1
estort	1	*regort*	2				
		desconfort	1				
		detort	1				
		dort	1				
		estort	1				
		gort	1				
		sort	1				

for(t)z	13	*morz*	7
mortz	12	*torz*	6
tortz	4	*jorz*	5
estortz	3	*forz*	3
corz	1	*corz*	2
storz	1	*conforz*	1

desconforz	*1*
esforz	*1*

Malgrado le concordanze citate, però, vi si possono rilevare anche alcune divergenze significative: nel *Jaufre* non c'è riscontro alle 16 occ. di *port*, e le 3 occ. di *forz* francese diventano 13 in provenzale, rendendo *fort(t)z* il vocabolo prioritario della lista.

2. Si riscontrano altre relazioni interessanti in *-ost/-ost*, almeno per le prime due voci. Ecco le liste complete:

tost	*6*	*ost*	*9*
ost	*5*	*tost*	*5*
cost	*1*	*tantost*	*2*
enpost	*1*		
socot	*1*		

3. Altre rime danno alcune concordanze notevoli commiste, però, a scarti altrettanto notevoli. In *-ot/-ot* troviamo in comune, con un numero rilevante di occ., *mot; pot; tot;* nel *Conte* però manca *trot*, voce fra le prioritarie nel *Jaufre*. In *-otz/-oz* di interessante troviamo solo *totz/toz*, benché questa voce abbia più che altro valore di zeppa. Va poi notato che nella rima francese manca la voce *moz* che è invece, nel suo corrispettivo provenzale *motz*, la prima della lista del *Jaufre*.

4. Altre strette concordanze, ma molto poco significative visto il tipo di vocaboli interessati, si trovano in *-ela/-ele* fra le voci prioritarie: *pucela, bela, donzela, novela, ela,*, ecc.

5. Ultima concordanza significativa che interessa una rima con solo due voci, ma dove una di queste è molto rara nell'accezione usata, si trova in *-estras/-estres*:

fenestras	*1*	*fenestres*	*2*
estras	*1*	*estres*	*2*

ma su questo avrò modo di tornare più avanti.

Essendo queste le uniche concordanze emerse dallo spoglio di 20.000 versi, risulta che il confronto ha fornito risultati molto magri. Infatti in tutti gli altri casi, quando è possibile instaurare un parallelismo fra le due lingue, predominano sempre, e in modo schiacciante, le divergenze. Queste divergenze sono ancora classificabili nei 4 gruppi individuati più sopra.

Scorrendo le pagine del rimario potremmo trovare numerosissimi esempi a testimonianza di ciò. Ne do qui soltanto alcuni, a puro titolo indicativo:

1. Nelle rime *-uda/-ue* troviamo solo due voci in comune e frequenti: *venguda* (16)/*venue* (10) e *renduda* (5)/*rendue* (5), le altre sono per lo più diverse. Soprattutto si nota la totale assenza, nel *Jaufre*, della voce prioritaria (e banale) del *Conte: salue (10).*

2. La coppia *sout:tout* (5) che compone ed esaurisce la rima provenzale *-out*, non trova riscontro nel *Conte* che pur vede in *-out* una rima di eguale struttura ma composta dalla coppia *mout:estout [...] (2).*

3. Le rime *-ona/-one* accanto alla concordanza di *dona* (11)/*done* (5), maggioritaria in ambo gli elenchi, mostrano che non solo le voci inconsuete non sono mai riprese ma 'inventate' *ex novo*, ma mancano talvolta anche quelle banali (*bona* infatti non ha riscontro in Chrétien):

don(n)a	*11*	*done*	*5*
bona	*9*	*abandone*	*2*
persona [...]	*6*	*arcisone*	*2*
sona	*6*	*sone*	*2*
esperona	*2*	*arçone*	*1*
perdona	*2*	*avirone*	*1*
adona	*1*	*corone*	*1*
aona	*1*	*esperone*	*1*
gasardona	*1*	*Valdone*	*1*
nona	*1*		
priona	*1*		
rasona	*1*		
resona	*1*		
trona	*1*		

4. In *-enda* troviamo, come prime tre voci: *defenda* (7); *renda* (5); *penda*(3). Nella corrispettiva *-ande* invece, si vede che *rande* ha 3 occ. (ed è la 5ª voce, dove la prima ne conta 13) mentre *desfande* e *pande* hanno soltanto un'occ. ciascuna.

5. Confrontiamo le liste di *-esta/-este*:

testa	*13*	*teste*	*10*
festa	*6*	*areste*	*5*
tempesta	*5*	*beste*	*3*
fenestra	*2*	*feste*	*3*
gesta	*2*	*veste*	*2*

ceste	*1*
preste	*1*
tanpeste	*1*

con il ritorno di coppia:
testa: tempesta (5)

Le voci in comune si limitano a *testa* e *festa*. *Fenestra* risulta già una innovazione e altrettanto può essere considerata *tempesta* anche se compare con un'occ. in francese: in provenzale infatti diventa prioritaria anche in virtù della coppia fissa che fa, con tutte le sue occ., con *testa*.

6. Benché *-er(r)as/-erres* siano perfettamente uguali:

guer(r)as	*2*	*guerres*	*2*
terras	*2*	*terres*	*2*
(in coppia)		(in coppia)	

le corrispettive rime singolari presentano notevoli divergenze:

ter(r)a	*20*	*terre*	*16*
guerra [...]	*18*	*querre*	*11*
soter(r)a	*2*	*requerre*	*4*
		anquerre	*3*
		conquerre	*2*

con un'importantissima coppia fissa:
terra [...]: guerra (18).

Oltre alle differenze riscontrate fra le voci minoritarie, troviamo che *guerra* risulta essere un'innovazione provenzale, poiché nella lista francese non compare neanche una volta, mentre in provenzale ricorre ben 18 volte e sempre in coppia fissa con *ter(r)a*.

7. L'identica rima *-atre* presenta, nei due romanzi, un andamento del tutto diverso:

combatre	*10*	*abatre*	*1*
abatre	*5*	*batre*	*1*
q(u)atre	*5*	*conbatre*	*1*
batre	*2*	*Cotouatre*	*1*
		quatre	*1*
		rebatre	*1*

con i ritorni di coppia:
combatre: abatre (5)
combatre: q(u)atre (4)

In francese *conbatre* compare una sola volta, mentre nel *Jaufre* *comba-*

tre ritorna ben 10 volte, formando anche due coppie 'significative' di 5 e 4 occ.

8. Le rime *-assa/-asse; -ata/-ate* presentano elenchi del tutto divergenti; *-ata* in particolare possiede due voci inusuali, *sabata* (2) e *barata* (1) che risultano, come al solito, delle innovazioni rispetto al *Conte*.

9. In *-ansa* troviamo *venjansa* (7) al secondo posto dopo *lansa* (12), 3 volte in coppia con *fiansa* e 3 volte con *lansa*. In Chrétien invece *vengance* compare una sola volta in tutto il romanzo e non in rima.

10. Confrontiamo la comune rima in *-art*:

part	*13*	*part*	*14*
ga(i)lart	*2*	*gart*	*9*
gart	*2*	*depart*	*3*
laupart	*2*	*esgart*	*3*
art	*1*	*tart*	*2*
bastart	*1*	*coart*	*1*
coart	*1*	*estandart*	*1*
dart	*1*	*quart*	*1*
Eixart	*1*		
musart	*1*		
tart	*1*		

Escludendo *part*, le divergenze, come si vede, sono anche questa volta notevoli, soprattutto appena si confrontano le voci meno banali: interessante l'introduzione nel *Jaufre* delle 2 occ. di *laupart* sempre in rima con *part*.

11. L'identica rima in *-as* registra un elevato numero di occ. in ambo i romanzi per *as* (al primo posto nel *Jaufre* con 12 occ. e al secondo posto con 7 occ. nel *Conte*), ma la voce è estremamente scontata. Già *pas*, che purtuttavia è molto banale, si trova al primo posto nel *Conte* con 21 occ. (nettamente staccato dalle 7 occ. di *as* al secondo posto), ma nel *Jaufre* non compare che con 6 occ. insieme a *las*, dopo *as* (12) e *plas* (10). Lo stesso *las* trova riscontro nel *Conte* con una sola occ. Infine va precisato che oltre alla presenza di vocaboli diversi nelle due liste, il *Conte* registra 7 casi di rima grammaticale *pas:pas*, mentre il *Jaufre*, per la stessa voce, vede dei ritorni di coppia (e deboli pure) solo con *las* (2), con *plas* (2) e con *dig(u)as* (2).

12. Nella rima provenzale *-ans, grans [...]* spicca nettamente separato dal-

le altre voci con 21 occ., mentre *granz* francese non ne conta che 2. Soltanto *ans/anz* presentano qualche analogia di preferenza situandosi al 2° posto con 11 occ. in provenzale (seguito poi da *enfans* con 7) e al 1° posto in francese, ma con solo 6 occ., insieme a *leanz* e *sergenz*. Gli elenchi globali delle due rime variano poi notevolmente nelle due lingue.

13. Le voci della rima francese *-ande* trovano il loro corrispettivo in due rime provenzali: *-anda* e *-enda*. Ora, oltre a notare che come al solito le voci catalogate presentano pochissime concordanze, vorrei soffermarmi su due parole a mio avviso piuttosto interessanti: *lande* francese ricorre 8 volte, mentre nel *Jaufre landa* si trova una sola volta in rima. *Defande* presenta in francese una sola occ., mentre in provenzale *defenda [...]* ne conta ben 7, situandosi al primo posto della sua rima.

14. *Atrasait* con le sue numerose varianti grafiche presenta 16 occ. nel *Jaufre*, situandosi al 2° posto di *-ag [...]* dopo *fait [...]* con 19 e prima di *plait [...]* con 10. In francese invece, oltre a notare un andamento della lista totalmente diverso, ritroviamo *antreset* con 2 sole occ., quando le voci prioritarie presentano ritorni di 29; 10; 8 volte.

Gli esempi potrebbero continuare, quelli forniti però dovrebbero essere sufficienti per darci un panorama completo delle varie situazioni presenti, riassumibili nei seguenti punti fondamentali: 1. le concordanze interessano, ancora una volta, sempre e soltanto una parte delle voci più banali; 2. anche molte voci banali (zeppe persino) ritornano con frequenze assai diverse, segno che i due autori hanno cercato, ma indipendentemente, di evitare certe rime più scontate: questo è dimostrato chiaramente dalla 'strana' assenza, o poco incidenza, ora in un romanzo, ora nell'altro, di voci estremamente comuni come *pas, guerre*, ecc; 3. le voci più rare non concordano mai né in deboli ritorni né, tanto meno, in usi più marcati. Ciò significa che l'anonimo autore del *Jaufre* pur dando prova, introducendo termini rari, di fantasia e gusto per voci più inusitate, non ha mai fatto ricorso al *Conte* come fonte d'ispirazione o serbatoio di termini.

Tuttavia esiste almeno un'eccezione: quella dell'unica occ. di *fenestras:estras* citata al punto 5 delle concordanze. Sia la configurazione della rima (le due voci ne sono le uniche rappresentanti, 2 volte in francese e 1 in provenzale), sia l'abbinamento, sia, soprattutto, la rarità del termine *estras* in questa accezione[7], polisemico ma usato, dall'autore provenzale, proprio col significato *difficilior* e, per di più, abbinato alla stessa voce in rima, fanno presumere un'eredità cristianiana. Nel *Conte*, *fenestres:estres* ritornano due volte, la prima al v. 7069b e la seconda al v. 7733, riferite

sempre allo stesso palazzo (ritroviamo poi una terza e ultima occ. di *estres* con questa accezione, ma non in rima questa volta, 12 versi dopo la seconda occ.). Considerando anche la particolare suggestività dell'episodio e l'importanza simbolica del castello descritto, si può facilmente presumere che l'autore occitanico sia rimasto colpito dal passo e da questo termine raro in particolare, e che quindi abbia fatto uso, anche lui, della stessa coppia di voci nel suo romanzo. D'altronde l'analogia si può anche spingere oltre poiché il brano che presenta la prima occ. della coppia in Chrétien, echeggia poi insistentemente nei versi dell'autore provenzale che riprende la stessa coppia.

Chrétien infatti scriveva:

> Ja mes certes nel te dirai,
> fet la pucele, ençois m'an tais,
> que biax poindres et biax eslais
> feroiz ja devant les puceles
> qui de la sont cointes et beles
> apoiees a ces fenestres.
> Por vos lor abelist li estres
> et por vos venues i sont.
>
> [vv. 7066-7070]

e l'autore provenzale ci dice:

> E can lo bïorn fu mesclatz,
> Viratz istar domnas a estras
> Per los murs e per las fenestras,
> Que tant i estavon espes
> Doncellas, sirventz e borzes
> Que, si negun lai fos casug,
> Ja nun levara viu, so.m cug.
>
> [vv. 9760-9766]

La situazione è dunque identica: si tratta di un combattimento osservato, dall'alto del castello, da molte damigelle. Il *milieu* è ovviamente diverso invece: come al solito la magica atmosfera incantata e rarefatta di Chrétien è tradotta, se non in burla, almeno in realistica corposità nel *Jaufre*[8]. Là si trattava della surreale situazione di Gauvain alle prese con un combattimento impari, davanti agli occhi della popolazione dell'aldilà; nel *Jaufre* troviamo invece un torneo indetto in onore del matrimonio dei due protagonisti, alla corte di re Artù, alla presenza di tutto il borgo (ivi inclusi

i borghesi, sicura garanzia, questi ultimi, di una vicenda ben calata nel reale).

L'utilizzo episodico della rima, come strumento espressivo di una correlazione col *Conte*, può essere semplicemente mimetico, come nel caso appena descritto, ma anche caricaturale. Una spia di quest'uso può essere individuata nel frequente ritorno, nell'opera provenzale, del verbo *manjar*, variamente coniugato. Esso non trova quasi mai corrispondenza rimica nel *Conte*, anche se molte situazioni tematiche l'avrebbero potuto ampiamente giustificare: l'uso che ne fa Chrétien è quasi sempre all'interno del verso, mentre l'autore occitanico lo evidenzia molto spesso in rima. Questa divergenza può far supporre un procedimento intenzionale: essendo infatti la rima una posizione privilegiata, è possibile che i frequenti ritorni del verbo *manjar* in tale sede assolvano ad una precisa funzione parodistica anche a livello formale, nei confronti del *Conte*, in armonia col processo di enfatizzazione (con conseguente caricatura) applicato a certi elementi tematici del modello oitanico. D'altronde lo studio di Limentani prima, e quello della Southworth dopo, hanno evidenziato in maniera specifica come il tema del cibo nel *Jaufre* diventi un elemento caricaturale del *Conte*[9]. In questo caso quindi, come in quello di *fenestras*:*estras*, la scelta rimica risulterebbe servile rispetto al senso.

Ormai le conclusioni si impongono da sole: la mia analisi ha dimostrato, in maniera più che evidente, l'autonomia versificatoria del *Jaufre* nel suo insieme. Esso segue canoni proprî coi pregi e i difetti dovuti, di volta in volta, alle capacità o ai limiti del suo ignoto autore: questi ha cercato rime rare, parole inconsuete da mettere in rima anche se poi, talvolta, non ha saputo evitare cadute nelle banalità ricorrendo a voci molto comuni, appoggiandosi, forse un po' troppo, a coppie di voci inflazionate nella lirica trobadorica, appartenenti di certo al *trobar leu* più scontato. D'altronde l'estensione del romanzo è ampia e più che giustificato appare che, nel corso di quasi 11.000 versi, non sempre la rima sia stata brillante, ricercata, che si sia persino fatto ricorso a *sonansas bordas*. L'importante è che questi casi restino, appunto, dei casi, in un contesto invece che ha dimostrato di possedere nell'insieme varietà e cura per la ricercatezza. D'altra parte abbiamo visto che lo stesso grande Chrétien non è sempre riuscito ad evitare le banalità cadendo, a volte, nell'uso reiterato di zeppe che l'autore provenzale ha invece saputo elegantemente evitare. Certo la lingua del primo è più sicura e definita, così come la sua versificazione. Se mettiamo a diretto confronto il *Jaufre* con il *Conte*, sicuramente quest'ultimo risulta vincente su tutta la linea: dal punto di vista tematico-strutturale e da quello psicologico così come da quello versificatorio; ma in realtà la superiorità del *Conte* non è mai stata messa in dubbio, si è voluto indagare, invece,

sui pregi intrinseci del *Jaufre*. Tutti i critici gliene hanno sempre riconosciuti: questo lavoro, dimostrando la sua indipendenza rimica da un modello tematico così affascinante e, già allora, così autorevole, non può far altro che accrescere ulteriormente questo suo, comunque indiscusso, valore. Resta adesso, come lavoro da fare, l'approfondimento della ricerca settoriale: lo studio cioè, di quelle parti che riprendono, tematicamente, il *Conte* e stabilire come e quanto la versificazione partecipi a tale 'contraffazione'. In questo caso però l'imitazione rimica non è più segno di povertà poetica, bensì sapiente e raffinato strumento stilistico.

Renata A. Bartoli
Università di Padova

* Desidero esprimere anche un particolare ringraziamento al prof. Luigi Milone, per l'aiuto e i consigli gentilmente fornitimi.

1. Si veda per esempio A. PONTECORVO, *Una fonte del 'Jaufre'*, "Archivum romanicum", XXII (1938), 399-401, A. JEANROY, *Le roman de 'Jaufre'*, "Annales du Midi", LIII (1941), 363-90; A. LIMENTANI, *I problemi del 'Jaufre', l'umorismo e una contraffazione del 'Conte du Graal'*, in *L'eccezione narrativa*, Torino, 1977, pp. 78-101, rielaborazione del precedente saggio: *Due studî di narrativa provenzale, II: Il problema dell'umorismo nel 'Jaufre' e una contraffazione del 'Parceval'*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", Classe di Scienze Morali, Lettere e Arti, CXXI (1962-63), 102-112.

2. A questo proposito è bene ricordare un lavoro, abbastanza simile, condotto su altri testi medievali da M. Delbouille e da un'*équipe* di suoi allievi (e con l'ausilio di un *computer*), alcuni decenni fa e di cui si trova un resoconto parziale in M. DELBOUILLE, *A propos des rimes familières à Chrétien de Troyes et à Gautier d'Arras (signification de la fréquence relative des rimes répétées), in* AA.VV., *Etudes [...] F. Lecoy*, Paris, 1973, pp.55-65.

3. CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal (Perceval)* ed. F. LECOY, 2 voll. Paris, 1981. Mi sono avvalsa anche dell'utilissimo volume di concordanze: G. ANDRIEU - J. PIOLLE, *Perceval ou Le Conte du Graal de Chrétien de Troyes - Concordancier complet des formes graphiques occurrentes (d'après l'édition de M. FÉLIX LECOY)*, Aix-en-Provence/Paris, 1976.

4. *Jaufre*, ed. C. BRUNEL, Paris (SATF), 1943, e *Jaufre*, in *Les Troubadours*, ed. R. LAVAUD-R. NELLI, Bourges, 1960.

5. Si tratta dei seguenti 5 casi: *-E/-EN* (al 3° posto) che riunisce parole variamente traducibili in francese, catalogate in *-i; -ien; -ant; -ER* (al 4° posto) che ha voci che corrispondono alle rime francesi *-er; -ier; -oir; -ENT* e *-AN* (rispettivamente al 9° e al 13° posto), confluenti nella rima francese *-ant; -I/-IN* (al 16° posto) che corrisponde a *-i* e a *-in* francesi: in provenzale si alternano continuamente le due grafie, anche per la stessa

voce, per cui è impossibile scindere le due uscite, mentre in francese le voci si presentano con una grafia unica e la rima in *-i* è rigidamente separata da quella in *-in*.

6. Qui e oltre il segno [...] indica l'esistenza di varianti grafiche concorrenti, ma minoritarie.

7. Cfr. a riguardo il glossario di Lecoy nella sua ed. cr. II, p. 148 alla voce *estre* ed inoltre, sempre per il francese, si veda GODEFROY, III, 646b e TOBLER-LOMMATZSCH, III, 1465. Soprattutto in provenzale la voce è rara, in questa accezione, e il significato tutto sommato, abbastanza incerto, a causa in particolare dell'oscurità di senso che presenta nell'occ. in *Flamenca*, v. 1973 (cfr. LEVY, III, 340: «Wie aber ist Flamenca 1973 zu verstehen?»).

8. Cfr. A. LIMENTANI, *art. cit.*

9. A. LIMENTANI, *art, cit.* e M.J. SOUTHWORTH, *Etude comparée de quatre romans médiévaux (Jaufre, Fergus, Durmart, Blancandin)*, Paris, 1973.

REMARQUES SUR GUILHEM DE SAINT GREGORI

PIETRO G. BELTRAMI

Sous le nom de Guilhem de Saint Gregori (n. 233) la *Bibliographie der Troubadours*[1] enregistre cinq pièces, dont aucune n'est transmise par un ms. unique. En deux cas l'attribution n'est pas controversée dans les chansonniers: il faut seulement remarquer que la tradition est en partie anonyme. La célèbre chanson *Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori*[2], citée par Pétrarque dans *Lasso me*, attribuée à Guilhem de Saint Gregori par C, est anonyme dans K. La tenson *Seigner Blacatz, de domna pro*[3], dont l'interlocuteur est le célèbre Blacatz, seigneur d'Aups, troubadour et protecteur des troubadours, attribuée à Guilhem de Saint Gregori par D^aIK, est anonyme dans GQ; l'attribution tout simplement à un Guilhem dans E peut être considérée comme un cas de tradition anonyme, du fait que Guilhem est le nom de l'un des deux interlocuteurs dans le texte; en tout cas elle n'est pas un démenti à l'attribution de D^aIK. Les autres trois pièces, au contraire, sont d'attribution contestée. La chanson *Nueyt e jorn ay dos mals seignors*[4] est attribuée à Guilhem de Saint Gregori par C, à Pons de la Guardia par E. La sextine *Ben grans avolesa intra*[5], sirventès qui répète la forme métrique et les mots-rime de la sextine d'Arnaut Daniel, est attribuée à Guilhem de Saint Gregori par D^a, à Bertran de Born par a^1, tandis que H la transmet en forme anonyme. Enfin, le cas plus complexe est donné par le sirventès *Be·m platz lo gais temps de pascor*[6], que ABD donnent à Guilhem de Saint Gregori, IKTa^1 à Bertran de Born, PUV à Blacasset, Ce à Lanfranc Cigala, S^g à Pons de Capdueill, M à un Guillem Augier de Grassa.

Il existe donc une fiche pour Guilhem de Saint Gregori dans la *Bibliographie der Troubadours*, mais il n'existe pas d'édition de Guilhem de Saint Gregori. Au contraire, on a vu paraître plusieurs fois des éditions de l'une ou de l'autre de ces pièces avec des attributions différentes: on a normalement édité *Be·m platz lo gais temps de pascor* avec les poésies de Bertran de Born (ce qui varie d'une édition à l'autre est le degré de certitude de l'attribution); récemment l'éd. de M. Paden Jr. à attribué à Bertran de Born la sextine *Ben grans avolesa intra*; *Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori* a été attribuée à Arnaut Daniel par Carl Appel, et tout récemment à Guilhem de Murs par M. Perugi. Ce n'est pas le cas de la tenson avec Blacatz, dont l'attribution, d'ailleurs, a été mise en doute par Carl Appel[7]; tandis que pour *Nueyt e jorn ay dos mals seignors* l'éditeur de Pons de la Guardia, István Frank[8], a résolument refusé l'attri-

bution au troubadour catalan pour deux raisons: la première (la même qui a convaincu Carl Appel à publier le texte sous le nom de Guilhem de Saint Gregori dans ses *Provenzalische Inedita*) est que le texte de E, qui donne la chanson à Pons de la Guardia, est bien plus corrompu que celui de C; ce qui selon Frank ne se passe pas normalement dans la tradition des textes de Pons, pour laquelle E est un ''bon manuscrit''. La seconde raison est que le style de *Nueyt e jorn* paraît à Frank tout à fait différent de celui de Pons.

On connaît bien la difficulté de faire valoir des raisons de style pour l'attribution d'un texte. Je suis donc disposé à prendre avec toute précaution l'observation, qui s'impose, que la manière de *Be·m platz lo gais temps de pascor* trahit l'imitateur de Bertran de Born, ce qui a été très bien soutenu par Kurt Lewent[9], tout comme la manière de *Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori* trahit l'imitateur d'Arnaut Daniel, comme l'a dit récemment avec raison M. Perugi. Et pourtant, on doit se demander: si quelqu'un affirme que *Be·m platz* est l'oeuvre d'un imitateur de Bertran de Born, quels arguments a-t-on pour démontrer qu'il se trompe?

Pour répondre à cette question on a d'un côté les attributions des manuscrits IKTa[1], de l'autre une *tornada* qu'on lit dans les mss. S^gTV:

> ''Papiol, d'agradatge
> ad Oc-e-non t'en vai viatz,
> et digas li que trop es tan en patz''[10].

Pour le premier M. Gouiran a constaté que le dernier vers est un décasyllabe (estropié dans S^g, qui donne un vers de 9 syllabes), tandis que la métrique exige ici un octosyllabe; ce qui porte l'éditeur a corriger: *t'en vai viatz / dire qe trop estai en patz*. On ne saurait ne pas être d'accord, si l'on était sûr de l'authenticité de l'envoi. A mon avis, au contraire, cette faute de métrique que les trois mss. ont en commun est une preuve de plus du fait qu'il n'y a qu'un seul témoignage de cet envoi dans la tradition manuscrite du texte. C'est bien ce que croyait Kurt Lewent, qui peut-être, ne connaissant pas le texte de S^g, avait tort d'identifier l'origine de ces vers dans le ms. T. Mais, en tout cas, si l'on ne veut pas penser que cet envoi a eu son origine dans la tradition de l'un de ces mss., et est passé à la tradition des autres par contamination, on ne peut remonter plus haut que la source commune de S^gTV: l'existence de laquelle, pour ce qui concerne la tradition directe et en dehors de la contamination, est assez bien prouvée par l'analyse de la tradition manuscrite de ce texte donnée par M. Gouiran. Et d'ailleurs, comme le disait très bien Lewent, comment des vers si caractéristiques auraient-ils pu tout simplement disparaître de tant d'autres versions du texte? Ils ne sont donc que le complément que quelqu'un a voulu donner à un poème qui

avait l'allure de ceux de Bertran de Born. Il ne faut même pas chercher trop loin pour en trouver un modèle: dans l'envoi de *Cortz e gestas e joi d'amor*[11] on retrouve Papiol qui doit s'en aller vite avec le poème composé, Oc-e-non (Richard Coeur-de-Lion) qui "aime la pais" (ce qui n'est pas son attitude la plus normale), et en plus la rime *viatz : patz*:

"Papiols, e tu vai viatz,
al Joune Rei
diras que trop dormir no·m platz.

En Oc-e-No ama mais patz,
ab fe lo crei,
que·l frair Joans deseretatz"[12].

C'est bien plus difficile, par contre, que de nier l'appartenance au texte original de la strophe qui commence *Pros comtessa, per la meillor*: celle-ci se trouve dans les mss. AB (qui donnent le poème à Guilhem de Saint Gregori), a[1] (qui le donne à Bertran de Born), PUV (qui le donnent à Blacasset), CE (qui le donnent à Lanfranc Cigala), M (qui le donne à Guillem Augier de Grassa):

"Pros comtessa, per la meillor
que hom puesca el mon chausir
vos ten hom, e per la genssor
que anc se mires ni se mir:
Biatriz d'aut lignatge,
bona dona en ditz et en fatz,
fons lai on sortz tota beutatz,
bella ses maestratge,
vostre rics pretz es tant poiatz
que sobre totz es enansatz"[13].

Il s'agit ici d'une femme de *hautlignatge* qui maintenant a atteint une position sociale encore plus haute. Bien qu'il y ait d'autres femmes nobles nommées Béatrice (mais les éditeurs qui ont attribué le texte à Bertran de Born ont eu de la peine pour l'identification), la seule, je crois, qui correspond parfaitement à cette description est la fille de Thomas comte de Savoie, qui se maria avec Raimon-Bérenger V, comte de Provence, entre 1219 et 1220[14]. A mon avis, rien n'empêche de voir dans cette strophe la dédicace d'un beau sirventès sur la guerre à l'épouse du comte de Provence, à l'occasion de son mariage.

Si l'on reconsidère maintenant les attributions des mss., on peut observer que l'attribution à Bertran de Born, bien que fausse, doit cependant être considérée facile, pour des raisons de style: je veux dire que la

présence de cette attribution dans plusieurs mss. n'est pas une faute conjonctive. Je crois bien, au surplus, que la tradition de ce texte a été au moins en partie anonyme, et qu'on lui a donné des attributions hypothétiques, motivées l'une (Bertran de Born) par la voix qu'on croyait reconnaître dans le sirventès, les autres par le fait que le texte a été diffusé non seulement par l'auteur, mais aussi par des troubadours de son milieu, ou bien par le fait qu'on connaissait à peu près le milieu d'où ce texte avait été diffusé.

Ce dernier aspect doit retenir notre attention si l'on lie plusieurs faits: la date probable du sirventès, et sa dédicace à l'épouse de Raimon-Bérenger V; le nom d'un des auteurs auxquels il est attribué, c'est-à-dire Guilhem de Saint Gregori; le fait que celui-ci a été en rapports de correspondance poétique avec Blacatz. On sait par les recherches de Stanislaw Stronski[15] que Blacatz a été l'un des nobles provençaux qui ont permis le retour en Provence du jeune Raimon-Bérenger entre 1216 et 1217. Elias de Barjols s'adresse à lui dans la seconde *tornada* de sa chanson *Amors, ben m'avetz tengut*, dont la première *tornada* célèbre le retour du comte:

> ''Al senhoriu de Proensa
> es vengutz senher naturals
> a cuy no platz enjans ni mals
> ni cobeytatz no l'agensa.
>
> En Blacatz, vostra valensa
> es de totas valors eguals,
> e sapchatz: s'ades etz aitals
> non trobaretz qui ia·us vensa[16].

On peut aussi constater qu'Elias de Barjols a nommé Blacatz dans trois autres envois, toujours s'adressant aussi à la maison comtale de Provence. La première fois la *comtessa* nommée est peut-être Garsende de Sabran, mère de Raimon-Bérenger (*Car compri vostras beutatz*, vv. 41-8):

> ''Comtessa, nulh mal cossire
> non es, hom de vos cossir,
> anz tenetz cort de servir
> e de solatz e de rire.
>
> D'En Blacatz no·m tuelh ni·m vire
> ni de son pretz enantir,
> que tan no·n puesc de ben dir
> qu'ades mays no·y truep a dire''[17].

A un moment "très voisin du mariage de Raimon-Bérenger et de Béatrice", Elias célèbre dans le premier envoi de *Pus vei que nulh pro no·m te* les comtes de Savoie et leur fille; dans le second s'adresse à Isnart d'Antravenas et à Blacatz (vv. 41-8):

> "Savoia e·l tenemem
> sal Dieus, car nos creis d'onransa
> que flors n'ieis de tal semblansa
> don esperam frug valen.
>
> N'Isnart, donan e meten
> creissetz de terr'e d'onransa,
> e·N Blacatz no·s dezenansa,
> qu'ades lo truep plus valen"[18].

Encore entre 1220 et 1228, selon Stronski, Elias nomme dans les deux envois de *Ben deu hom son bon Senhor* la comtesse Béatrice et Blacatz (vv. 41-8):

> "Comtessa Beatris, gran be
> aug de vos dir e retraire,
> quar del mon etz la belaire
> de las autras dompnas qu'om ve.
>
> En Blacas ies no se recre
> de son fin pretz enan-traire
> ans val mais que no sol faire
> e melhur'e creys so que te"[19].

Si l'on admet l'hypothèse selon laquelle notre sirventès a été écrit dans le milieu de Blacatz et de Raimon-Bérenger V, on est à même d'expliquer l'attribution à Blacasset, fils de Blacatz, qui a d'ailleurs imité Bertran de Born d'une façon plus précise dans son *Gerra mi play quan la vei comensar*[20]. On a ici un éloge de la guerre, mais on s'adresse à des personnes qu'on nomme et qu'on exhorte et menace, comme le faisait Bertran de Born:

> "A N'Agout man, quar n'es premiers comes,
> qu'el en fasa demanda, cui que·n pes,
> tal que·n sion mant colp donat e pres..."
> (vv. 8-10)
>
> "A N'Amieu prec, lo senhor de Curban,
> qu'el en pes tenga la gerra e·l masan..."
> (vv. 15-6)

"As amdos dic en chantan lausor gran,
pero us d'els mi veira a son dan..."
(vv. 20-1);

le sirventès se termine, comme plusieurs fois les sirventès de Bertran de Born, et d'ailleurs comme *Be·m platz*, par une strophe et un envoi d'argument amoureux. On a de Blacasset un autre sirventès qui imite très étroitement le style de Bertran de Born: *De guerra sui desiros*, écrit, semble-t-il, pour protester, bien que s'adressant à Sordel, contre une hypothèse de paix entre le comte de Toulouse et le comte de Provence, en 1233[21]. La dernière strophe et l'envoi sont ici encore d'argument amoureux; dans le texte l''amour de la guerre' devient immédiatement, comme il est normal chez Bertran de Born, l''amour d'une guerre', celle qu'on souhaite à présent. Il est peut-être aussi possible de trouver dans ce texte le souvenir même de *Be·m platz* (mais c'est peut-être à cause de la 'manière' de ce texte, en partie aussi à cause des rimes en *-atz*, qui pourtant ne sont pas assez rares pour entraîner la réprise des mêmes mots):

"...
e can vei cavals armatz..."
(v. 3)
"...
Pero fort sui voluntos
q'ie·ls pogues vezer rengatz
e d'aitals bruis aiostatz
q'elms e lanzas e lansos
brizesson; e s'ieu temia
en aital envazimen
intrar... (vv. 11-7)
...
Ben volgra vezer blezos
eissir de cocha trauchatz
et elms ferrencs desbarratz..."
(vv. 21-3).

Lanfranc Cigala aussi a entretenu des rapports avec le milieu en question. En 1241 il a été à la cour de Raimon-Bérenger en tant qu'ambassadeur de la commune de Gênes; au même comte il s'adresse entre 1244 et 1245 dans une chanson de croisade, *Si mos chanz fos de ioi ni de solatz* (vv. 51-3):

"Coms proensals, tost fora deliuratz

lo Sepulcres si vostra manentia
poges tan aut com lo pretz qui vos guia...''[22]

On a daté entre 1220 et 1228 un fragment de chanson (ou bien une *cobla*?) qui prouve qu'il a eu affaire à Blacatz:

''Hom qe de domna se fegna
fort enamoratz
non sembla ges En Blacatz,
s'el vol anar en Sardegna;
pero si·l dompna me·n cre,
enanz qez el torn vas se,
aura trobat un leial amador;
qar ges no faill qui tricha trichador''[23].

M. Branciforti[24] a bien raison: cette *cobla* n'est pas un compliment pour Blacatz, que le poète traite de *fals amador*. Néanmoins il s'agit ici tout justement d'un insulte qui n'a de sens qu'à l'intérieur d'un rituel courtois, d'un jeu social qui présuppose une certaine complicité. C'est bien ce que suggère la relation entre cette *cobla* et celle de Falquet de Romans qui traite également le sujet du *viatge* de Blacatz (relation qui permet la datation, parce-que Falquet parle des projets de croisade de l'empereur Fréderic II), où Falquet paraît accuser Blacatz d'indifférence pour la croisade:

''En chantan voill qe·m digatz
...
se·l viatge vos agenza
o si·os platz la remanenza;
c'ancor non a gaire
q'il contessa de Proenza
diç que per sa entendenza
eratz gais e chantaire''[25].

Il est bien intéressant de noter que la question proposée par Falquet évoque, et que Blacatz développe en médiocre poète la conclusion que Bertran de Born a donné à sa chanson de croisade *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran*, une conclusion pleine de l'ironie et du sens de la poésie qui sont les siens:

''Mas ben es ver q'a tal dompna·m coman,
si·ll passatges no·ill platz, non crei qe i an''[26].

Et Blacatz:

"En Falquet, be voill sapçatz
q'eu sui amatz
et am ses cor vaire
lei en cui es fina beutatz
e gais solatz;
q'ela·m pot desfaire
e, se·s vol, refaire,
qe de pretz es maire;
ab sen et ab conoissenza
et ab bels dichs de plaisenza
sap cor de cors traire.
Eu farai ma penedenza
zai antre mar e Durenza
apres de·l seu repaire".

La méprise de la source des mss. Ce, qui a attribué *Be·m platz* à Lanfranc Cigala, a donc peut-être une raison. C'est ce que je ne saurais pas soutenir à propos de Pons de Capduelh, auquel du reste le sirventès n'est attribué que par le ms. S^g. Enfin, l'attribution de M à un Guilhem Augier de Grassa (ou de Grossa?) cache peut-être, comme l'ont soutenu Gustav Gröber et Kurt Lewent, le nom du même Guilhem de Saint Gregori[27]. En essayant de trouver la raison de cette méprise, j'ai remarqué le nom d'un *Augerius de Grassa* parmi les juges de Raimon-Bérenger V dans des actes de 1232 (*judex curie domini comitis*) et de 1233 (*judex domini comitis*) recueillis par Benoit[28], ce que je signale sans pouvoir soutenir que cela soit de quelque façon la cause de la méprise d'une source lointaine du ms. M.

La relation d'une part entre Guilhem de Saint Gregori et Blacatz, prouvée par la tenson, d'autre part entre Blacatz et la cour de Raimon-Bérenger m'a amené à formuler (dans un essai qui va paraître[29]) une hypothèse, que je reprends ici, sur la *tornada* de la chanson *Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori*. Je crois donc qu'on peut interpréter *sabra* du dernier vers non pas comme le futur de *saber*, mais comme le nom de famille *Sabran*:

"Qui que sai rest,
en Sanguiniers s'abriva
lai on Sabra son pec"

"reste ici qui le veut, monsieur Sanguiniers s'élance là où les Sabran son méprisables"[30]. Y a-t-il donc d'un côté des Sabran dignes d'éloge, de l'autre des Sabran dignes de mépris? Oui, si l'on fait allusion à la dispute qui opposa en 1217 Raimon-Bérenger qui revenait prendre posses-

sion de la Provence, et pour lui sa mère Garsende de Sabran (puisque le jeune comte n'était âgé de que de treize ans au plus), à Guillaume de Sabran, qui en 1209 s'était emparé du comté de Forcalquier avec sa mère Alix: celle-ci soutenait ses droits en tant que soeur de Guillaume IV de Forcalquier, tandis que les droits de Garsende, qui était petite-fille de Guillaume, dérivaient d'un acte de ce dernier. La dispute prit fin en 1220 par un accord, par lequel le titre de comte de Forcalquier, avec la partie principale du comté, resta au seul Raimon-Bérenger, tandis que Guillaume de Sabran obtint une partie du territoire et ne cessa pas pour cela de se faire nommer par le même titre[31].

Si tout cela est pertinent, la chanson *Razo e dreyt* peut être considérée parallèle à celle d'Elias de Barjols, *Amors, ben m'avetz tengut*: deux chansons d'amour qui célèbrent en forme de dédicace le retour du jeune comte en Provence. Il y en a une troisième, qui porte cette dédicace en tête au lieu que dans la *tornada*: c'est *Pos Dieus nos a restaurat / lo pro comte proensal* d'Aimeric de Belenoi[32].

Je sais bien que cette hypothèse, qui permettrait de situer *Razo e dreyt* en 1217, ou tout au plus entre 1217 et 1220, est très faible. Il n'en reste pas moins que l'attribution de la pièce à Guilhem de Saint Gregori a un très haut degré de vraisemblance. Il n'y a pas d'autre nom d'auteur dans la tradition directe; l'attribution à Arnaut Daniel, qui n'existe que dans la tradition indirecte[33], peut être expliquée comme une méprise facile provoquée par le style de l'imitateur. La chanson est probablement postérieure à *Celeis cui am de cor e de saber* de Guiraut de Calanson[34], que paraît être citée dans la deuxième strophe (selon l'ordre du ms. C). Pour ce qui est du *terminus ad quem*, on y trouve une référence à un *coms d'Uzest*: or, le suzerain d'Uzès, qui n'avait que des 'seigneurs', n'a été un comte (le comte de Toulouse) que jusqu'à 1229, date du traité qui ratifia en faveur de Louis IX la conquête militaire de 1226 par Louis VIII. A partir de cette date Uzès a appartenu à la couronne de France, sous la juridiction du sénéchal de Beaucaire et Nîmes. Il est vrai que de 1271 à 1361 les rois de France, Philippe le Hardi le premier, ont tenu Toulouse comme comtes particuliers de cette ville: toutefois Uzès n'appartenait plus au comté de Toulouse[35]. De plus: la chanson ne peut être postérieure à 1269, date du sirventès de Cerverí de Girona qui en imite la forme métrique et les rimes[36]. Il n'est pas possible de renverser ce rapport, comme l'a soutenu au contraire M. Perugi, parce que le sirventès de Cerverí a en plus une rime intérieure dans le premier vers de chaque strophe. Pour croire dans ce cas à l'inversion du rapport normal entre chanson et sirventès, il faudrait donc croire aussi que l'auteur d'une chanson si ambitieuse a simplifié la forme d'un sirventès qu'il imitait, et cela tout justement pendant la période où le sirventès est considéré un genre mineur, comme par exemple l'attitude d'un Guiraut Riquier le

peut prouver[37]. Je crois donc que *Razo e dreyt* n'est pas postérieure à 1229, et que son auteur le plus probable est Guilhem de Saint Gregori.

J'ai donc attribué jusqu'ici à notre Guilhem *Be·m platz*, à situer en 1219-20, *Razo e dreyt*, à situer avant 1229, peut-être en 1217, et la tenson avec Blacatz, qui peut être située n'importe où entre 1194 et 1236[38].

La cohérence de ces trois attributions est assurée par les attributions des mss. (non controversées dans le cas de *Razo e dreyt* et de *Seigner Blacatz*), par le rapport au même milieu (*Seigner Blacatz, Be·m platz*, peut-être *Razo e dreyt*), et, encore, par l'attitude de notre poète: il est probablement un jongleur, mais on n'en peut pas être sûr[39]; en tout cas il est un imitateur, plutôt qu'un poète original: un imitateur habile de Bertran de Born, poète très apprecié dans le milieu de Blacatz, et d'Arnaut Daniel. Les deux modèles ne sont pas sans rapport: on sait que Bertran de Born a aussi imité Arnaut, ou pour mieux dire il a profité de sa leçon; l'utilisation de la forme métrique et des rimes de *Si·m fos Amors de joi donar tan larga* pour *No puosc mudar un chantar non esparga* n'est peut-être que l'aspect le plus évident et le plus immédiatement visible de ce rapport entre les deux poètes.

On retrouve le nom de Bertran de Born dans l'attribution donnée par le ms. a[1] à *Ben grans avolesa intra*. On ne saurait pas croire ici que l'attribution soit motivée par des raisons de style. On sait bien, d'ailleurs, qu'à la date où un *prebost de Valensa* (le personnage 'positif' de ce texte) est nommé dans le même acte avec Aimar de Poitiers, comte de Valentinois et de Diois (le personnage 'négatif'), c'est-à-dire en 1189, Bertran de Born était en pleine activité. Est ce là une raison suffisante pour lui attribuer le texte, comme l'a fait M. Paden Jr. (et comme le suggérait d'ailleurs Carl Appel)? En réalité, on n'a pour situer le texte, que les dates rélatives à Aimar, c'est-à-dire 1189-1230, et le fait qu'un ''prevôt de Valence'' a échangé une tenson avec Savaric de Mauleon avant 1219[40]. On peut aussi remarquer que la qualité de l'imitation est si pauvre, qu'il n'est pas possible de rapprocher sérieusement ce texte de *No puosc mudar*, comme l'a fait Carl Appel pour soutenir que, si Bertran de Born a imité une fois Arnaut de si près, il peut bien l'avoir fait une autre fois[41]. Même si l'on préfère (comme l'a fait Giulio Bertoni, avec raison, à mon avis) l'attribution du ms. D[a] à Guilhem de Saint Gregori, le rapprochement avec *Razo e dreyt*, qui démontre toute autre habileté dans l'imitation d'Arnaut Daniel, nous suggère qu'il peut s'agir là d'un exercice de jeunesse. L'attribution de cet exercice à notre troubadour est d'ailleurs cohérente avec l'attribution de *Razo e dreyt*.

Plus faibles encore sont les raisons de préference pour Guilhem de Saint Gregori qu'on a à propos de la chanson *Nueyt e jorn,* raisons que j'ai rappelées ci-dessus: infériorité, dans ce cas, du ms. E; jugement de István Frank sur le style: ce qui n'est pas beaucoup, parce que dans ce

cas le style n'a pas assez de caractère pour en conclure à l'auteur.

Je viens donc à mes conclusions, évidemment quelque peu provisoires, vu le caractère hypothétique de plusieurs de mes observations. Il existe bien un chansonnier de Guilhem de Saint Gregori, troubadour ou plutôt jongleur qui a exercé une bonne partie au moins de son activité en rapport avec le milieu de Blacatz et de la cour de Raimon-Bérenger V de Provence. Il est difficile, comme le disait Lewent[42], de se faire une image précise des qualités de Guilhem en tant que poète, parce qu'il a été surtout un imitateur de la poésie qui était appreciée dans son milieu: probablement parce qu'il en était avant tout un exécutant. Le chansonnier de ce jongleur comprend trois textes d'attribution 'sûre' ou, si l'on préfère, très raisonnable, c'est-à-dire *Be·m platz, Razo e dreyt* et *Seigner Blacatz*, un texte d'attribution moins sûre, mais bien possibile, c'est-âdire *Ben grans avolesa intra*, et enfin un texte dont l'attribution ne peut que rester douteuse, c'est-à-dire *Nueyt e jorn*. Pour situer cette activité on a ces dates: 1220 pour *Be·m platz*; avant 1229, peut-être 1217, pour *Razo e dreyt*; avant 1236 pour *Seigner Blacatz*; la sextine, si est du même auteur, pourrait bien être située a l'''aube du XIIIe siècle'' (comme l'a écrit Giulio Bertoni), sans prolonger l'activité de Guilhem au delà du vraisemblable.

Pietro G. Beltrami
Università di Pisa

1. A. PILLET-H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933 (= BdT). On y trouvera l'explication des sigles qui désignent les chansonniers provençaux.
2. BdT. 233,4: C. APPEL, *Petrarka und Arnaut Daniel*, ''Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen'', CXLVII (1924), 212-35; M. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Padova, 1985; P.G. BELTRAMI, *Appunti su ''Razo e dreyt ay si·m chant e·m demori''*, à paraître dans la ''Rivista di Letteratura italiana'' V,i (1987).
3. BdT. 233,5: n. VII dans l'édition de O. SOLTAU, *Die Werke des Trobadors Blacatz*, ''Zeitschrift für romanische Philologie'', XXIII (1899), 201-248, et XXIV (1900), 33-60.
4. BdT. 233,3: publiée par C. APPEL, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, 1890, p. 152.
5. BdT. 233,2: publiée par G. BERTONI, *La ''sestina'' di Guilhem de Saint Gregori*, ''Studj romanzi'', XIII (1917), 31-9.
6. BdT. 233,1 = 80,8a: C. APPEL, *Die Lieder Bertrans von Born*, Halle, Max Niemeyer 1932, n. 40; G. GOUIRAN, *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born* (éd. crit., trad. et notes), Aix-en-Provence, 1985, n. 37; *The Poems of the troubadour Bertran de Born*, ed. W.D. PADEN Jr.-T. SANKOVITCH-P.H. STABLEIN, Berkeley-Los Angeles-Lon-

don, 1986, n. 30.
7. *Petrarka und Arnaut Daniel*, p. 223: ''Blacatz nennt im Gedicht seinen Gegner nur Guillem. D[a] (I?) und K ergänzen das zu *Gillems de saint Grigori (Gregori)*, wärend E nur *Guilem*, GQ gar keinen Namen in der Überschrift nennen. DIK stehen wie gewöhnlich den Hss. EGQ als eine geschlossene Gruppe gegenüber, so daß ihr Zeugnis nur als eines zählt''. Le point d'interrogation à propos de l'attribution du ms. I n'a aucune raison d'être.
8. I. FRANK, *Pons de la Guardia, troubadour catalan du XIIe siècle*, ''Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona'', XXII (1949), 229-327 (v. 233).
9. K. LEWENT, *Zur provenzalischen Bibliographie* (I. Gr. 461,165; II. Gr. 233,1), ''Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen'' CXXX (1913), 324-34.
10. Variantes: 1 *degradage* T. - 2 *oc e anu* T, *va* S[g], *vaic* T. - 3 *et* manque S[g], *estat* S[g]V. - Les éditeurs préfèrent corriger *estan, estat* en *estai*;mais *estat* peut bien être *es tant*, sans le *titulus* pour la consonne nasale.
11. Ainsi dans l'éd. de G. GOUIRAN, n. 15; dans l'éd. de C. APPEL (n. 10) la chanson commençait *Cortz e guerras*; dans l'éd. de W.D. PADEN Jr. la chanson commence *Tortz e gerras* (n. 2).
12. Texte de l'éd. G. GOUIRAN; C. APPEL: *ama mais patz / ab Felip, crei* (ainsi l'éd. W.D. PADEN Jr.). Le double envoi est conservé par les mss. IK (qui donnent *Be·m platz* à Bertran de Born); Aa[1] ne donnent que la seconda partie.
13. Je donne les quatre premiers vers selon la suggestion de: ARNAUT DANIEL, éd. M. PERUGI, I, *Prolegomeni*, p. 26; le reste de la strophe selon l'éd. de G. Gouiran.
14. Voir *Le troubadour Elias de Barjols*, éd. S. STRONSKI, Toulouse, 1906, p. 87.
15. S. STRONSKI, *Notes sur quelques troubadours et protecteurs de troubadours célébrés par Elias de Barjols*, ''Revue des langues romanes'', L (1907), 5-44, 36 note 2; *Le troub. E. de B.*, pp. 66-7.
16. *Le troub. E. de B.*, n. VII (BdT. 132,1).
17. Ed. S. STRONSKI, n. VIII (BdT 132,7); pour la datation (entre 1217 et 1219-20) et l'identification, voir pp. 83-4.
18. Ed. S. STRONSKI, n. X (BdT. 132,11; je corrige *En Blacatz* en *e·N B.*); voir pp. 90-2.
19. Ed. S. STRONSKI, n. XII (BdT. 132,4); voir pp. 95-6.
20. Voir: M. DE RIQUER, *Los trovadores. História literária y textos*, Barcelona, 1975, n. 259.
21. G. BERTONI, *Nuove rime di Sordello di Goito,* ''Giornale storico della Letteratura italiana'', XXXVIII (1901), 269-309; le texte est édité aux pp. 288-90; pour la date, v. 278-80.
22. F. BRANCIFORTI, *Il canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, 1954, n. XX (BdT. 382,23).
23. Ed. F. BRANCIFORTI, n. XXXI (BdT. 382,11).
24. *Il canz. di L.C.* p. 27 n. 39.
25. Ed. O. SOLTAU, n. X (pour la datation, voir p. 217).
26. Ed. G. GOUIRAN, n. 34, vv. 49-50.
27. K. LEWENT, *Zur prov. Bibl.*, 331.
28. F. BENOIT, *Recueil des actes des Comtes de Provence appartenant à la maison de Barcelone*, Monaco-Paris, tome II, 1925, pp. 264-5 et 271-2.

29. *Appunti su ''Razo e dreyt... cit.*
30. Pour la chute de *-n* (la forme latine du nom est *de Sabrano*) on peut indiquer dans le même texte du ms C les formes *razo, bo, sermos, bru*. La leçon *conos* de K (mais plus exactement *conoson pec*: il faut donc réintegrer un *s*) serait le résultat d'une méprise facile.
31. Voir S. STRONSKI, *Notes...*, p. 36, note 2; *Le troub. E. de B.*, pp. 66-7; F. BENOIT, *Recueil...*, t. I, p. XXVIII-XXIX; le texte de l'accord dans H. BOUCHE, *La Chorografie ou description de Provence et l'Histoire chronologique du mesme pays*, t. I, Aix[-en-Provence], 1664, pp. 853-5.
32. *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, éd. M. DUMITRESCU, Paris, 1935 (SATF VIII), (BdT. 9,17).
33. On peut être presque sûr que Pétrarque attribuait la chanson à Arnaut Daniel. Cette attribution se trouve en marge de la chanson de Pétrarque, *Lasso me* dans le ms. Strozzi 178 de la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florence (je renvoie pour cela à mes *Appunti*).
34. BdT. 243,2 Voir M.G. CAPUSSO, *L'exposition di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson Celeis cui am de cor e de saber*, ''Studi mediolatini e volgari'', XXX (1984), 117-66, XXXI (1985), 5-189.
35. Je me base sur *Histoire générale de Languedoc...* par DOM CL. DE VIC-DOM J. VAISSETE etc., Toulouse, vol. IV, 1841, vol V, 1842 (le texte du traité aux pp. 650-5; voir pp. 364-71), vol. VI, 1843 (voir p. 148); Toulouse, vol. IV, 1872 (généalogie des seigneurs d'Uzès aux pp. 227 et suiv., note LII), vol. VI, 1879, vol. VIII, 1879.
36. BdT. 434a,20; après l'éd. de M. DE RIQUER, *Obras completas del trovador Cerverí*, Barcelona, 1947, on en a une nouvelle éd. dans le livre de M. PERUGI, *Trovatori a Valchiusa...*, cap. III. Voir I. FRANK, *La chanson ''Lasso me'' de Pétrarque et ses prédécesseurs*, ''Annales du Midi'', LXVI (1954), 259-68, 260 note 1; M. DE RIQUER, *Para la cronología del trovador Cerverí*, dans *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, C.S.I.C., 1952, pp. 361-412, pp. 374-5; S. VATTERONI, *Rima interna e formula sillabica: alcune annotazioni al Répertoire di I. Frank*, ''Studi mediolatini e volgari'', XXIX (1982-3), 175-82, 179-80.
37. Voir: F.M. CHAMBERS, *Imitation of Form in the Old Provençal Lyric*, ''Romance Philology'', VI (1952-3), 104-20; J.H. MARSHALL, *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, ''Romania'', CI (1980), 289-335; V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Il canzoniere di un trovatore: il ''libro'' di Guiraut Riquier*, ''Medioevo Romanzo'', V (1978), 216-59, 249-50; D. RIEGER, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik*, Tübingen, 1976, pp. 153-65.
38. La deuxième date est celle de la mort de Blacatz; la première, celle de la notice plus ancienne qu'on a de lui. Voir M. DE RIQUER, *Los trovadores...*, pp. 1257-8.
39. C'est l'opinion de K. LEWENT, *Zur prov. Bibl.*, 331, note 2.
40. *Dichtungen der Trobadors*, éd. A. KOLSEN, Halle a. S., 1916-19, repr. Genève, 1980, pp. 14-21. Voir: A. JEANROY-J.J. SALVERDA DE GRAVE, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse, 1913, note au n. VII (*Servit aurai longamen*). Sur Savaric: H.J. CHAYTOR, *Savaric de Mauleon, Baron and Troubadour*, Cambridge, 1939.
41. *Petrarka und Arnaut Daniel*, 223-224. Dans cet essai, Appel avait en vue de démontrer l'attribution de *Razo e dreyt* à Arnaut Daniel; c'est pourquoi il tend à nier toute attribution à Guilhem de Saint Gregori: mais dans son édition des poésies de Bertran de Born (1932) la sextine en question n'est nullement considérée.
42. *Zur prov. Bibl.*, 331.

LOS TROVADORES EN LAS CORTES DE CASTILLA Y LEÓN: GUI D'USSEL Y PAAY SOAREZ DE TAVEYROS

VICENTE BELTRÁN

Hace ya cincuenta años, Silvio Pellegrini llamaba la atención sobre un motivo atípico en una pastorela de Ayras Nunez, la de la pastora que ''chorava e estava cantando''; quizá por su propia singularidad, reaparecerá más adelante en la obra del rey don Denís, con un pasaje paralelo en la poesía de Johan Zorro[1]. Para el ilustre filólogo, esta expresión procedía de una pastorela de Gui d'Ussel, *«L'autrier cavalcava»*[2], cuyo conocimiento directo consideraba probable a juzgar por la amplia difusión de que gozó la obra de este trovador.

A primera vista, sus argumentos no parecían irrefutables. Aunque se conserva en cinco manuscritos, este no se encuentra entre sus textos más divulgados y estamos ante un tópico que, como él mismo observaba, se halla a menudo en los demás géneros poéticos:

> ''Pot s'onques nus hom vanter
> k'en plourant peüst chanter?[3]

Por otra parte, Gui d'Ussel no se encuentra entre los numerosos trovadores que frecuentaron las cortes de Castilla y León, pero, a pesar de todo, su difusión en la Península hubo de ser temprana, a juzgar por los testimonios que hoy presentamos.

Una de las canciones más divulgadas del trovador fue *Ben feira chanzos plus soven*, que se nos ha conservado en quince manuscritos:

I ''Ben feira chanzos plus soven,
Mas enoja·m tot jorn a dire
Q'eu plang per amor e sospire,
Qar o sabon tuit dir comunalmen;
Per q'eu volgra motz nous ab son plasen, 5
Mas re no trob q'autra vez dit no sia.
De cal gisa·us pregarai doncs, amia?
Aqo meteis dirai d'autre semblan,
Q'aisi farai senblar novel mon chan.

II Amada vos ai lonjamen, 10
Et enqer non ai cor qe·m vire;

Donc, si per so·m volez aucire,
No n'aurez ges de bon razonamen;
Anz sapchaz ben c'a major failimen
Vos er tengut q'ad autra no seria, 15
C'usatges es, et a durat mant dia,
Q'om blasma plus, qan fail, cel qe val tan,
Qe dels malvatz no s'o ten hom a dan.

III Dompna, ben sai certanamen
Q'el mon non posc mais dompn'eslire 20
Don qalsqe bes no si'a dire,
O q'om pensan no formes plus valen;
Mas vos passatz sobre tot pensamen
Et atresi dic vos q'om non poiria
Pensar amor qi fos pars a la mia. 25
Sitot non posc aver valor tan gran,
Endreit d'amor, sivals no·i a engan!

IV Esters, sol q'a vos estes gen,
No·i trob razo, qan m'o consire,
Qe, si·m faz mal, qe ja·m n'azire; 30
Tant gent lo·m faitz, ses far adiramen,
Ab bel senblan et ab acoillimen
Que·m remembra mos fols cors tuta via,
On plus mos sens m'en blasm'e m'en chastia;
Mas non sai cum s'eschai de fin aman 35
Qe·l sens no·i a poder contra·l talan.

V Dompn'ab un baisar solamen
Agr'eu tot cant voil e desire,
E prometetz lo·m e no·us tire,
Sivals per mal de l'enojosa gen 40
Q'aurian dol, si·m vezian jauzen,
E per amor dels adreitz, cui plairia;
Qar engalmen s'atang a cortesia
Q'om fass' enoi als enojos qe·l fan
Et als adrecs fassa tot qant voldran. 45

VI Ves Albuzo, chanzos, ten tost ta via
A la meillor fors una q'el mon sia;
Q'en leis pot hom apenre cosi·s fan
Jois e solatz ab gai cors benestan''[4].

Consta de un esquema estrófico medianamente complejo para lo que resulta habitual en su escuela: dos rimas masculinas, dos femeninas y dos medidas de los versos (8a 8'b 8'b 10a 10a 10'c 10'c 10d 10d). Fue usada veintiséis veces en provenzal y otras dos por el mismo autor[5], siempre con esquema métrico distinto de éste. Su extensión es de cinco estrofas *unissonans* con tornada.

En lo que respecta a su cronología, nuestras noticias son de imprecisión notable. Extractos del cartulario de la abadía de Bonaygue copiados en el siglo XVIII ofrecen varios datos de interés: en 1195 nuestro autor firmó una donación junto a su hermano Ebles, pero debía de haber fallecido ya en 1225[6]. Según la *razo* que la acompaña, cantó a Gidas de Mondus, prima de la reina María de Montpellier, a quien iba dedicada la *mala canso*; esta composición contiene dos *tornadas*, una de ellas dirigida al rey Pedro II de Aragón, y por sus términos se la viene considerando como escrita hacia 1203 ó 1204, pues el 15 de junio de este año contrajo matrimonio con aquella dama[7]. En el fondo, todo ello resulta extremadamente conjetural; Jeanroy considera "un pur roman" este texto y no le faltan razones, en cuanto entra en contradicción con la *tenso* que intenta explicar. Por el contrario, B. Panvini recuerda en su favor que el biógrafo no pudo tomar del texto comentado "né i nomi di Gidas de Mondus e di Renardon, né le relazioni di parentela della prima con Guglielmo VIII di Montpellier e con la figlia di questo Maria, la quale nel giugno 1204 sposò in terze nozze Pietro II d'Aragona"[8]. Pero no habiendo identificado a Gidas de Mondus ni establecido la veracidad de su parentesco con la reina María, el argumento no convence como desearíamos.

La *tornada* de la *mala canso* resulta excesivamente genérica, aunque caben varias precisiones:

> "Reis d'Aragon, dompnejan e meten,
> e conqueren, conqueretz pretz valen,
> e tenetz o si cum es comenssat;
> si non o faitz, perdut n'auretz lo grat"[9].

Si aceptamos en su contenido algo más que fórmulas de cortesía, su análisis puede aportar algunos datos. El autor induce al rey a *domnejar* o 'cortejar' a las damas, *metre* o 'gastar' —la tópica incitación a la generosidad— y *conquerer* o *conquerre*, que podemos interpretar como 'conquistar', 'adquirir nuevas tierras' o, simplemente, como 'vencer'. Y en todos estos aspectos reconoce ya un prestigio al rey: *si cum es comenssat*.

Pedro II de Aragón y I de Cataluña no había cumplido los veinte años a la muerte de su padre, Alfonso II, el 25 de abril de 1196; confirmó los usos y costumbres y los privilegios concedidos por sus antecesores en Zaragoza, el 16 de mayo, y tomó el título y la posesión del reino el mes de septiembre, en las cortes de Daroca[10]; las noticias históricas que conservamos parecen empeñadas en confirmar la exactitud del juicio del trovador: Ferran Soldevila lo describe como "un príncep jovenívol i arrauxat, fastuós i galant, disbauxat i pròdig"[11]. De esta última cualidad se hicieron eco frecuente los cronistas coetáneos, y los archivos guardan la huella imborrable de la bancarrota de la hacienda real[12].

La incitación a *domnejar* tenía un sentido muy distinto del que se le solía atribuir a la luz de la ética decimonónica, pues consistía simplemente en el ejercicio de una de las destrezas más preciadas para el pensamiento cortés: el trato entre personas de distinto sexo. De ahí que Bonifaci Calvo elogiara a su protector, Alfonso X —que entonces tenía más de treinta años— recomendando que "non met'amor a noncaler"[13]. Sin embargo, la biografía de Pedro II parece pensada para interpretar esta palabra en su sentido más estricto; de lo efímero de su matrimonio hablan las crónicas y el archivo de su cancillería[14], y la casa real aragonesa conservó entre sus tradiciones familiares la de haberse perdido por sus excesos amorosos. Su propio hijo y heredero cuenta que "nostre pare lo rei En Pere no volia veser nostra mare la reina", y los cronistas posteriores refieren una novelesca aventura según la cual la reina María habría usurpado el lugar de una dama que el rey cortejaba, merced a una intriga de palacio, con el fin de asegurar la sucesión del reino[15]. Será también su hijo quien nos cuente la más sorprendente de estas noticias, referente al encuentro de Muret: "E aquell dia que féu la batalla havia jagut ab una dona, si que nos oïm dir depuis a son reboster (...) que anc a l'Evangeli no poc estar en peus, ans s'assec en son seti mentre es deïa"[16]. Hasta aquí nada nos permite datar la composición en ningún momento de la vida del rey.

Resulta más interesante la tercera noticia, la que alude a la acción militar o exterior de Pedro II. Cuenta Zurita que a fines de 1196, nada más tomar posesión de sus reinos, juntó sus fuerzas en Daroca para ayudar a Alfonso VIII de Castilla, que había sido derrotado el año anterior en Alarcos y era a la sazón hostigado por los musulmanes, leoneses y navarros[17]. Sin embargo, Soldevila considera que "la resistència de Toledo i Cuenca va fer inútils els preparatius"[18], pues no hay noticias de que la intervención aragonesa en Castilla llegara a término. En 1205 castellanos y catalanes colaboraron en un ataque contra Navarra, con resultados desiguales: Alfonso VIII se anexionó la sección occidental y meridional

del reino, mientras Pedro II, que no obtuvo ninguna ventaja territorial, acabó firmando la paz en Monteagudo (10 de febrero de 1208) y Mallén, donde Sancho el Fuerte de Navarra, que era conocido por su riqueza y actuaba a menudo como prestamista de sus vecinos, le dio un crédito de veinte mil morabetines de oro (4 de junio del 1209)[19]. Sus intervenciones en la Península fueron importantes en los últimos años del reinado; en verano de 1210 alcanzó la única ampliación territorial al conquistar Adamuz, Castellfabib y Sertella, en tierras valencianas[20]. Sin embargo, el hecho de armas más relevante fue, sin duda, su intervención en las Navas de Tolosa, el 16 de julio de 1212[21]. Resulta inútil ponderar el eco de esta batalla, no sólo en Francia — de donde acudió un nutrido ejército — sino en toda la Cristiandad[22].

No obstante, cabe la duda de si a Gui d'Ussel pudiera interesarle más la acción política y militar de Pedro II en tierras de Oc. Allí intervino repetidamente en ayuda de su hermano Alfonso, conde de Provenza, contra Guillem, conde de Folcalquer; los historiadores nos han transmitido el recuerdo de, al menos, dos actuaciones del rey por la fuerza de las armas, una a fines de 1204 o comienzos de 1205[23] y otra entre junio y septiembre de 1206[24]. También hacia febrero de 1205 hay que situar la toma del castillo de Escura, que estaba en poder de los albigenses[25].

Ciertamente, resulta difícil precisar los límites de lo que un poeta, preocupado por agradar a un poderoso, puede entender bajo la expresión ''conqueren (...) cum es comenssat''. Sin embargo, por escasa que sea su base real, observaremos que la acción militar de Pedro II no comienza hasta 1205, y no pasa de pequeñas acciones de carácter local (Escura, 1205) o en apoyo de sus aliados (con Alfonso VIII contra Navarra en 1205, con provenzales y tolosanos contra Folcalquer en 1204-1205 y en 1206) hasta 1210, aunque las acciones de 1205 y 1206 pudieron adquirir mayor relieve por librarse en el complejo panorama de la política provenzal y tolosana y en el marco del problema albigense. No creo, como viene admitiéndose, que esta tornada date de 1203 o 1204, sino más bien de 1205-1206 o incluso más tarde.

Un estudio detallado de los amigos y protectores de Gui d'Ussel quizá nos permitiría precisar el medio y el momento del contacto con el rey de Aragón; por desgracia, hoy sólo puedo aportar información sobre el más inseguro de todos ellos. La tornada de *Ges de chantar no·m faill cors ni razos* va dirigida a *Dompn'Alazaitz,* que Audiau, a partir de la biografía de Pons de Capduoill, identifica con Azalais de Mercuor, esposa de Ozill de Mercuer e hija, según esta fuente, de Bernat d'Andusa[26]. Observaba Stronski que este matrimonio no está demostrado por ninguna fuente distinta de las vidas trovadorescas[27]; a favor de esta identificación

poseemos un testimonio, aunque débil: una dama de esta casa, madre del Bernat d'Andusa de un documento de 19 de marzo de 1175, llevaba también el nombre de Azalais[28]. Bernat VII, al que se considera padre de Azalais de Mercuor, aparece en varios documentos hasta que se le cita como muerto en 1223[29]. Tuvo al menos dos hijos; el segundo, homónimo suyo, prestó homenaje a Amauri de Montfort por la fortaleza de Alesto, el 15 de abril de 1220[30]. El mayor, Peire Bermond, casó con Constanza, hija de Raimon VI de Tolosa, a quien en 1212 solicitó suceder en sus estados ante Inocencio III; de ahí que la firma de Bernat d'Andusa aparezca a menudo junto al Conde de Tolosa en documentos como el pacto de vasallaje entre éste y Guilhem de Montpellier, el 29 de mayo de 1194[31], o su acuerdo con el obispo de Viviers, el 13 de agosto de 1210[32].

Ambos, el conde de Tolosa y Bernat d'Andusa, firman juntos el acta de 17 de junio de 1204 por el que Pedro II prestó homenaje al obispo de Magalona [33], y asistió también al convenio entre Pedro II y Raimon VI sobre el matrimonio de la princesa Sancha (recién nacida entonces) y el heredero del condado, el mes de octubre de 1205[34]. Aunque estos datos no constituyen una prueba directa, refuerzan nuestra hipótesis anterior: la dedicatoria de Gui d'Ussel a Pedro II no hay que relacionarla tanto con su desdichado matrimonio con María de Montpellier como con su vinculación progresiva a la política ultrapirenaica, particularmente intensa a medida que arreciaba el peligro de una intervención exterior[35].

Todo ello resulta de interés en cuanto la canción que hoy nos ocupa, la número I, contiene el siguiente envío:

> "Ves Albuzo, chanzos, ten tost ta via
> a la meillor fors una q'el mon sia".

La crítica la identifica con Margarita de Albuzo, casada después de 1193 con el vizconde Rainaut d'Albuzo o Aubusson [36], a quien dedicó la canción nº XIV y, en su primera tornada, la *mala canso*, de cuya datación nos hemos ocupado. Tanto si aceptamos para ésta una fecha posterior a 1205 como cualquier otra entre 1196 y 1213, *Ben feira* parece situarse a comienzos de siglo XIII, aunque los datos expuesto y la documentación sobre las damas a las que se dirige nos hacen preferir una fecha un tanto atrasada respecto a la que hasta hoy se viene admitiendo[37].

El punto que aquí nos interesa especialmente subrayar es cómo esta canción resultó ser el punto de partida de otra del trovador gallego-portugués Paay Soarez de Taveyros:

''[Entend'eu ben, senhor, que faz mal-sen
quen vay gran ben querer quen lh'o non quer,
e quen deseja muit' ata[l] molher
de que non cuida jamais aver ben,
5 e mia senhor, tod' est' a mi aven
de vos; e non entend[o] a] folia
que faç' i, quand[o] entendê-la-ia
se a fezess' outr(e), e non ei ventura
de saber-me guardar de gran loucura.

10 E mia senhor, sei eu guardar outren,
e a min, que mi-avia mais mester,
non sei guardar; e se me non valver'
escontra vos, mia senhor, outra ren,
non mi-á min prol, quando me prol non ten
15 cousimento, que me valer devia,
e mia senhor. Vel, por sancta Maria,
pois Deus non quer que eu faça cordura,
fazed'i vos cousiment' e mesura!

E, de pran, segundo meu conhocer,
20 en vus querer mui gran ben, mia senhor,
eu que non cuido, mentre vivo for',
senhor fremosa, de vos ben aver,
mais mi-o deviades vos gradecer
ca se vus eu, mia senhor, sol amasse
25 por algun ben, que eu de vos cuidasse
aver. Mais Deus non me dê de vos grado,
se eu, senhor, ei ren d'este cuidado!''[38].

A tenor de lo habitual en la escuela gallego-portuguesa, la estrofa es monométrica, aunque el número de octosílabos con acento en la sílaba cuarta resulta mayor de lo habitual; siguiendo también la línea compositiva más frecuente, las dos primeras estrofas repiten las mismas rimas, la tercera es independiente[39]. Sin embargo, la combinación de rimas, idéntica y prestada, como veremos, de Gui d'Ussel, resulta inusitada: es mucho más larga de lo habitual[40] y sobrepasa las tres rimas sobre las que suelen construirse estas composiciones. A pesar de la escasa variedad formal del *corpus* gallego-portugués, esta fórmula no fue usada de nuevo[41], y en conjunto, este poema se caracteriza por seleccionar los rasgos más próximos a la poética provenzal entre los habituales de su escuela, como sucede a menudo en la *cantiga de amor* cuando sus autores se pro-

ponen hacer gala de virtuosismo técnico[42].

En cuanto a los indicadores de su dependencia respecto a la canción provenzal, hemos de señalar, en primer lugar, la repetición de dos rimas en la misma posición: a (*-en*) y c (*-ia*). La rima b es distinta (*-ire* contra *-er*), si bien conserva en común la proximidad fónica entre una forma de la flexión verbal y el infinitivo.

Gui d'Ussel, como resultaba ya normal a comienzos del siglo XIII, renuncia al preludio primaveral para iniciar su canto con una declaración de originalidad[43]: *aisi farai semblar novel mon chan* (v. 9). Paay Soarez de Taveyros renuncia a este recurso, quizá por extraño a sus hábitos de composición, para escoger el tipo de comienzo más prestigiado por las artes retóricas de entre todos los de su escuela, aunque no muy frecuente: el uso de una sentencia:

" (...) faz mal-sen
quen vay gran ben querer quen lh'o non quer"
(vv. 1-2)[44].

Toda la estrofa gira en torno a la contradicción entre el sentimiento, irremisiblemente ligado a una dama que no lo corresponde, y la razón, que denuncia inútilmente su entrega. Idéntica idea aparece en la cuarta de Gui d'Ussel, y en ambos encontramos un mismo matiz: el enamorado, consciente del daño recibido, es incapaz de oponerse. Gui d'Ussel, con un giro muy propio de la cortesanía occitana, lo atribuye a la gentileza de la *domna*:

"No·i trob razo, qan m'o consire,
Qe, si·m faz mal, qe ja·m n'azire;
Tant gent lo·m faitz, ses far adiramen,
Ab bel senblan et ab acoillimen
Que·m remembra mos fols cors tuta via,
On plus mos sens m'en blasm'e m'en chastia"
(vv. 29-34)

Paay Soarez de Taveyros se mantiene en la exposición monocorde y obsesiva del sentimiento amoroso propio de su escuela, pero se atribuye a sí mismo la responsabilidad de su inacción[45]:

"(...) e non entendo a folia
que faç'i, quando entendê-la-ia
se a fezess'outre, e non ei ventura
de saber-me guardar de gran loucura"

(vv. 6-9)

Cabe señalar también la proximidad entre la expresión "mon fols cor" (v. 33) y "a folia que faç'i" (vv. 6-7), así como la sentencia que cierra también la estrofa provenzal: "qe·l sens no·i a poder contra·l talan" (v. 36), que pudo sugerirle al autor gallego-portugués la conveniencia de empezar su composición con otra del mismo tipo.

Paay Soarez de Taveyros continúa mediante procedimientos propios del paralelismo de contenido: en el resto de las estrofas, repite idéntico vocabulario, fraseología y argumento que en la primera, y muy especialmente en la segunda, aunque introduce variaciones de matiz[46] que le permiten entretejer nuevas referencias a las estrofas centrales de Gui d'Ussel. Este, en la segunda estrofa, intenta persuadir a la *domna* para que corresponda su amor, "si per so·m volez aucire" (v. 12), con el argumento de

"Q'om blasma plus, qan fail, cel qe val tan,
Qe dels malvatz no s'o ten hom a dan"
(vv. 17-18)

Es un halago apenas velado como el de las estrofas tercera y cuarta. El trovador gallego parte de la idea final de la estrofa anterior:

"(...) non ei ventura
de saber-me guardar de gran loucura"
(vv. 8-9)

para pedir, también, la piedad de su dama apelando a su *cousimento* o juicio, provenzalismo manifiesto aún cuando frecuente en su lengua:

"pois Deus non quer que eu faça cordura,
fazed i vos cousiment'e mesura!"
(vv. 17-18)[47]

El giro del pensamiento es muy próximo, aunque difieren por completo los procedimientos expresivos. A primera vista, puede soprender que el trovador gallego desaproveche la idea de la muerte por amor, explícita en Gui d'Ussel (v. 12), pero ausente en la imitación, Probablemente, el abuso del motivo en su propia escuela, donde ocupa un papel central[48], le inclinó a desestimarlo en beneficio de una concepción menos alejada de los hábitos provenzales.

La canción de Gui d'Ussel dedica sus mejores galas a dos de sus te-

mas principales: el elogio de la dama y el amor del poeta[49]: es el contenido de sus estrofas II, III y IV. Muy al contrario, ''en la *cantiga de amor* típica hay dos motivos que se presuponen, por lo que apenas se insiste en ello: la *senhor* es perfecta y el poeta la ama''[50]. Por eso Paay Soarez, que en las dos primeras estrofas se había limitado a glosar su desarreglo sentimental y su indefensión, en la tercera y última da un giro y vuelve, tan brevemente como se acostumbra en su escuela, sobre estos dos motivos (vv. 20 y 22), pero luego deriva hacia un punto que hemos de considerar central de su poema y de su relación —al fin de desacuerdo— con el modelo.

El trovador de Ussel, en la última estrofa concluye su composición pidiendo un beso de la dama. Este tipo de galardón no tiene nada de extraordinario en la escuela provenzal, antes cuenta con precedentes muy prestigiosos, y encaja perfectamente con la tradición del *fin'amor*, conciliable, hasta la última época, con la relación carnal [51]. La última estrofa de Paay Soarez de Taveyros insiste exactamente en todo lo contrario:

> ''en vus querer mui gran ben (...)
> eu que non cuido (...)
> (...) de vos ben aver,
> mais mi-o deviades vos gradecer
> ca se vus eu (...) sol amasse
> por algun ben, que eu de vos cuidasse
> aver (...)''.
>
> (vv. 20-26)

El término *ben* es un auténtico comodín de la escuela. Aquí aparece con las acepciones 'favor, mercê, afeição, amor' y 'felicidade'[52], siempre negados por la dama: ''la *desmesura* galego-portoghese è dunque concettualmente diversa da quella provenzale: non già di un'infrazione alle regole e ai principi dell'amore cortese si tratta (...) ma dell'incapacità o dell'indifferenza della dama a *fazer ben* all'amante, a corrispondere al suo sentimento e a concedergli *prol* e *galardon*''[53]. La versión negativa del motivo la encontramos en algunas *cantigas de amigo*, donde la joven ironiza sobre la naturaleza exacta de la correspondencia que él esperaba [54]. En el fondo, es una expresión corriente en el vocabulario feudal para designar el correcto cumplimiento de los deberes mutuos entre señor y vasallo:

> ''Et el rrey dõ Afonso *fezolle* moyta onrra et *muyto bem*, polo

bem que elle *fezera* en amparar o castelo''[55].

La última estrofa de Paay Soarez está construida sobre el equívoco de dos de sus valores: un *querer ben* que el autor afirma y un *aver ben* que rechaza. Y es aquí donde establece la distancia que lo separa del modelo; aquél desea la concesión de un beso, éste sabe de antemano que incluso una actitud más favorable de su dama, la pura correspondencia afectiva, no tiene cabida entre las convenciones de su escuela. Los trovadores gallego-portugueses no suelen pasar del grado conocido en provenzal como *fenhedor*; el término *entendedor* es infrecuente excepto en las sátiras, y es este género el único que conoce *drudo*, adaptación de *drut*, que sólo ofrece connotaciones negativas[56]. De ahí que Paay Soarez, tras reproducir fielmente la forma de su modelo y tras adaptar cuantos elementos resultaban compatibles con los usos de su propia tradición poética, acabó enfrentándose a él en una actitud de autoafirmación semejante a la que, al fin de este período, adoptaría el rey don Denis:

> ''Provençaes soen mui ben trobar
> e dizen eles que é con amor,
> mays os que trobam no tempo da flor
> e non en outro sey eu ben que non
> am tam gran coyta no seu coraçon
> qual m'eu por mha senhor vejo levar''[57].

Queda un último problema: la posible ocasión del contacto entre ambos autores. Carolina Michaëlis, cuyas investigaciones históricas, desgraciadamente, no han tenido continuación, relacionaba a Paay Soarez de Taveyros con el linaje portugués de los *Velho*, y a partir de una rúbrica del *Cancioneiro Colocci-Brancuti*[58] aceptó que pudo estar al servicio de Rodrigo Gómez de Traba, último vástago de un linaje importantísimo en la historia de los reinos de León y Galicia[59]. Ahora nos interesa otra de sus composiciones:

> ''Quantos aqui d'Espanha son
> todos perderon o dormir
> con gran sabor que an de s'ir;
> mais eu nunca sono perdi,
> des quando d'Espanha saí;
> ca mi-o perdera ja enton[60].

En vano buscaríamos mayor precisión que este equívoco *Espanha*. Como en provenzal[61], podía tener dos sentidos básicos: uno coincidiría

con el reino de León:

> ''diz dom Lucas de Tuj que (...) depoys que el rey dom Garçia foy morto, que se juntarõ todollos altos omes d'Espana, et os bispos et os condes et os rricos omes, ena cidade de Leõ et allj o alçarõ rrey''[62].

Otro incluía toda la Península, incluso la zona musulmana:

> ''Ca llas V° jgleias arçebispales d'Espana iaziam en catiuo et os prelados dellas que escaparom da espada dos mouros fugirõ a Asturas, assi como avemos dito''[63],

y es frecuentísima la expresión *mouros d'Espanna*[64]. No siempre resulta fácil discernir la extensión del término; sin embargo, da la impresión de que los textos gallegos la usaron preferentemente en su sentido más amplio, designando toda la Península, por eso me inclino a pensar en un viaje al exterior[65], quizá al sur de Francia, donde pudo conocer, si no al proprio Gui d'Ussel, al menos alguno de los ambientes trovadorescos donde se tuviera conocimiento puntual de su obra[66]. Es un indicio más que tiende a confirmar la datación de Paay Soarez de Taveyros en los primeros años del siglo XIII.

Vicente Beltrán
Universidad de Barcelona

Esta comunicación forma parte de un proyecto de investigación más amplio, cuya primera y segunda parte han sido ya publicadas, *Los trovadores en las cortes de Castilla y León (1): Bonifaci Calvo y Ayras Moniz d'Asme,* ''Cultura Neolatina'', 40 (1984), 45-57 (II): *Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte*, ''Romania'', 107 (1986), 486-503, y que ha contado con una subvención de la CICYT.

1. *Chorava e estava cantando* en ''Boletim de Filologia'', 4 (1936), 75-79 y reimpreso en *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese,* Bari, 1959², pp. 134-140; esta investigación fue reemprendida por G. TAVANI (*Le poesie di Ayras Nunez,* Milano, 1964, pp. 35-36) que señaló la relación con Johan Zorro. El texto de Ayraz Nunez puede verse en G. TAVANI, ed. cit. n° I y en J.J. NUNES, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, reimpresión Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, n° 256, el de D. Denis en H.R. LANG, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal,* Halle, 1984 (reimpresión Hildesheim-New York, 1972, n° 57), y J.J. NUNES, *ob. cit.,* n° 2.

2. J. AUDIAU, *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel,* Paris, 1922 (reimpresión,

Genève, 1973), pp. 56 y ss., por donde cito, y *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen Age*, Paris, 1923 (reimpresión Genève, 1973), pp. 34 y ss. Tavani ha señalado también otra posible derivación de esta pastorela en el *incipit* de una de Johan Perez d'Avoyn (*Cavalgava noutro dia,* NUNES, *ob. cit.,* nº 110), cortesano de Alfonso III de Portugal, lo que podría confirmar, por otra vía, el conocimiento directo de Gui d'Ussel en la Península medio siglo después de su muerte (*La poesia galego-portoghese,* en *GRLMA*, vol. II, tomo I, fasc. 8, p. 83).

3. A. JEANROY-L. BRANDIN-P. AUBRY, *Lais et descorts français du XIIIe siècle,* Paris, 1901 (reimpresión Genève, 1975), nº 21. vv. 1 y ss. Para los manuscritos que han transmitido la composición de Gui d'Ussel, véase A. AUDIAU, *ed. cit.,* p. 136. Pellegrini citaba unos versos del *Fierabras* provenzal (*ob. cit.,* p. 138) pero basaba su argumentación en que la de Gui d'Ussel es la única pastorela donde esta expresión aparece.

4. AUDIAU, *Les poésies* (...), nº I (pgs. 27 y ss) y aparato crítico en p. 119.

5. I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie lyrique des troubadours*, Paris, 1957, esquema nº 504, y AUDIAU, *ob. cit,* nº VII y XIII.

6. AUDIAU, *ob. cit.,* p. 16.

7. J. MIRET y SANS, *Itinerario del rey don Pedro I de Cataluña, II en Aragón* publicado en sucesivas entregas del "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", III (1905-1906), y IV (1907-1908), especialmente vol. III, 279-281. Por el carácter novelesco del nacimiento de Jaime I (*Llibre dels feits*, cap. 3, p. 191, en F. SOLDEVILA, *Les quatre grans cròniques*, Barcelona, 1983, así como las notas correspondientes) son varios los historiadores que se han ocupado de este acontecimiento, aunque no aportan datos distintos de los antes mencionados; véase B. DESCLOT, *Libre del rei en Pere,* en *Ibidem.* cap, IV y, especialmente, F. SOLDEVILA, *Els primers temps de Jaume I,* Barcelona, 1968, cap. I, y su estudio *Vida de Jaume I el Conqueridor*, Barcelona, 1969[2], p. 13 y ss., así como G. ZURITA, *Anales de la Corona de Aragón,* libro. II, Valencia, 1967, pp. 151 y 162. Otra visión de conjunto sobre el monarca puede verse en E. BAGUÉ, *Pere el Catòlic*, en *Els primers comtes-reis,* Barcelona, 1960, pp. 103-146. La *Histoire Générale de Languedoc*, vol. VI, Toulouse, 1879, p. 383, se ocupó también de ello, y publicó los documentos correspondientes en el tomo VIII. Con todo la aportación historiográfica más reciente e importante es la de J.M. LACARRA-L. GONZÁLEZ ANTÓN, *Les testaments de la reine Marie de Montpellier,* "Annales du Midi", 90, (1978) 106-120; resulta también útil el resumen de M. SWITEN, *Marie de Montpellier: la femme et le pouvoir en Occitanie au douzième siècle,* en *Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes,* London, A.I.E.O., 1987, pp. 483-490. Para la datación del poema, AUDIAU, *ob. cit.* p. 15, repite las conclusiones de H. CARSTENS, *Die Tenzonen aus dem Kreise des Trobadors Gui, Eble, Elias und Peire d'Uisel,* Kônigsberg I. Pr., 1914, p. 9.

8. A. JEANROY, *La tenson provençale,* "Annales du Midi", 2 (1890), 281-304 y 441-462, especialmente 442, y B. PANVINI, *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità,* Firenze, 1952, p. 136.

9. *Ed. cit.,* nº II.

10. ZURITA, *Anales*, Libro II, p. 131. Al parecer cumplió los veinte años en 1197 o principios de 1198 (MIRET, *ob.cit.,* vol. III, p. 80).

11. *Història de Catalunya,* Barcelona, 1963, p. 220.

12. *Ibidem,* p. 228 y notas. Véanse también los juicios de MIRET y SANS, *ob. cit.,* vol. IV, p. 111.

13. 101,5, edición de F. BRANCIFORTI, *Le rime di Bonifacio Calvo*, Catania, 1955, nº VIII. El rey había nacido el 23 de noviembre de 1221 (A. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, 1984, p. 46). Branciforti data esta composición en 1255 (*ob. cit.*, p. 29, nota) aunque la anécdota en que se basa, el supuesto intento de repudiar a su esposa Violante, transmitido por la *Crónica de Alfonso X* , no parece corresponder con la realidad (*ibidem*, p. 189 y ss). Con todo, toda la producción datable de Bonifacio Calvo es posterior a la coronación de Alfonso X, el 1 junio del 1252 (*ibidem*, p. 54).
14. En septiembre de 1205 obtuvo bajo coacción la cesión de Montpellier y sus dependencias, de modo que su usufructo quedaba para ambos cónyuges en vida y, después de su muerte, si no tenían hijos, el rey podía disponer libremente (MIRET, *ob. cit.*, p. 371). Nuevamente obligó a su esposa a firmar, contra su voluntad, un convenio matrimonial entre la hija de ambos, Sancha, y el hijo de Raimon VI de Tolosa, en octubre de 1205. Por fin, el 22 de septiembre de 1206 concertó un compromiso matrimonial con María de Montferrato, que implicaba la disolución de vínculo con María de Montpellier, que nunca alcanzó (*ibidem*, p. 383 y ss.). El matrimonio había naufragado ya irremisiblemente a los dos años de celebrado.
15. *Llibre dels feits*, cap. 5, B. DESCLOT, *Crònica del rei en Pere*, cap. IV, R. MUNTANER, *Crònica*, cap. III y IV, y, siempre segun SOLDEVILA, *Les quatre grans cròniques*, Barcelona, 1983.
16. *Llibre dels feits*, ed. cit., cap. 9.
17. *Anales*, libro II, cap. XLVIII, ed. cit., p. 132.
18. *Ob. cit.*, p. 229.
19. ZURITA, *ob. cit.*, cap. LIX, p. 162, MIRET, *ob. cit.*, pp. 441 y 501. y SOLDEVILA, *ob. cit.*, p. 230.
20. ZURITA, *ob. cit.*, cap. LX, p. 164, MIRET, *ob. cit.*, pp. 512-515, y SOLDEVILA, *ob. cit.* p. 231.
21. El estudio más detallado es el A. HUICI MIRANDA, *Las grandes batallas de la reconquista durante las invasiones africanas*, Madrid, 1956, pp. 219-330. El estudio crítico de las listas de combatientes puede verse en nota a las pp. 254-257.
22. HUICI, *loc, cit.*, En la *Histoire Générale de Languedoc* (vol. VI, p. 383) se subraya especialmente la asistencia del arzobispo de Narbona, Arnaud, con dos mil caballeros y otros tantos escuderos.
23. ZURITA, *ob. cit.*, cap. LI, p. 143, y, para la datación, MIRET, *ob. cit.*, p. 284 y SOLDEVILA, *ob. cit.*, 227, que la acepta.
24. MIRET, *ob. cit.*, pp. 380-381.
25. *Histoire Générale de Languedoc*, vol. VI, p. 240. Para la discusión de la cronologia, véase MIRET, *ob. cit.*, p. 369, que no la cree verosímil, y SOLDEVILA, *ob. cit.*, p. 227, que la acepta.
26. *Ed. cit.*, nº VII, v. 46, y pp. 133-134. En la biografía de Pons de Capduoill, Azalais de Mercuor está en relación con María de Ventadorn y Margarita de Albuzo, las mismas damas que encontramos en la obra de Gui d'Ussel.
27. Recensión a C. FABRE, *Le troubadour Pons de Chapteuil. Quelques remarques sur la vie et sur l'esprit de ses poèmes*, Le Puy, 1907, ''Annales du Midi'', 19 (1907), 547-551, especialmente 548. Para el conjunto de la investigación historiográfica en torno a Azalais de Mercuor, véase H.H. LUCAS, *Pons de Capduoill and Azalais de Mercuor: a study of the planh*, ''Nottingham Medieval Studies'', II (1958), 119-131.
28. *Histoire Générale de Languedoc*, Toulouse, 1879, vol. VIII, columma 303.

29. *Ibidem,* vol. VI, p. 395, y vol. VIII, col. 769. En este intervalo lo encontramos en 1183, 29 de mayo de 1194, 17 de junio de 1204 y 13 de agosto de 1210 (*Ibidem,* vol. VIII, col. 355, 428, 522 y 594).
30. *Ibidem,* vol. VIII, col. 723. Véase también el vol. VI, pp. 394 y 395.
31. *Ibidem,* vol. VIII, col. 427-428.
32. *Ibidem,* col. 594. Un acuerdo posterior entre el obispo de Viviers y el príncipe de Orange (*Ibidem,* vol. VI, pg. 416) tendría lugar por mediación de Pedro II, probablemente en marzo de 1213 (MIRET, *ob. cit.,* vol. IV, p. 96).
33. *Ibidem*, col. 523.
34. MIRET, *ob. cit.,* pp. 371-372. El 23 de abril de 1241, en Montpellier, otro "B. de Andusa" firmará como testigo de unas treguas entre Jaime I de Aragón y Raimon VII de Tolosa (A. HUICI MIRANDA - M.D. CABANES PERCOURT, *Documentos de Jaime I de Aragón,* vol. II, Valencia, 1976, doc. nº 327).
35. El reinado de Pedro II registró un giro copernicano en las relaciones entre los reyes de Aragón y el condado de Tolosa, hasta entonces enfrentados por la hegemonía en el Sur de Francia y por fin unidos ante el temor de una cruzada. En febrero de 1197 ó 1198 se entrevistaron ambos gobernantes y Bernat V, conde de Comenge, en Perpiñán (MIRET, *ob. cit.,* vol. III, p. 153) y en fecha que no podemos determinar, quizá 1200, Raimon VI de Tolosa casó con la infanta Leonor, hermana de Pedro II, poniendo fin definitamente a la enemistad de ambos linajes ante la amenazadora actitud de Inocencio III (SOLDEVILA, *ob. cit.,* p. 220. Para las dificuldades de la cronología, MIRET, *ob. cit.,* p. 238). Un nuevo pacto entre Pedro II, su hermano el conde de Provenza y el de Tolosa, fue suscrito en Amilau, en abril de 1204 (MIRET, *ob. cit.,* pp. 274-275). En Florensac, en octubre de 1205, como ya dijimos, fue concertado el matrimonio entre Sancha, hija de Pedro II y María de Montpellier, y el futuro conde de Tolosa (véase nota anterior). Muerta la prometida, se acordó nuevo enlace con otra princesa Sancha, hermana esta vez de Pedro II, probablemente en 1211 (MIRET, *ob. cit.,* vol. IV, p. 19). En 1209 el rey intentó evitar la guerra contra su vasallo Raimon Roger, vizconde de Béziers, pero se retiró sin combatir y lo dejó a merced de los cruzados, que ocuparon esta villa y la de Carcasona (*ibidem,* vol. III, pp. 503-504). La intervención definitiva se gestó a fines de 1212, cuando Raimon de Tolosa acudió a Aragón solicitando su ayuda directa en la guerra que le desposeía se sus estados (*ibidem.* vol. IV, p. 36), tras lo que pasó varios meses al otro lado de los Pirineos, hasta mayo de 1213 (*ibidem,* pp. 92-102). Hacia el 9 de septiembre regresó a Tolosa y el 10 estaba ante los muros de Muret, donde acabaria sus días el 13 (*ibidem*, pp. 104-105).
36. Esta datación, dada por buena hasta hoy, está basada en más de una conjetura, y puede aceptarse, en todo caso, como la más atrasada para este matrimonio. Véase A. THOMAS, *L'identité du troubadour Pons de Chapteuil,* "Annales du Midi", 5 (1893), 374-379, especialmente 378-379.
37. Como decíamos arriba, el matrimonio entre Margarita y Raynaut VI de Albuzo parece posterior a 1193, María de Ventadorn murió el año 1219 (*Histoire Générale de Languedoc*, vol. X, Toulouse, 1885, p. 248 nota) y estas damas, junto a Azalais de Mercuor, aparecen relacionadas en varias vidas trovadorescas.
38. A falta de una edición crítica del trovador, cito por C. MICHAELIS, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. I, Halle, 1904, nº 31. Ni de esta composición, ni de la nº 33, que estudiamos más adelante, ha sido discutida la atribución a este autor, como sucede con las nº 36 a 39, que pertenecen a Martin Soares (V. BERTOLUCCI, *Le poesie di Martin Soares,*

Bologna, 1963, p. 27 y ss.).

39. Para la conformación del poema en la lírica gallego-portuguesa véase V. BELTRÁN-C. ALVAR, *Antología de la poesía gallego-portuguesa,* Madrid, 1984, p. 16 y ss.

40. J.M. d'HEUR, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècle)*, [Liège], 1975, p. 175. Entre las 321 cantigas de amor sin estribillo, señala sólo diez con estrofas de nueve versos y dos con estrofas de diez, las más largas; en el género de amigo, ninguna supera la longitud de ocho versos.

41. G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese,* Roma, 1967, fórmula 144:1.

42. V. BELTRÁN, *Variedad formal y tendencias estéticas en la lírica gallego-portuguesa* en *O comentario de textos galegos*, Santiago, en prensa. En el haber de esta tendencia hay que situar también el recurso a las *coblas capfinidas* (I-II) y el tejido de repeticiones léxicas (*senhor, fazer, ben, querer, cuidar, guardar, valer, cousimento*), aunque este recurso no alcance el mismo desarrollo en la lírica provenzal.

43. Para este tipo de comienzos, véase R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise,* reimpresión, Genève, 1979, pp. 140 y ss., y E. KÖHLER, *Sulla struttura della canzone*, en *Sociologia della fin'amor, Saggi trobadorici*, Padova, 1976, pp. 19-37, especialmente p. 27.

44. Para la recomendación de comenzar mediante una expresión sentenciosa, véase E. FARAL, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles,* reimpresión, Genève-Paris, 1982, pp. 55 y ss. Para su uso en gallego, G. TAVANI, *La poesia lirica galego-portoghese,* en GRLMA, tomo II, vol. I, fascículo 6, p. 63.

45. Nótese que en la lírica occitana, cuyo núcleo es el *joi*, el trovador mantiene viva la expectativa de que su amor sea correspondido. La gallego-portuguesa (más adelante volveremos sobre este punto) parte de su imposibilidad y se centra en la *coita* o pena (V. BELTRÁN-C. ALVAR, *ob. cit.*, p. 32 y G. TAVANI, *ob. cit.*, pp. 75 y ss.).

46. V. BELTRÁN-C. ALVAR, *ob. cit.*, pp. 20 y ss. y E. ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1970^2, pp. 69 y ss.

47. Para este término y su uso en los cancioneros y la prosa gallega, véase R. LORENZO, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla,* vol. II, *Glosario,* Orense, 1975, s. v. Para su interpretación, me baso en C. MICHAËLIS, *Glossário do "Cancioneiro da Ajuda"*, "Revista Lusitana", 23 (1920), 1-95, s. v.

48. V. BELTRÁN-C. ALVAR, *ob. cit.*, p. 32, TAVANI, *ob. cit.*, pp. 78 y ss. y P. MANERO, *Aproximación a la lírica de Roy Queimado. En torno a las cantigas paródicas,* "Anuario de Estudios Medievales", 13 (1983), 279-290, especialmente 285-286.

49. A. JEANROY, *La Poésie lyrique des troubadours,* Toulouse-Paris, 1934, vol. II, pp. 106 y ss., E. KÖHLER, *ob. cit.*

50. V. BELTRÁN-C. ALVAR, *ob. cit.*, p. 31. Véase G. TAVANI, *ob. cit.*, p. 64.

51. R. NELLI, *L'érotique des troubadours,* Toulouse, 1963, pp. 172 ss. y 196-202, y M. LAZAR, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle,* Paris, 1964, pp. 118-134.

52. C. MICHAËLIS, *Glossário cit.*, s. v.

53. G. TAVANI, *ob. cit.*, p. 72.

54. *Ibidem*, p. 101. Para el sentido habitual de este motivo, y para el concepto del amor en la poesia gallego-portuguesa y su correspondencia con algunos aspectos de la lírica provenzal, véase M. R. LAPA, *Uma cantiga de D. Denis,* en *Miscelânea de língua*

e literatura portuguesa medieval, Coimbra, 1982, pp. 205-233. Con todo, la cantiga central de este trabajo no es del rey trovador, sino producto de una interpolación tardía en el arquetipo (G. TAVANI, *Sull'attribuzione a D. Denis di "Pero muito amo, muito non desejo"*, en *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, 1969, pp. 219-233).

55. R. LORENZO, *ob. cit.*, vol. I (texto), Orense, 1975, líneas 40-41. En las letras galo-romanicas, el término no resulta desconocido: «Puchele est boine et tout sans vilenie, / ne onques n'ot de bien fairë envie / fors de Buevon, qui ot sa foi plevie" (A. STIMMING, *Der festländische Bueve de Hantone*, vol. I, Dresden, 1911, vv. 2195-2197).

56. En los autores del *Cancioneiro da Ajuda*, puede verse, como evocación de un pasado mejor en sus relaciones con la dama, en el número 208, y con valor fundamentalmente satírico, en el nº 358 (*descobrir / vus ei d'un voss'entendedor / vilão*, vv 9-11); M.R. LAPA, *(Vocabulári galego-português. Extraído da edição crítica das "Cantigas d'escarnho e de mal dizer"*, Vigo, 1970, s. v.) cita tres casos en este género, y alguno más de *drudo*, que pasó a la prosa del siglo XIII, aunque su suerte resultó efímera: de los dos manuscritos que nos han transmitido la versión alfonsí del *Calila e Dimna*, el más antiguo (Biblioteca del Escorial, 4-III-9) no entendió el término y copió *diudo*, el más moderno (X-III-4 de la misma biblioteca, datado en 1467) lo sustituye por *enamorado* (véase la edición de J.M. CACHO BLECUA-M.J. LACARRA, Madrid, 1984, pg. 184). El uso habitual en la lírica gallego-portuguesa es del tenor de esta sátira de Pero da Ponte:

> "Dade-m'alvyssara, Pedr'Agudo,
> vossa mulher á bon drudo,
> que fode ja en seu cabo".

(S. PANUNZIO, *Pero da Ponte. Poesie*, Bari, 1967, p. 196).

57. J.J. NUNES, *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses*, reimpresión, Lisboa, 1972, nº 73.

58. La publicó en su *Cancioneiro da Ajuda*, nº 394, y el estudio puede verse en el vol. II, pp. 307-321.

59. Sobre este prócer, que realizó un importante papel en la reconquista de Andalucía y fue muy favorecido en el repartimiento de Sevilla, hay un viejo estudio de J. VILLA-AMIL y CASTRO, *Rodrigo Gómez: cuadro histórico de las costumbres de la nobleza gallega en el siglo XIII* publicado originariamente en varios números de "La Ilustración Gallega y Asturiana", 1879 y 1880, y hoy reimpreso en "Grial", 33 (1971), 273-302. A su muerte sin hijos se extinguió el linaje, por lo que los genealogistas apenas se ocuparon de ellos sino repitiendo los datos del *Nobiliario* del conde D. Pedro (edición de Roma, 1640, p. 65, reimpresión, Santiago, 1974). Algunos datos nuevos fueron aportados por F. RADES y ANDRADA, *Crónica de las tres órdenes militares*, Toledo, 1572 (facsímil en Barcelona, 1980) fol. 44, procedentes del archivo de Calatrava, y por L. de SALAZAR y CASTRO, *Historia genealógica de la Casa de Lara*, Madrid, 1696-1697, vol. I, pp. 239-241, y todos ellos fueron refundidos por F. de la GÁNDARA, *Armas y triunfos de los hijos de Galicia*, Madrid, vol. I, 1662, p. 250 (facsímil, Santiago, 1970). A falta de un estudio conjunto de este linaje, que vendría a ser una historia política de los reinos de León y Galicia, hemos de espigar datos en obras de diverso carácter, como A. LÓPEZ FERREIRO, *Alfonso VII, rei de Galicia, y su ayo el conde de Traba*, Santiago, 1885, y su *Historia de la santa A. M. I. de Santiago de Compostela*, San-

tiago, 1902, especialmente vol. III, p. 323 y vol. V, pp . 371-372, M. SUÁREZ-J. CAMPELO, *Historia compostelana,* Santiago, 1950, pp. CVII-CVIII o la apretada síntesis de S. de MOXÓ, *De la nobleza vieja a la nueva. La transformación nobiliaria castellana en la baja Edad Media,* "Cuadernos de Historia. Anexos de la revista Hispania", 3 (1969), 1-210, especialmente 86-90, M.C. PALLARÉS, *El monasterio de Sobrado,* La Coruña, 1979, pp. 222-223, y J. GARCÍA ORÓ, *La nobleza gallega en la Baja Edad Media,* Santiago de Compostela, 1981, pp. 7-8. Mención aparte merecen los datos recogidos por J. GONZÁLEZ, *Alfonso IX,* Madrid, 1944, especialmente pp. 356-360, y *Reinado y documentos de Fernando III,* Córdoba, 1980-1986, vol. I, pp. 171-172, sobre Gómez González y Rodrigo Gómez respectivamente, además de la colección documental completa de ambos reinados. En cuanto al *Taveyros* del nombre, entre todas las referencias recogidas por C. Michaëlis, quizá debamos insistir en la villa de este nombre, en el municipio de La Estrada (provincia de Pontevedra); en el pasado fue centro jurisdiccional de importancia y cabeza del territorio (hoy ha sido suplantado por el núcleo de La Estrada, de mucho mayor entidad demográfica) aunque de su pasado conserva la sede arciprestal, gracias al conservadurismo de la administración eclesiástica (P. MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, vol. XIV, Madrid, 1848, s. v.). Desempeñó un notable papel durante las convulsiones del período de Pedro Froyaz de Traba, y es citado muy a menudo por la *Historia Compostelana* (pp. 78, 80, 92, 134, 181, etc.)

60. C. MICHAËLIS, *Cancioneiro da Ajuda*, vol. I, nº 33.

61. C. ALVAR, *La poesia trovadoresca en España y Portugal,* Madrid, 1977, pp. 292 y ss.

62. R. LORENZO, *ob. cit.,* vol I, p. 66, líneas 25-30.

63. *Ibidem,* p. 61, 7-8, Es el que queda también muy claro en las *Cantigas de Santa María*, nº 169 (edición de W. METTMANN, Vigo, 1982, vv, 63 y ss.), donde se afirma que la Virgen conquistó su iglesia en Murcia *e demais conquerra / Espanna e Marrocos,* así como en la nº 360, v. 27.

64. *Cantigas de Santa Maria,* nº 385, v. 11, y nº 406, v. 41, o bien R. Lorenzo, *ob. cit.,* vol. I, p. 939, s. v., y las *Cantigas de Santa Maria* citadas en las notas precedentes. Para otros aspectos relacionados con el derivado *espanhol,* véase R. LORENZO, *Sobre cronologia do vocabulário Galego-Português,* Vigo, 1968, y en especial, J.L. PENSADO, *Datos para la historia de 'Espanhol' en portugués*, "Boletim de Filologia", 28 (1983), 195-206.

65. C. Michaëlis opinaba al respecto que "é muito possível viajasse apenas dentro da península, escrevendo aquelles versos em Portugal ou en Aragão" (*Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 313). La primera hipótesis me parece más difícil: nótese que Portugal no cortó su relación vasallática con los reyes de León hasta la época de Alfonso X, y que las iglesias de Oporto y Braga compartían con las de aquel reino la obligación de pagar los votos a la de Santiago (A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia* (...), vol. V, pp. 25 y 27); quizá es en este sentido como hayamos de interpretar la expresión *padron d'Espanna* de la *Cantiga de Santa María* nº 175, v. 7. La segunda hipótesis, el viaje a la corona aragonesa, resulta mas verosímil, y no difiere, en el fondo, de la que aquí defendemos, tanto por la orientación traspirenaica de este reino en el siglo XII como por la protección constante que sus reyes y nobles otorgaron a la lírica trovadoresca.

66. Sobre la ocasión y destino de este viaje, las conjeturas posibles son innumerables, y la más fácil, a simple vista, aparece ligada a la propia casa de Traba: hay una curio-

síssima donación de "domnus froila ranemiri, una cum uxore mea domna urraca gundisalui" a la orden del Temple, y aparece datada el 10 de las calendas de diciembre del año de la encarnación de 1181, el mismo año, dice "quo comes dns Gomes gundisalui accepit i *con*iugui filia comitis dni ermegaudi urgelensis" (ningún genealogista ni historiador recogió esta noticia hasta J. GONZÁLEZ, *Reinado y documentos de Fernando III*, vol. I, p. 171 y nota; la referencia correcta del documento en el Archivo Histórico Nacional de Madrid es Ordenes Militares, San Juán de Jerusalen, carpeta 574, nº 12-P). La casa de Urgel estaba sólidamente establecida en León desde que Ermengol VI, que sucedió a su padre siendo menor de edad, fue educado por Pero Ansúrez, su abuelo materno, de quien heredó el señorío de Valladolid; una hija suya, Mayor, casó con Pedro Froyaz de Traba (la noticia fue ya recogida por ZURITA, *Anales*, libro I, vol. I, pp. 412-413). El que aquí nos interesa es su hijo, Ermengol VII, mayordomo de Fernando II de León y casado con Dulce, hija de Ramon Berenguer IV de Barcelona, que murió el 21 de agosto de 1184 durante una expedición al reino de Valencia. Aparte del heredero, Ermengol VIII, dejó dos hijas: Marquesa, la mayor, estaba ya casada y tenía un hijo de Ponç de Cabrera vizconde de Urgel, el 11 calendas de noviembre de 1186 (D. MONFOR y SORS, *Historia de los condes de Urgel*, en P. de BOFARULL MASCARÓ, *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, vol. IX, Barcelona, 1853, p. 416; para una exposición más sintética, puede verse S. SOBREQUÉS, *Els barons de Catalunya*, Barcelona, 1957); la segunda, Miracle o Maria Miracle, casó con Ramón de Cervera, señor de Cervera, de quien tenía en 1227 dos hijos y cuatro hijas ya casadas, pero sabemos que en 1184 Ramón de Cervera estaba casado con Timbors de Anglesola, de quien tuvo un hijo llamado Guillem que heredó el señorio (J. MIRET y SANS, *Investigación histórica sobre el vizcondado de Castellbó*, Barcelona, 1900, pp. 177-179). Probablemente sea esta la que casó con Gómez Gonzáles de Traba, aunque el matrimonio, si se consumó, no debió ser duradero; este magnate confirma documentos reales hasta el 5 de mayo de 1209, y el 10 de junio, dos de las tenencias que habitualmente detentaba (Trastámara y Monterroso, solía aparecer tambien gobernando Montenegro y Sarria, aunque no simultáneamente) aparecen en poder de su hijo Rodrigo Gómez (J. GONZÁLEZ, *Alfonso IX*, vol. II, documento nº 292), que desde esta fecha confirmará habitualmente los privilegios de Alfonso IX y Fernando III. Sin embargo, ya en 1203, Ermengol VIII intentaba casar a su hermana Miracle con un hijo del conde de Foix, que eludió el compromiso (J. MIRET y SANS, *Notes per la biografia del trovador Guerau de Cabrera*, "Estudis Universitaris Catalans", IV (1910), 299-331, especialmente 312).

La importancia de esta relación estriba en que los condes y vizcondes de Urgel protegieron ininterrumpidamente a los trovadores, y Guerau Ponç de Cabrera, suegro de Marquesa de Urgel, fue el autor del conocido *Ensenhamen*. Marcabrú estuvo allí entre 1135 y 1137, Raimbaut d'Aurenga en 1170-1171 y Peire d'Alvernha en 1185 (I. FRANK, *Débouts de la poésie courtoise en Catalogne et le problème des origines lyriques*, en *VII Congreso Internacional de Lingüística Románica*, Barcelona, 1955, vol. II, pp. 181-187, especialmente p. 183), y disponemos asimismo de las referencias de Giraut de Bornelh y Bertran de Born, que habla elogiosamente de Marquesa en un sirventés de 1184; en 1182, Alfonso II de Aragón la tenía sitiada en el castillo de Montessor, lo que le valió las censuras de Guilhem de Bergadà y Peire Vidal (E. HOEPFFNER, *Le troubadour Peire Vidal, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1946, pp. 82 y 99 da otra datación; sigo a M. de RIQUER, *Guillem de Berguedà*, Abadía de Poblet, 1971, pp. 140-

144), así como de Giraut de Luc (M. de RIQUER, *El trovador Giraut de Luc y sus poesías contra Alfonso II de Aragón,* ''Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona'', 23 (1950), 209-248, especialmente 214-217 y 236). Marquesa, hermana de nuestra Miracle, fue también la dama cantada por Pons de la Guardia con el *Senhal on-tot-mi-platz* (I. FRANK, *Pons de la Guardia, troubadour catalan du XII siècle,* ''Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona'', 22 (1949), 229-237, especialmente 246-253).

Noteremos por último que Elvira de Subirats, esposa de Ermengol VIII y cuñada de Miracle, fue cantada por Aimeric de Sarlat (M. DUMITRESCU, *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi,* Paris,, 1935, pp. 34 y 138-142; este matrimonio, según Monfar, *ob. cit.,* p. 425, es anterior a 1190) y por Aimeric de Peguilhan (W.P. SHEPARD-F.M. CHAMBERS, *The poems of Aimeric de Peguilhan,* Evanston, Illinois, 1950, p. 138), que estuvo en Cataluña con Guilhem de Bergadá y gozó de la protección de Pedro II para pasar a continuación a la corte castellana de Alfonso VIII (C. ALVAR, *ob. cit.,* pp. 122 y 127-128). Recordemos al respecto, que este es uno de los pocos trovadores cuya relación con Gui d'Ussel podemos demostrar. Desgraciadamente no podemos confirmar el matrimonio entre el conde Gómez y Miracle de Urgell ni el lugar a donde viajó Paay Soarez de Taveyros, ni cuanto sabemos de estos personajes parece compatible con la cronología probable de la canción imitada. Esperemos que nuevas investigaciones en este campo nos permitan mayor precisión para lo que parece ser el más fructífero de los contactos entre un trovador provenzal y la escuela gallego-portuguesa.

PRELIMINARI ALL'EDIZIONE CRITICA DEL *SIDRAC* PROVENZALE

PAOLA BIANCHI DE VECCHI

Livre (o *Roman*) *de Sidrac*[1], vasta enciclopedia che espone i suoi insegnamenti facendo dialogare il miscredente re Boctus e il saggio Sidrac, è notoriamente una delle opere più diffuse della letteratura didattica medievale[2].

La eccezionale fortuna goduta dal *Sidrac*, praticamente in tutta l'Europa e per almeno due secoli, ci è testimoniata dalla sua presenza nelle principali biblioteche signorili fin verso la fine del XV sec. e dai numerosi codici che ce l'hanno trasmesso. Ci sono infatti pervenuti circa 80 manoscritti romanzi (francesi, italiani, provenzali, catalani) e varie traduzioni inglesi, olandesi, tedesche, danesi, fiamminghe. Possediamo, inoltre, un certo numero di antiche edizioni a stampa[3].

Le recenti edizioni del *Sidrac* in lingua catalana e in dialetto salentino, rispettivamente a cura di V. Minervini e di P. Sgrilli[4], che fanno seguito ad alcune parziali[5] e a quella di una versione toscana, pubblicata da A. Bartoli più di un secolo fa[6], hanno riproposto all'attenzione degli studiosi l'anonima enciclopedia, caduta a lungo in una sorta di oblio.

Questo nuovo fervore di interesse scientifico rende ancora più necessaria un'edizione della versione provenzale, nella prospettiva che si giunga finalmente ad una edizione critica delle redazioni francesi, alla quale "sinora nessuno ha avuto il coraggio e l'abnegazione di dedicarsi"[7].

Della versione provenzale del *Sidrac* si conoscono i seguenti tre testimoni[8]: L = Paris, Bibl. Nationale, fr.1158; AR = Aix-en-Provence, Bibl. Arbaud, MO 63; RR = Albi, Bibl. Municipale, 4.

Quest'ultimo codice non offre alcun interesse, essendo una copia tardiva del ms. di Parigi, dovuta a Henri Pascal de Rochegude (1741 - 1834)[9].

Il ms. L, che ospita unicamente la nostra enciclopedia, è il più antico, della fine del XIII sec. o, più probabilmente, dell'inizio del XIV[10]. È costituito da 140 fogli di pergamena[11], scritti a due colonne di 32/33 linee circa per pagina; alcuni fogli, a partire dal f. 120, sono in cattivo o pessimo stato di conservazione a causa di ampie lacerazioni.

Il codice è mutilo: il testo del *Sidrac*, che contiene comunque 536 domande[12], si arresta poco dopo la prima del lapidario: *Lo rei demanda:*

''Cantas manieiras y a de peiras pressiozas e cantas ne so ni qual vertut an?''. Ciò che resta della risposta corrispondente è fortemente lacunoso per la vistosa mutilazione dell'ultimo foglio.

Il manoscritto si apre con il primo prologo, che riassume in modo molto succinto e confuso la storia dell'opera. Segue poi un rapido elenco delle materie che verranno trattate, mentre manca la parte in cui si legge, nelle varie versioni, l'indicazione della data alla quale l'anonimo autore attribuisce la composizione del *Sidrac*, l'anno 1243 dell'era volgare[13], e l'allusione ai *pluseurs mestres clers* che a Toledo avrebbero redatto il prologo.

Il primo prologo è immediatamente seguito dal secondo, senza che tra i due compaia l'indice dei capitoli.

La traduzione provenzale che L contiene è stata studiata nel 1927 da R. Marichal in una tesi dell'Ecole Nationale des Chartes, mai pubblicata[14]. Per ciò che concerne la lingua, secondo C. Brunel il codice sarebbe stato scritto ''au XIVe s. vers le Quercy''[15], secondo R. Marichal ''dans le nord du Quercy ou, plus exactement, peut-être, aux confins du Quercy, de l'Auvergne et du Rouergue'', regione alla quale potrebbe appartenere anche il traduttore, data l'omogeneità della lingua del manoscritto[16].

L'altro testimone provenzale, AR, è un codice autografo dell'arlesiano Bertran Boysset, trascritto a varie riprese tra il 1372 e il 1375[17].

Dopo essere appartenuto al magistrato ed erudito francese Louis Monmerqué[18], è successivamente entrato a far parte della biblioteca di Paul Arbaud.

Il manoscritto, cartaceo, è costituito da 70 fogli numerati recentemente a matita nell'angolo superiore esterno del *recto*, più uno alla fine che pare provenire da un altro codice. I primi 23 fogli sono a due colonne per pagina, i seguenti ad una sola colonna.

Insieme al *Sidrac*, che sta ai ff. 1r-20r[19], ci ha trasmesso anche 33 *coblas* di Bertran Carbonel, la *Légende de l'Enfant sage*, il *Roman d'Arles*, la *Vie de Sainte Marie Madeleine*, una cinquantina di versi della *Vie de Saint Trophime*.

La versione del *Sidrac* in esso contenuta si limita al secondo prologo e alle prime 37 domande[20]. Più esattamente, per i nn. 30-35 mancano le rubriche delle domande e compaiono soltanto le risposte corrispondenti. Il testo esordisce con la seguente rubrica di introduzione al secondo prologo: *Aysi fenison los capitols del Libre de Sidrac, los quals comandet lo rey Bocus. Aysi comensa lo libre del rey Bocus, lo qal fes escrieure de la siensa de Sidrac, e mes li nom Libre de Sidrac de totas siensas et setera*. Oltre al primo prologo, è pure assente l'indice dei capitoli.

La trascrizione di Bertran Boysset non è accurata: negligenze, lacune,

passi spesso privi di senso, soltanto in parte possono essere attribuiti alla copia da lui utilizzata.

I due codici L e AR, come è noto, ci hanno trasmesso delle traduzioni ben distinte[21]. Dobbiamo ora verificare, al di là delle profonde differenze che essi manifestano per quanto attiene alla resa del testo, quali siano le relazioni intercorrenti fra di loro, mettendoli nello stesso tempo a confronto con i testimoni francesi. Ciò anche al fine di chiarire definitivamente lo spinoso problema della priorità di composizione che, in ogni modo, è oggi in gran parte superato[22].

Data la particolare situazione di AR, che contiene soltanto un frammento del *Sidrac*, la mia analisi in questa sede sarà circoscritta alla sezione comune, limitata — come ho detto — al secondo prologo e alle prime 36 domande (37 in AR) [23]. Nel corso di tale disamina seguirò il metodo additato da V. Minervini che, per giungere ad una classificazione dei copiosi testimoni francesi, propone di esaminare l'ordine di successione dei capitoli nei vari codici e di mettere a confronto le lezioni di una parte neutra come il secondo prologo[24]. Tale metodo è infatti particolarmente vantaggioso rispetto ai precedenti, come quelli di Ch.-V. Langlois e di R. Marichal, basati essenzialmente sul numero delle domande presenti nei manoscritti[25].

V. Minervini, attraverso questa duplice indagine, perviene all'identificazione di due famiglie α e β, rispettivamente con il testo più breve e con quello più ampio, in cui distribuisce i codici da lui collazionati[26].

Applicando questo criterio di classificazione ai manoscritti provenzali ed utilizzando i dati forniti dallo studioso, risulta evidente, nella parte che L e AR hanno in comune, la sostanziale affinità di entrambi — ma soprattutto di AR — con la redazione francese α.

Se cominciamo a volgere la nostra attenzione alla progressione delle domande, possiamo subito notare che i due testimoni provenzali mostrano un rapporto di strettissima connessione tra di loro e, nello stesso tempo, con la famiglia α.

Sia L che AR rifuggono infatti dalla tendenza al frazionamento delle domande in due o più capitoli, caratteristica della redazione β, così come evitano veri e propri interventi amplificatori come quello per cui in β vengono inserite 6 domande (nn. 29-34) tra i nn. 17 e 18 di α sulla duplice natura del Figlio di Dio[27].

Soltanto in un caso la puntuale corrispondenza tra L e AR (e α), a livello di organizzazione del testo, viene meno. Dopo la domanda n. 21, che troviamo con la stessa numerazione anche in L e α[28], il codice AR inserisce al n. 22, cioè tra i nn. 21 e 22 di α, la domanda seguente: *Cals causa est paradis celestial?*[29] Questa, nella redazione ampia, occupa il n.

42 (*Quelle chose est paradis celestiel?*, grafia e testo di A), mentre nel codice L la troviamo al n. 267 (*Quals cauza es paradis celestials?*), in un settore del codice che contiene, come ho detto (cfr. la n. 23), domande caratterizzanti la redazione β, seguita inoltre da una risposta che offre un testo notevolmente diverso rispetto a quello di AR.

Anche se non avessimo altre prove, quanto detto sopra ci indurrebbe ad escludere un medesimo antecedente per i due mss. provenzali.

Al di fuori di questo caso, la corrispondenza è perfetta: così i nn. 1-21 si succedono con lo stesso ordine in L , AR e α, e i nn. 22-36 di L e α coincidono esattamente, quanto a progressione, con i nn. 23-37 di AR (cfr. *Appendice*).

L'ordine in cui si succedono le domande — come rileva giustamente V. Minervini[30] — non è comunque sufficiente da solo per stabilire rapporti di sicura connessione tra i vari testimoni. Possiamo però ricavare dati più attendibili mettendo a confronto il testo di L e AR con quello parallelo dei manoscritti francesi, là dove, nel secondo prologo, questi ultimi recano le varianti significative che hanno permesso di determinare due distinte famiglie α e β. Ed è proprio dal raffronto testuale che si palesa con evidenza da un lato l'affinità delle traduzioni provenzali con la redazione più breve α, dall'altro l'autonomia dei testi trasmessi da L e AR.

Infatti, mentre il frammento tràdito dal ms. di Aix-en-Provence è molto fedele al suo modello del ramo francese α, sino a giungere quasi ad una passiva accettazione della fonte, la traduzione contenuta in L mostra una certa attitudine al rifacimento del testo, di cui sovente conserva solo gli elementi essenziali; ciò non toglie che in essa siano riconoscibili, nella maggior parte dei casi, i tratti distintivi della famiglia α.

A dimostrazione di questo raccolgo qui di seguito le lezioni su cui V. Minervini fonda la contrapposizione tra i due rami α e β (la grafia e il testo sono rispettivamente dei mss. A e B)[31], ponendole a confronto con quelle corrispondenti di L e AR.

1) α *Sachiés: li rois fu coroucés et moult irés*
β *Li roys fu moult courrouciez et grant merveille en orent touz ceulz de l'ost*
L (f.lv) *de que lo rey fo mol corossatz*
AR (f.lr) *Sapias que lo rey fon mot irat*

Sia L che AR mostrano la loro affinità con α. In entrambi i codici provenzali manca infatti la traduzione di *grant merveille...*, lezione caratterizzante il ramo β.

2) α *por edifier la cité et si a esté comencie de .VII. moys et ne se puet acomplir, kar*
β *pour edefier la cité. Passé sont .VII. mois, mais ele ne puet estre acomplie, car*
L (f.2r) *en que per un mes de dia en dia a hom bastit aissi que*
AR (f.1v) *per bastir una sieutat [...] de set mes e non si pot complir, quar*

In questo caso L reca una lezione che si distacca da tutte le altre, in cui *un mes* sarà dovuto ad un fraintendimento di lettura: *VII* letto *un* (dal traduttore o forse dal copista). AR, a causa di un lacuna, manca della lezione corrispondente a quelle chiamate da Minervini a caratterizzare i due rami α e β (α *et si a esté comencie de .VII. moys*; β *Passé sont .VII. mois*), ma, nonostante ciò, pare collegabile piuttosto ad α che a β.

3) α *vostre disirs est acomplis tous, et a cel jor, passant .XV. jors de la lune, a l'ore*
β *vostre desir est acompli. Si les mercia moult et leur promist assez. Lors li distrent: Sire roys, a l'eure et au jour de la lune*
L (f.2v) *e lor merceiet molt. Et ilh dissero: Senher, al .XV. jorn de la lhuna et ela ora*
AR (f.2r) *vostres dererier es complit, et aytal jorn, passatz .XV. jorn[s] de la luna, a l'ora*

Mentre AR va quasi esattamente con α, L, che abbrevia notevolmente il passo da cui è stato tratto questo segmento, presenta alcuni elementi della famiglia β (*e lor merceiet molt*; *Et il dissero: Senher*), accanto alla lezione *.XV. jorn de la lhuna* riconducibile ad α.

4) α *doner conseil d'acomplir la cité que vous avés entrepris de faire*
β *donner conseil de ce que vous avez entrepris a faire*
L (f.3r) *donar cosselh de complir la tor que vos avetz comensada a far*
AR (f.2v) *donar conselh de complir la sieutat que vos aves empres de fayre*

AR segue fedelmente il suo modello della famiglia α. L mostra la sua affinità con α, anche se in esso compare la variante *tor*, che si oppone a *cité* di α, *sieutat* di AR. Si noti pure *comensada*, termine più banale di *empres*, presente in AR, e nello stesso tempo meno vicino a quello tràdito dai testi francesi.

5) α *m'a mandé ses lettres, et il me manda un livre*

β *m'a envoié ses lettres, mais je ai plus grant joie de ce que il a envoié demander un livre*
L (f.3r) om.
AR (f.3r) *a mandat sas let[r]as, et el m'a trames quere un libre*

6) α *qui les porroit avoir, il feroit quanque il voudroit*
β *qui les porroit avoir, il tourneroit a grant profit en ce monde*
L (f.3r) om.
AR (f.3r) *qui las poyrie aver, farie so que volria*

7) α *creoit et aoroit as ydoles*
β *creoit et aouroit ses ydoles et les fesoit porter o lui partout la ou il aloit*
L (f.4r) *adorava e creya ydolas*
AR (f.3v) *cresia et adorava las ydolas*

Da notare in L l'inversione *adorava e creya.*

8) α *les gitoient entour cellui pavillon*
β *les gitoient entour icelui pavillon et puis i metoient le feu et les ardoient*
L (f.4r) *gitavo lo davan las autras ydolas*
AR (f.3v) *giteron las detras lo pavalhon*

Tanto in L che in AR manca la lezione corrispondente a *et puis...ardoient*, che caratterizza il ramo β. AR mostra, come di consueto, la sua affinità con il testo di α. In L va rilevata la variante *davan...ydolas*, che non corrisponde né alla lezione di α né a quella di β (né ovviamente a quella trasmessa da AR).

9) α *eslurent quatre de sages gens de l'ost por desputer a Sydrac*
β *eslurent quatre des plus sages homes de l'ost pour desputer a Sydrach et pour faire le roy renoier ce que il avoit creü en Dieu; et pristrent un gobelet plain de trenchant venin*
L (f.6v) *preiro los plus savis homes de la ost per desputar ab lo rey e am Sidrac*
AR (f.6v) *elegron .IIII. dels plus savis de l'ost per desputar am Sidrac*

Emerge chiaramente la fedeltà impeccabile di AR al suo modello della famiglia α e la dipendenza di L, in generale, dalla stessa.

10) α *Sydrac mostroit la puissance de Dieu*

β *il leur moustra le pooir de Dieu, ensi com il fist ciel et terre, soleil et lune*
L (f.6v) *Sidrax mostret lor lo poder de Dieu*
AR (f.6v) *Sidrac mostret la poysansa de Dieu*

11) α *si li aporterent un gobelet plain d'un trenchant venin et li distrent*
β *si li distrent*
L (f.6v) *mas preiro un plen gobelet de vere e dissero a Sydrac*
AR (f.6v) *mas aporteron li huna plena copa de trenquant veyre e diyseron li*

Anche in questo caso AR concorda esattamente con il ramo α. In L, che pure mostra la sua affinità con α, si notino in particolare le lezioni *preiro* di fronte a *aporteron li* di AR, fedelissima riproduzione del modello francese, e *gobelet de vere*, in cui l'omissione del termine corrispondente a *trenchant* della redazione α è forse ascrivibile al traduttore, incapace di rendere il suo modello.

12) α *fai...celle aigue giter sous les piés des chiens, car elle est toute enchantée de grans enchantemens*
β *fai...celle yaue verser seur les piez des chiens*
L (f.7r) *sela ayga geta sotz los pes dels cas, car tot non es mas encantamens*
AR (f. 7 r) *fay ... aquel' ayga escampar als pes des cans, car ilh es tota encantada de grans encantamens*

Da sottolineare in L la variante *tot...encantamens*, in cui si riscontra solo una generica corrispondenza concettuale con il testo di α.

13) α *Sydrac les vit esmaiés, si fu moult corrouciés et moult irés et dist: Rois Boctus, ta creance et ton corraige tien en Dieu fermament, et garde toi que l'engin au dyauble ne te sourmonte. Car par le pooir dou Dieu dou ciel et de la terre ge confonderai le dyauble et son pooir. Et prist une cognie*
β *Sydrach prist le roy et une coignie*
L (f.7r) *Sydrax les vi esmagar per aquestas paraulas e fo molt iratz e dis: Rey Botrus, ton coratge e ta crezensa te fermamen en Dieu, e garda ti que'l diables per son enginh no't puesca sobremontar. Quar pel poder de Dieu del cel tu cofondras lo diable e son poder. Aladonx lo rey pres una apcha*
AR (f.7r) *Sidrac los vi esmagar e si fon mot corosat e diys: Reys*

Bocus, ta cresensa e ton coraje en Dieu a(i)as[32] *fermamens, e garda te que l'engiens del diable non te desobremo[n]t. Car per poder de Dieu del cel ieu confondray lo diable e son poder. E pres una destral*

Le traduzioni provenzali dipendono in modo palese dalla famiglia α. L reca però alcune lezioni che gli sono proprie, alternative rispetto a quelle di α e AR. Di particolare rilievo *tu cofondras*, con scambio dalla 1ª alla 2ª pers. sing., e *lo rey*, in cui viene frainteso il soggetto, riferito al re Botrus e non, come richiede il senso, a Sidrac.

14) α *sera mis en terre autresi com l'aigue fu mise ou vaissel de terre*
β *son cors sera mis en terre comme l'yaue dedens le vessel, et celui cors sera crucefiez sur le fust et sur le fust morra*
L (f.8r) *sera mes en terra enaisi coma lh'aiga fo meza el vaissel de la terra*
AR (f.7v) *sera mes en terra enaysi cant l'ayga fon [mesa] dedins aquel vaysel de la terra*

Dalla precedente esemplificazione si evince la corrispondenza pressoché costante tra L e AR e le lezioni caratterizzanti il ramo francese α. Risulta inoltre evidente l'autonomia dei due testi provenzali, che rivelano profonde e reciproche peculiarità.

Mentre la traduzione tràdita dal ms. di Aix-en-Provence mostra una netta aderenza al suo modello, adottando il criterio della massima fedeltà, quella trasmessa da L si contraddistingue, in genere, per una personale resa del testo, tramite proprie soluzioni lessicali, grammaticali e sintattiche. A ciò si aggiunge una certa tendenza alla sintesi, che si palesa mediante salti di traduzione o il compendio di interi passi di cui vengono conservati soltanto i tratti essenziali.

Nella sezione comune, inoltre, L e AR non solo presentano omissioni, guasti testuali e varianti particolari tali da caratterizzarli individualmente, ma incorrono anche, ora l'uno ora l'altro, in una serie di errori più o meno vistosi determinati da cattiva lettura o da incomprensione delle rispettive fonti che, oltre a ribadire la loro autonomia, testimoniano la dipendenza dei testi in essi contenuti da esemplari francesi[33].

A dimostrazione di ciò mi limito, in questa sede, a fornire solamente alcuni esempi, mettendo a confronto le lezioni di L e AR con quelle dei mss. A, B e C, autorevoli rappresentanti della tradizione francese, e con i luoghi corrispondenti delle varie edizioni del *Sidrac*[34].

L'incomprensione o la lettura erronea di un modello francese *herber-*

ge/herbege 'tenda', 'accampamento', inteso come *herbage*, deve avere provocato in L (f.7v) la lezione *per lo boscatge*, che compare nel secondo prologo. Ciò emerge chiaramente dal raffronto con AR (f.7v) *per l'arberc*, che dà la giusta traduzione, e con i testimoni francesi: A (f.16r) *par la herbege*; B (f.14v) *par [la] herberge*; C (f.32v) *par la herbergerie*; Minervini 1 (p.569) *par la herbegerie*. Cfr. anche Bartoli (p.30) *per lo padiglione*; Parlangeli (p.161) *per dentro dal pauion*; Minervini 2 (p.16) *per la host*. In Sgrilli (p.199) manca la lezione corrispondente.

Analogamente, di fianco alla lezione erronea di L (f.8r) *per l'erbatge*, cui si oppone in AR (f.8r) *per l'arberc*, i testi francesi recano: A (f.16r) *par la herberge*, B (f.15r), C (f.33r) *par les herberges*. Si veda inoltre Bartoli (p.32) *per lo padiglione*; Minervini 2 (p.17) *per la host*; Sgrilli (p.200) *per l'abergo*. In Parlangeli (p.162) manca il luogo corrispondente. È da sottolineare la lezione di V1, cfr. Minervini 1 (p.570) *par les herbes*, emendata dall'editore in *par les herbe[rge]s*, che potrebbe ingenerare il sospetto, in alternativa a quanto ora detto, che un analogo fraintendimento già fosse presente nel modello francese di L.

Nell'esempio seguente la lezione di L (f.7v) *lhi .III. rey signifio la sancha Trinitat* pare dovuta ad una incapacità di tradurre un modello *souches/soches*, inteso forse come 'compagni', 'soci', e reso — possiamo supporre — con un termine atto a non sminuire il concetto di Trinità[35]. Ciò si evince — oltre che dal contesto — dal raffronto con i testimoni francesi e con AR: A (f.16r) *les .III. fuz senefient la sainte Trinité*; B (f.14v) *les .III. souches...*; C (f.32v) *li .III. fust...*; Minervini 1 (p.570) *les .III. souches...* Nello stesso luogo AR (f.7v) reca correttamente: *las .III. socas signifian la santa Trinitat*. Cfr. anche Bartoli (p.31) *gli tre legni significano la sancta Trinità*; Parlangeli (p.161) *llj tre legnj significhauano la santa Ternitade*; Minervini 2 (p.16) *Los .III. fustz singniffichen la ssanta Trenitat;* Sgrilli (p.199) *li tre stecchi significano la santa Trinitate*.

In un altro passo, dinanzi allo stesso termine *souches/soches* (letto forse *choses*), L (f.7r) traduce: *e las causas e Sydrac, l'encantador, ardre*, lezione evidentemente inaccettabile e chiaro indice delle difficoltà del traduttore in presenza di questa parola che non comprendeva e che rendeva in vario modo a seconda del contesto.

La lezione di AR (f.7r) *e las socas ardre, e Sidrac, l'encantador* coincide esattamente, invece, con quella dei testimoni francesi: A (f.16r) *et les fuz ardoir, et Sydrach, l'enchanteeur*; B (f.14r) *et les souches ardoir, et Sydrac, l'enchanteour*; Minervini 1 (p.569) *et les souches ardoir, et Sydrac, l'enchanteor*. Non soccorre il codice C che reca (f.32r) una variante erronea: *et fay les sieges ardoir, et Sydrach, l'enchanteeur*. Cfr.

inoltre Bartoli (p.29) *e gli tre legni fa ardere, ché Sidrac incantatore*; Parlangeli (p.160) *et ardere quellj legnj doue sta lo uassello e sello inchantador*; Minervini 2 (p.15) *e fé los .III. fustz trenchar; e Sidrac, l'encantador*; Sgrilli (p.198) *et quilli tre stecchi fa' ardere al foco. Et Sidrac, lo incantatore.*

È interessante notare che in tutti gli altri casi in cui, nel secondo prologo, i manoscritti francesi adoperano il termine *fust* (*fus/fuz*) per esprimere il medesimo concetto, L lo rende correttamente con *fustz*.

Anche nel ms.AR compaiono casi analoghi. Così, ad esempio, la lezione: (f.9r) *Mas en aquel palays a un luoc, en que a un gran nombre de sos amixs*, che troviamo nella risposta alla domanda n.5 e che si oppone a quella di L (f.9r) *Mas en aquel palaitz eligi un gran nombre de sos amix*, deve essere stata causata da una lettura erronea *un leu* 'un luogo' di un modello *esleü/enleü* 'scelto', part. pass. del verbo francese *eslire/enlire*. I manoscritti sinora tenuti presenti offrono, infatti, nello stesso luogo: A (f.16v) *En icelui palais a il esleü moult grant nombre des siens*; B (f.15v) *Mais en icel palais a il esleü un grant nombre des siens amis*; C (f.34r) *Mes en celui palais a il esleü*...Mostrano, in genere, puntuale corrispondenza con questi ultimi, per quanto attiene alla lezione in questione, le versioni edite da Bartoli (p.36-37) *Ma quello palagio à egli eletto uno grande ordine de' suoi amici*; Parlangeli (p.163) *Ma in questo pallaxio el ghe ha aleto uno grande ordene di suoj amixi*; Minervini 2 (p.19) *Mas en aquel beyl palau à molt gran comte de sos amicz*; Sgrilli (p.202) *Ma in quillo palaczo ad illi è electo uno grande ordene de li sua amici.*

Un caso simile al precedente è rappresentato dalla lezione di AR (f.15v) *aves huels davant*[36], causata anch'essa verosimilmente da una erronea lettura di un modello francese in cui il part. pass. del verbo *oïr* è stato letto o compreso come 'occhio' o 'occhi'. Ciò emerge chiaramente dal raffronto con i testimoni francesi: A (f.22v), B (f.19v), C (f.40v) *l'avés oï devant*, e con L (f.15v) *avetz auzit davan*. Cfr. anche Bartoli (p.65) *avete udito inanzi*; Minervini 2 (p.34) *havets hŏyt dabans*; Sgrilli (p. 215) *l'aviti audito*. In Parlangeli (p.172) troviamo invece: *auete ueduto de sopra.*

Se lo spazio lo consentisse, sarebbe possibile fornire una ulteriore e più vasta documentazione di analoghi errori, presenti alternatamente in L e AR, dovuti ad un equivoco di lettura o ad una incomprensione dei propri modelli. Non possiamo naturalmente escludere che un certo numero di guasti risalgano ai testi francesi, fonti delle due traduzioni provenzali.

L'esame così condotto, pur con i limiti che comporta la mancanza di un'edizione critica delle redazioni francesi, ha tuttavia permesso di giun-

gere a dei risultati abbastanza sicuri, anche se necessariamente parziali.

È ovvio che sarebbe quanto mai auspicabile riuscire ad individuare gli esemplari francesi cui far risalire rispettivamente L e AR attraverso un rapporto di derivazione più o meno diretta. Allo stadio attuale degli studi sulla tradizione del *Sidrac* non siamo però in grado di individuare tali modelli.

Per quanto concerne poi, in particolare, il ms. L, che introduce nella sezione in cui è il solo testimone provenzale una serie di domande che caratterizzano la famiglia β (cfr. la n. 23), non è possibile attraverso i dati in nostro possesso stabilire se il traduttore abbia condotto la sua traduzione su una fonte che presentava peculiarità dei due rami α e β della tradizione francese, o se invece abbia potuto servirsi di uno o più esemplari della redazione ampliata β, oltre al testo su cui fondamentalmente traduceva, appartenente alla famiglia α.

APPENDICE[37]

L	AR
1) Fo tostemps Dieus ni sera?	1) Fon tostems Dieus e sera?
2) Pot hom Dieu veire?	2) Dieus pot esser vist?
3) Si Dieus es en totz luox e pertot.	3) Si Dieus es en totz luocz.
4) Totas las causas que Dieus fetz sy lo reconoisso.	4) Si totas las causas que Dieus fes lo senton.
5) Que fetz Dieus prumieiramen?	5) Que fes Dieus premieramens?
6) Cora foro fah lh'angiel?	6) Coras foron fach li angel?
7) De que servo lh'angil?	7) De que servon li angel que son el cel?
8) Lhy diable sabo totas cauzas?	8) Si li diable sabon totas causas ni las podon fayr(e)[38].
9) Qual forma an lhi angiel?	9) Cal forma an li angel, ni si sabon totas causas ni si an poder totz.
10) Fetz Dieus home ab sas mas?	10) Fes Dieus home am sas mans?
11) On fo fahs Adams?	11) On fon fatz Adam?
12) Hon anet Adams can fo issitz de paradis?	12) Cant Adam fon foras de paradis, on tornet?
13) Fetz Adams autre peccat mas quar passet son comandamen, car manjet de la poma?	13) Autre peccat fes Adam mas quar foraviet son comandament?
14) Qual causa tolc a Dieu Adams ni cum	14) Cal cauza tolc Adam a Dieu e quaysi

lhi devia satisfar?	la li dec rendre?
15) Per que no fo perdutz Adams por tan gran[39] peccat avia fah?	15) Per que non fon perdut de tot en tot, car si greus peccat e tan mal avie (fach)[40]?
16) Per que non eviet un angiel per lhuy delhieurar o que agues fah un autre home?	16) Per que non enviet el un angel per luy deslieurar o que ages fach un home per deslieurar luy?
17) Per que volra naisser de vergi, ni cuma sera Dieus can sera natz?	17) Per que volra el nayser de la verges, e com naysera can el naysera?
18) Can visquet Adams?	18) Cant visquet ben Adam?
19) Per que es apelada la mortz mort, ni cantas mortz so?	19) Per que es apellada mortz, e ccantas mortz son?
20) (Si enueja als) omes[41] de qual mort moro, de subitana o d'altra mort.	20) Nos als homes de qualque mort que els moran, de soptana o d'autra?
21) Cossy las armas van en l'atre segle?	21) Las armas consi vion en l'autre segle?
	22) Cals causa es paradis celestial?
22) Que fo avans fahs <fahs>, lo cors o lh'arma?	23) Que fon avant fatz, o lo cors o l'arma?
23) Quals parla, lo cors o lh'arma?	24) Cals parla, lo cors o l'arma?
24) L'arma, que es esperitz tan solamen, que non a ni cors ni menbres ni penre ni tener ni veire non pot, cossi pot ela sentir joia ni gloria el cel ni dolor ni pena en iffern?	25) L'arma, que es esperit tant solament, que non a cors, remmbre, ni penre ni tenir ni veser non si pot, consi pot sentir gauch ni gloria ni dolor ni pena?
25) Quals es la plus segura cauza, lh'arma o·l cors?	26)Que es plus segur, o l'arma o lo cos[42]?
26) Hon abita lh'arma?	27) On habita l'arma?
27) Cossi lh'arma non pot estar el cors can lo sanx n'es issitz?	28) Per que non pot l'arma remanir els cors, cant lo sanc es totz deforas?
28) Cossy moro las gens?	29) Consi moron las gens?
29) Cossi pot [hom][43] saber que Dieus fetz home e sa semblansa?	30 *om. la rubrica della domanda*
30) (Pueis) que em nos [fah][44] a la forma de Dieu, per que non podem nos far cum el fay?	31) ,, ,, ,,

del mon (o)[45] elas so fachas
cascun jorn can naisso?

36) Silh que Dieu non conoisso podo
aver nulha excuzatio?

„ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „
„ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „

37) Aquel que Dieu ni nengun ben non
conyson podon si escusar?

Paola Bianchi De Vecchi
Università di Perugia

1. Nei manoscritti e nei cataloghi lo troviamo anche con denominazioni diverse, quali *Fontaine de toutes sciences* o *Tresor des sciences*, *Sidrac de toutes sciences*.
2. Per notizie sull'opera, le fonti di cui è tributaria, la folta tradizione manoscritta, la notevole oscillazione del numero delle domande (da 615 a 1204) a seconda delle varie redazioni, le ipotesi sull'autore, cfr. in particolare E. RENAN - G. PARIS, *La fontaine de toutes sciences du philosophe Sidrac*, in *Histoire littéraire de la France*, vol. XXXI, Paris, 1893, pp. 285-318; Ch. - V. LANGLOIS, *La Connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, vol. III di *La Vie en France au moyen âge*, Paris, 1927[2], pp. 198-275; C. SEGRE, *Le forme e le tradizioni didattiche. 5: Didattica scientifica*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, a cura di H. R. JAUSS e E. KÖHLER, vol VI/1 (*La littérature didactique, allégorique et satirique*), Heidelberg, 1968, pp. 132-145, alle pp. 139-140, e ivi VI/2, Heidelberg, 1970, pp. 194-195; V. MINERVINI, *Il "Libro di Sidrac". Versione catalana*, Bari, 1982, pp. VII-XVII.
3. La lista più completa ed aggiornata di manoscritti contenenti versioni romanze e non, antiche edizioni a stampa, edizioni moderne complete o parziali, è quella redatta da V. MINERVINI, *Il "Libro di Sidrac"* cit., pp. XVIII-XXIII. Alla ricca bibliografia fornita dallo studioso, cui senza meno si rimanda, possiamo aggiungere il volumetto di M. MARCHIORI, *Un inedito frammento savonese del "Libro di Sidrach"*, Genova, 1976, in cui viene pubblicato un frammento di una versione francese, trasmesso da un foglio pergamenaceo conservato presso l'Archivio di Stato di Savona. Altri testimoni francesi, in aggiunta a quelli elencati da Minervini, vengono segnalati da F. Fery-Hue nella sua recensione alla suddetta edizione del *Sidrac* catalano; cfr. "Romania", 105 (1984), 384-385, 385, n. 1.
4. V. MINERVINI, *Il "Libro di Sidrac"* cit.; P. SGRILLI, *Il "Libro di Sidrac" salentino. Edizione, spoglio linguistico e lessico*, Pisa, 1983.
5. V. DE BARTHOLOMAEIS, *Un'antica versione del "Libro di Sidrac" in volgare di terra d'Otranto*, "Archivio glottologico italiano", 16 (1902), 28-68: edizione dei ff. 3r-9r del ms. I, 29 inf. della Bibl. Ambrosiana di Milano; O. PARLANGELI, *Un codice ambrosiano del Sidrac*, "Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere", 83 (1950), 145-218: edizione parziale del ms. I, 68 inf. della Bibl. Ambrosiana di Milano.
6. A. BARTOLI, *Il libro di Sidrach. Testo inedito del sec. XIV*. Parte prima (testo), Bologna, 1868: edizione del codice pl. LXI, 7 della Bibl. Mediceo-Laurenziana di Firenze corretto in varie occasioni tramite il ms. 1930 della Riccardiana di Firenze e messo a confronto anche con il ms. 1475 della stessa biblioteca.
7. Cfr. C. SEGRE, *Accoppiamenti (forse) giudiziosi*, in *Linguistica e filologia. Omag-*

gio a B. Terracini, Milano, 1968, pp. 257-280, a p. 258. Di una edizione parziale della versione breve del *Sidrac* francese si dà notizia in "Perspectives Médiévales", 12 (1986), 57-59: S.M. STEINER, *Un témoignage de la diffusion encyclopédique au XIIIe siècle: le Livre de Sidrach. Edition critique et commentaire d'après les manuscrits de Paris et de Rome (premier Prologue, catalogue des questions, second Prologue)*, Thèse de doctorat d'Université soutenue en Sorbonne le 5 mars 1985. M. Deloffre (rapporteur), M. D'Heur, M. Zink. M. Thomasset (président). L'edizione critica del testo è stabilita facendo ricorso a 7 manoscritti: i fr. 1159, 1160, 1161, 12444 della Bibl. Nationale di Parigi e i Reg. lat. 1141, Vat. lat. 4793, Vat. lat. 5272 della Bibl. Apostolica Vaticana. Il ms. di base è il fr. 1160.

8. Conservo, in questo come negli altri casi, le sigle adottate da V. Minervini nella sua edizione del *Sidrac* catalano, che corrispondono, con le necessarie integrazioni, a quelle impiegate da O. PARLANGELI, *Un codice ambrosiano* cit., 146-147, e *Appunti per un'edizione del "Libro di Sidrac"*, in *Actes du Xe Congrès internationale de linguistique et philologie romanes (Strasbourg, 1962)*, vol. II, Paris, 1965, pp. 553-562. a p. 554, n. 5.

9. Cfr. A. THOMAS, *Les papiers de Rochegude à Albi*, "Romania", 17 (1888), 75-88, 79.

10. Cfr. C. BRUNEL, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, 1935, p. 45, n. 148; R. MARICHAL, *La langue de la traduction provençale du "Livre de Sidrac" (Paris, Bibl. nat., ms. fr. 1158)*, in *Recueil de travaux offerts à M.C. Brunel*, vol II, Paris, 1955, pp. 205-222, a p. 206.

11. Secondo la moderna numerazione, collocata nell'angolo superiore esterno del recto, l'ultimo foglio è il 139: dopo il f. 125 troviamo, infatti, il f. 125 bis.

12. Si noti però che la domanda n. 52 è seguita immediatamente dalla risposta corrispondente al n. 53.

13. Il *Sidrac* dovrebbe essere stato composto, in realtà, negli ultimi decenni del XIII sec. Per il problema della datazione cfr. in particolare C. SEGRE, *Accoppiamenti* cit., pp. 257-266, e la limpida sintesi delle varie datazioni proposte offerta da V. MINERVINI, *Il "Libro di Sidrac"* cit., pp. XI-XIV. Si veda anche F. FERY-HUE, rec. cit., che, anticipando la data di composizione, giudica l'enciclopedia "comme datant vraisemblablement du dernier quart, voire de la seconde moitié (et non des toutes dernières années) du XIIIe siècle" (p.385).

14. Cfr. R. MARICHAL, *Les traductions provençales du Livre de Sidrach précédées d'un classement des manuscrits français*, in "Ecole Nationale des Chartes. Position de thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1927", Paris, 1927, pp. 79-82. I passi contenuti nei ff. 101r-103r sono stati editi dal Bartsch: cfr. K. BARTSCH - E. KOSCHWITZ, *Chrestomathie provençale* (X^e^-XVe siècles), Marburg, 1904[6], coll. 333-338. Alcuni brani (f. 1r; ff. 101v-102r) si leggono in E. RENAN - G. PARIS, *La fontaine* cit., pp. 314-316. Del codice si è inoltre servito F.J.M. RAYNOUARD per il suo *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 voll., Paris, 1838-1844.

15. Cfr. C. BRUNEL, *Bibliographie* cit., p. 45, n. 148.

16. Cfr. R. MARICHAL, *La langue* cit., p. 222.

17. Cfr. C. BRUNEL, *Bibliographie* cit., p. 18, n. 54. Per la descrizione del manoscritto si veda in particolare C. CHABANEAU, *Le Roman d'Arles*, "Revue des langues romanes", 32 (1888), 473-542, 473-477, e P. MEYER, *Les manuscrits de Bertran Boysset*, "Romania", 22 (1893), 87-126, 87-96. La traduzione provenzale del *Sidrac* contenuta

in AR è stata oggetto di una tesi di dottorato, spesso discutibile e non esente da gravi errori di trascrizione: *Fragment d'une version provençale du Roman de Sidrach*. Thèse pour le Doctorat d'Université, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université d'Aix-Marseille par C.G. HADLEY, B. A. (Oxon.), Late Senior Scholar of St. Edmund Hall, Oxford, Rotary Foundation Fellow, 1953-1954 (273 pp. dattiloscritte).

18. Il codice è sommariamente descritto nel catalogo dei suoi libri, dove figura al n. 2789; cfr. "Romania", 17 (1888), 145.

19. Nell'indice del manoscritto, di una mano del XVII sec., la parte contenente il *Sidrac* è esattamente datata 13 giugno 1372.

20. E non 47, come si legge in R. MARICHAL, *La langue* cit., p. 205. Non possiamo sapere se tali fossero le caratteristiche della traduzione utilizzata da Bertran Boysset o se invece egli stesso si sia limitato a riprodurla solo parzialmente.

21. Tale diversità, sottolineata da C. CHABANEAU, *Le Roman d'Arles* cit., 475, n. 2, è stata successivamente ribadita da R. MARICHAL, *Les traductions* cit., p. 82, e *La langue* cit., p. 205.

22. Mentre l'anteriorità della versione francese rispetto al frammento contenuto in AR non è stata mai messa in dubbio, la priorità del testo provenzale trasmesso da L fu sostenuta da E. RENAN - G. PARIS, *La fontaine* cit., pp. 313-316. Tale ipotesi è stata recisamente contraddetta da Ch. - V. LANGLOIS, *La Connaissance* cit., pp. 205-206, seguito da R. MARICHAL, *Les traductions* cit., p. 79. Ad analoga conclusione perviene pure Y. LEFÈVRE, *L'Elucidarium et les lucidaires*, Paris, 1954, p. 325, basandosi sulla constatazione che la versione francese del *Sidrac* riproduce esattamente, parola per parola, la prima traduzione francese dell'*Elucidarium* di Onorio di Autun.

23. Per quanto concerne la parte trasmessa unicamente da L e che costituisce dunque la sola testimonianza provenzale del *Sidrac* che ci sia pervenuta, da un primo confronto con i manoscritti francesi, prendendo a base della collazione i fr. 24395 (siglato A) e 1160 (siglato B) della Bibl. Nationale di Parigi, autorevoli rappresentanti rispettivamente della versione più ampia e di quella più breve, possiamo evincere che L segue abbastanza da vicino l'ordine di progressione delle domande adottato dai codici che recano la redazione più breve, con due principali eccezioni. La prima consiste nell'inserimento, dopo il n. 258: *Qui a plus de sufrir be ni mal: hom o femna?*, di una diecina di domande che compaiono, con una sola eccezione, nella parte iniziale dei manoscritti che ci hanno conservato la versione più ampia. La seconda, in una consistente addizione di domande dopo il n. 448: *Si aquilh del cel seran nuh*, che in B corrisponde al n. 505 (secondo la numerazione dell'indice dei capitoli). Si tratta di circa 80 domande, intercalate tra i nn. 505 e 506 della redazione breve, che troviamo nei codici con il testo più ampio e che all'incirca corrispondono — ma non nello stesso ordine o nello stesso numero — ai nn. 761-764, 921-944, 666-760, 232-234 del ms. A.

24. Cfr. V. MINERVINI, *Il "Libro di Sidrac"* cit., pp. XXIV-XXXII, e l'articolo preparatorio *Schede sulla tradizione manoscritta del "Livre de Sidrach"*, "Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza", 19 (1977), 539-570, 543-557. Sicuri suggerimenti per un corretto metodo di indagine, basato essenzialmente sul raffronto testuale, vengono forniti da O. PARLANGELI, in *Appunti* cit., saggio che costituisce un avvio allo studio dei rapporti intercorrenti tra la tradizione francese e quella italiana. Su quest'ultima si veda anche V. MINERVINI, *Sul testo veronese del "Libro di Sidrach"* , in *Miscel.lània Aramon i Serra. Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setante aniversari*, vol. II, Barcelona, 1980, pp. 367-381. In

tale articolo lo studioso esamina in particolare il testo del *Sidrac* conservato nel ms. DCCCXX della Bibl. Capitolare di Verona, dimostrandone la dipendenza dalla famiglia francese più ampia β e la stretta parentela con il ms. 1475 della Bibl. Riccardiana di Firenze. Perviene, inoltre, ad una prima classificazione di un certo numero di codici italiani, che riconduce rispettivamente alla famiglia più breve e a quella derivante dal ramo β.

25. Cfr. Ch. - V. LANGLOIS, *La Connaissance* cit., pp. 215-217, e R. MARICHAL, *Les traductions* cit., pp. 80-81 (per le traduzioni provenzali cfr. p. 82). Uno stemma dei testimoni francesi, limitato a 14 manoscritti e basato anche sulle varianti del secondo prologo, di cui però non si dà alcuna esemplificazione, viene stabilito da R. MARICHAL, *Extrait des rapports sur les conférences. Paléographie latine et française*, in "Ecole pratique des hautes études. IVe Section: Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1973/1974", Paris, 1974, pp. 407-419, alle pp. 410-415. Una chiara sintesi delle varie proposte di classificazione della folta tradizione francese è fornita da V. MINERVINI, *Schede* cit., 540-542, e da P. SGRILLI, *Il "Libro di Sidrac"* cit., p. 17, n. 17.

26. Secondo tale classificazione, appartengono ad α i fr. 1160 (=B), 1159 (=CC2) — tranne una prima trascrizione parziale del secondo prologo (=CC1), in cui il codice mostra la sua affinità con β —, 1161 (=DD), 12444 (=FF) della Bibl. Nationale di Parigi, il Regin. lat. 1141 (=V1), i Vat. lat. 4793 (=V3), 5272 (=V4) della Bibl. Apostolica Vaticana; sono da rapportare ad α, pur presentando un testo compendiato, anche il ms. G. 31. 60 della Boston Public Library di Boston, il 260 della Yale University Library di New Haven, il fr. 23 della Library of the University of Pennsylvania di Philadelphia. Fanno, invece, capo a β i fr. 24395 (=A), 762 (=C) — ad eccezione di un largo settore, dalla fine del secondo prologo sino a tutta la domanda n. 146, in cui va con α —, 1156 (=AA), 1157 (=BB), 19186 (=GG), e nouv. acq. fr. 10063 (=EE) della Bibl. Nationale di Parigi, ed inoltre il ms. 733 (=NN) della Bibl. Municipale di Marsiglia e il 593 (=PP) della Bibl. Municipale di Rennes.

27. Cfr. V. MINERVINI, *Il "Libro di Sidrac"* cit., p. XXVI.

28. Nella redazione β essa compare al n. 40.

29. Tale particolare situazione, che andrebbe meglio studiata, è riscontrabile pure in altri codici, in cui troviamo la domanda relativa al paradiso celeste nello stesso luogo di AR. Come nota anche V. MINERVINI, *Schede* cit., 546, n. 16, che si chiede se non si tratti di un caso di contaminazione o se invece non si delinei una terza famiglia di manoscritti, essa compare con tale collocazione — inserita cioè tra i nn. 21-22 di α — nel codice francese V3, nell'edizione Bartoli e nel ms. I, 68 inf. della Bibl. Ambrosiana di Milano. Posso aggiungere che occupa il medesimo luogo anche nel ms. I, 29 inf. di tale biblioteca (edito da P. Sgrilli) e nella maggior parte degli altri codici italiani che derivano dal ramo α, mentre nel manoscritto francese 2202 della Bibl. Sainte Geneviève di Parigi (=HH) è posta al n. 28, tra le domande nn. 27-28 di α. La stessa domanda si trova anche in B, ma al n. 242, e nel *Sidrac* catalano, al n. 376.

30. Cfr. *Il "Libro di Sidrac"* cit., p. XXX.

31. Cfr. *Il "Libro di Sidrac"* cit., pp. XXX-XXXI. I brani allegati da V. Minervini sono stati in alcuni casi parzialmente integrati con gli elementi atti ad evidenziare i rapporti tra i testi francesi e quelli provenzali.

32. Ms. *auas*.

33. Cfr. la n. 22.

34. Le edizioni di A. Bartoli, V. Minervini, P. Sgrilli e quella parziale di O. PARLAN-

GELI (*Un codice ambrosiano* cit., 149-218) saranno qui di seguito indicate con il cognome dell'editore accompagnato dalla pagina da cui sono tratti i passi citati. In particolare, con Minervini 1 si fa riferimento al testo del secondo prologo trasmesso da V1 (pubblicato in *Schede* cit., 558-570), con Minervini 2 all'edizione del *Sidrac* catalano.

35. Non è da escludere che il traduttore abbia pensato ai tre re, cioè ai re Magi, che però, nella tradizione medievale, mediante i loro doni rappresentano la triplice natura di Cristo (si vedano in proposito gli ampi commenti patristici).

36. Tale lezione compare nella risposta alla domanda n. 23, corrispondente al n. 22 di L.

37. Do qui di seguito le rubriche delle domande presenti nella sezione che L e AR hanno in comune. Per correggere o integrare i due codici provenzali sono stati utilizzati i mss. A e B, esponenti di alto riguardo dei due rami principali della tradizione francese. Le parentesi tonde segnalano le lezione preferite a quelle di L e AR, le quadre racchiudono le integrazioni, le uncinate le espunzioni.

38. Ms. *fayron*, corretto su A e B *faire*.

39. Questa la lezione del ms., cui corrispondono A *quant si grant*, B *qui si grant*.

40. Ms. *fhac*; cfr. le domande n. 6 e 16.

41. Ms. *lh'enemic dels omes*; cfr. A *anu'il aus genz*, B *se il annuist as homes*. Vd. pure DD *se il ennuie aus hommes*, HH *se il annoie as homes*. La lezione di L, evidentemente erronea, pare dovuta ad un equivoco di lettura di un modello francese.

42. Con *-rs* > *-s*, fenomeno frequente in AR.

43. Integrato su A e B *puet on* (B *om*) *savoir*; cfr. inoltre la domanda n. 2.

44. Ms. *per que em nos*, corretto e integrato su A e B *quant nous* (B *nos*) *somes fait*.

45. Ms. *que*, corretto su A e B *ou*.

LA *VIDA* DU MANUSCRIT *ESTENSE*. RÉFLEXIONS SUR LE STATUT LITTÉRAIRE DES *VIDAS* ET DES *RAZOS*

JEAN-MICHEL CALUWÉ

On s'est souvent interrogé sur le statut d''avant-texte' des *vidas* et des *razos*. Etaient-elles destinées à une performance orale ou étaient-elles regardées comme un fait d'écriture[1]? La question en appelle aussitôt une autre: quel rapport y a-t-il entre les textes dits 'biographiques' et la poésie lyrique qu'ils introduisent? Double interrogation qui relève aussi bien de l'histoire littéraire que de la théorie littéraire et qui converge quand il s'agit d'estimer la valeur des *vidas* et des *razos*.

La valeur des *vidas* et des *razos*, qu'on la considère d'un point de vue synchronique ou diachronique, est étroitement liée à la question de la transmission de la poésie troubadouresque. Leur apparition, au XIIIe siècle, coïncide, dans le Midi, avec une crise d'ordre politique, économique, social et culturel, crise qui semble affecter l'identité même de toute une civilisation et que par conséquent on situe volontiers dans le prolongement de la croisade albigeoise[2]. Dès lors, le *lemosi*, comme langue idéale d'une *koinè* littéraire, se trouvait compromis[3]. Au XIVe siècle, c'est d'ailleurs le terme *proensal* qui se généralise, signe que la culture d'*oc* avait subi une mutation. Dans ces conditions, le système lyrique tel qu'il s'était stabilisé au XIIe siècle, ne pouvait plus se maintenir[4]. L'éclatement de la cohérence de la lyrique troubadouresque trouvait en quelque sorte une confirmation emblématique dans la diaspora des troubadours après la croisade albigeoise.

La conscience de quelque chose qui s'apparente au drame crée la nécessité de donner une histoire à la lyrique troubadouresque. En somme, il s'agit de la préserver de l'oubli. Il fallait donc cet 'accident', quelle que soit sa nature réelle, pour que la lyrique d'*oc* nous parvienne sous sa forme manuscrite. Il ne restait aux poèmes troubadouresques d'autre alternative que l'écriture, car, comme dirait le *Roman de Rou*:

> ''Si escripture ne fust feite
> e puis par clers litte e retraite
> mult fussent choses ubliees
> ki de viez tens sunt trespassees'' (III, v. 7 - 10)[5]

La médiation par l'écriture risquait cependant de dénaturer une mani-

festation littéraire dont la poétique reposait sur une circulation *senes breu de pargamina*. Comment concilier une poétique de l'immédiat avec une poétique de la médiation? En tant que métaphore de l'univers, le livre propose un ordre soumis aux règles de la temporalité et de la causalité. Il s'organise selon un axe du devenir; sa linéarité est téléologique. Il cache un sens qui ne peut être révélé qu'en regard de l'Histoire. Evidemment, la lyrique ne pouvait s'abandonner à un tel dessein sans présenter de résistances. Il incombait aux *vidas* et aux *razos* de les neutraliser. En d'autres mots, elles justifient l'intégration de la lyrique dans le livre. Leur rôle est, à proprement parler, de donner un sens (historique) à la poésie lyrique en fonction d'un contexte littéraire modifié.

Un des traits essentiels des *vidas* et des *razos* réside dans le fait qu'elles figurent dans des chansonniers. Cela n'est pas sans importance car les manuscrits médiévaux sont souvent structurés d'après un critère de sélection générique évitant de confondre formes narratives et lyriques. En tant que textes narratifs, *vidas* et *razos* doivent donc avoir un régime particulier pour ainsi côtoyer la lyrique. Leur charge narrative est atténuée ou, à tout le moins, relativisée en fonction du discours lyrique qu'elles sont appelées à introduire. Ces textes qui proposent un cadre à la poésie lyrique, se présentent comme des 'avant-textes' ou, si l'on préfère, comme des 'hors-d'oeuvres'. Ils s'inscrivent en marge de la poésie lyrique, s'assimilent à la glose. Cela est d'ailleurs encore mis en exergue par le fait que, dans certains manuscrits, *vidas* et *razos*, à l'instar du nom du troubadour qui ouvre la rubrique, sont inscrites à l'encre rouge, pour ainsi dire notées en creux, tandis que les poèmes sont rédigés à l'encre noire[6]. De la fonction de nos textes découle non seulement cette espèce d'écriture cursive, mais aussi et corollairement, une exigence formelle: le texte introducteur doit être bref. D'où le reproche que l'auteur de la *vida* de Guillem de la Tor adresse à son troubadour:

> ''(1) Guillems de la Tor si fon joglars e fo de Peiregorc, d'un castel q'om ditz la Tor; e venc en Lombardia. (2) E sabia cansos assatz e s'entendia e chantava e ben e gen, e trobava. (3). Mas quant volia dire sas cansos, el fazia plus lonc sermon de la razon que non era la cansos''[7].

Intégrés au livre, poésie lyrique et commentaire 'biographique' ont partie liée. Leur transmission et réception réciproques sont celles du livre. Mais leur rapport au livre a un sens très différent: la poésie lyrique converge vers le livre; *vidas* et *razos* émanent du livre. Leur rencontre dans l'espace du livre ne les empêche pas de se référer à un code poéti-

que fort différent.

A l'origine, *vidas* et *razos* ont sans nul doute dû être actualisées oralement. Le début de la *vida* de Guillem de la Tor est explicite à ce sujet. En outre, la fréquence des verbes *dire*, *entendre*, *auzir*, etc. (verbes dont la fonction est le plus souvent phatique) confirment que nos textes ont effectivement pu se situer au niveau de la performance orale de la poésie lyrique. Néanmoins, telles qu'elles nous sont parvenues, elles font surtout valoir une poétique de l'écriture. Le recours à la prose, en contraste avec le vers, n'est pas fortuit. Certes, nous avons affaire à une prose qui se cherche encore un statut littéraire[8], mais au moins est-il assuré que nos oeuvres s'investissent dans l'espace de l'écriture. Elles ne manquent d'ailleurs pas de valoriser son importance dans le processus de leur réalisation. Le narrateur d'une des *razos* relatives à Folquet de Marseille en appelle à une autre *razo* par le substantif *escrit*:

> ''(2) Et aras voil vos dire con el puois s'enamoret de la Emperariz,qe fo moillier d'En Guillem de Monpellier, la qal fo filla de l'emperador de Constantinopol — que ac nom Manuel —, la cals fo mandada al rei Anfos d'Aragon, si con vos ai dich en l'autr'escrit''[9].

La *vida* de Peire Cardenal se clôture en insistant sur sa 'texture':

> ''(8) Et ieu, maistre Miquel de la Tor, escrivan, fauc asaber qu'en Peire Cardinal, quan passet d'aquesta vida, qu'el avia ben entor sent ans. (9) Et ieu, sobredig Miquel, ai aquestz sirventes escritz en la ciutat de Nemze''[10].

De même la *vida* de Bernart de Ventadorn:

> ''(16) Et ieu, N'Ucs de Saint Circ, de lui so qu'ieu ai escrit si me contet lo vescoms N'Ebles de Ventadorn...''[11].

Et mieux encore dans la *razo* sous le nom de Savaric de Malleo:

> ''(11) E sapias per ver que ieu, Uc de San Sirc, que ay escrichas estas razos, fuy lo mesatje que lay anieu e.l portey totz los mans e.ls escrisz''[12].

D'autres indices encore témoignent de l'ancrage de nos textes dans un espace scriptural. Parmi les plus fréquents, on peut citer le verbe *vezer* pour désigner le mouvement de prise de contact avec la littérature[13], le

substantif *loc* pour renvoyer à un passage précité, les prépositions *denan, desobre* ou *desotz* pour situer un passage dans le texte ou encore l'adverbe *aqui* pour annoncer les poèmes lyriques[14].

Vidas et *razos* obéissent à une tendance qui de plus en plus assimile l'oeuvre au texte. Cela est particulièrement bien illustré par la *vida* de Ferrari de Ferrara où l'écriture, en tant qu'activité littéraire, est intégrée à la fiction et où le livre est présenté comme la finalité de cette activité.

La *vida* de Ferrari de Ferrara a ceci de particulier qu'elle ne figure que dans le manuscrit D, dit ''estense'', et qu'elle est la seule à y être recueillie[15]. Elle introduit, à la fin du livre, un florilège dont l'ordonnance est attribuée à Ferrari de Ferrara et qui, datant, selon D'A.S. Avalle, approximativement de 1330-40, serait nettement postérieur aux sections qui le précèdent[16]. Nous voilà donc en présence d'une *vida* tardive et qui, de ce fait, devrait être davantage marquée par les mutations poétiques amorcées au XIIIe siècle.

La position isolée de notre *vida* lui interdit cette possibilité de correspondances intergénériques qui d'ordinaire se font à l'intérieur d'un même manuscrit, ce qui, bien entendu, est de nature à restreindre l'impact paradigmatique du modèle générique, favorisant ainsi d'éventuels écarts. La *vida* de Ferrari montre néanmoins une singulière identité avec les autres actualisations du genre. Elle s'inscrit toujours en marge d'un autre type de discours devant lequel elle finit par s'effacer. Elle se constitue en discours impersonnel où prédomine le prétérit à la troisième personne et qui occulte l'énonciation. Au niveau des constituants sémantiques du texte, on retrouve l'ouverture quasi formulaire et tautologique sur le nom du troubadour[17]; la relation en raccourci de la vie de l''auteur'; la qualification stéréotypée, en termes souvent lyriques, du personnage; son intégration à la cour; l'autorité et la notoriété dont il jouit; l'appréciation de son activité poétique.

Pourtant, la *vida* de Ferrari de Ferrara occupe une place unique dans le corpus des 'biographies' troubadouresques. Certes, elle reconnaît en son protagoniste un *giullar*, auteur de diverses compositions lyriques dans la plus haute tradition du grand chant courtois:

> ''(8) Mas non fes mais che .II. canços e una retruensa, mais serventes e coblas fes el asai de las meillor[s] del mon''[18].

Ce ne sont toutefois pas ces compositions que la *vida* introduit, allant ainsi à l'encontre de la logique du genre. Elle se détache apparemment de ces oeuvres dont la poétique réclame une performance orale pour s'attacher à un genre d'ouvrage qui n'a pas d'existence en dehors de l'écriture:

> ''(9) E fe[s] un estrat de tutas las canços des bos trobador[s] del mon; e de chadaunas canços o serventes tras .I. cobla o .II. o .III., aqelas che portan la[s] sentenças de las cançons e o son tu[i]t li mot triat. (10) Et aqest estrat e scrit isi denan''[19].

Etant donné qu'en sa qualité de préambule le commentaire 'biographique' est susceptible d'être actualisé selon les mêmes modalités que l'oeuvre annoncée, notre *vida* cesse d'envisager sa réalisation sur le mode de la performance orale. Elle est un fait d'écriture et elle n'est que cela, au même titre que l'*estrat*. D'ailleurs, il y a dans cette *vida* une tendance assez nette à l'effacement du processus de performance orale. Même au niveau de l'histoire. Habituellement, la 'biographie' crée une fiction autour de la performance orale du troubadour. Elle donne en somme une consistance corporelle à une voix préexistante. Ferrari de Ferrara, à la différence de ses congénères, est un personnage pour ainsi dire muet. Son activité littéraire est essentiellement scripturale:

> ''(3) E sap molt be letras, e scrivet meil ch'om del mond e feis de molt bos libres e de beill[s]''[20].

Voilà, dans sa formulation, le type de jugement esthétique propre au genre, ne fût qu'on est plutôt accoutumé à rencontrer les termes *trobar/cantar* et *canso* au lieu de *scrivet* et *libre*. Comparons avec la *vida* de Guiraut de Calenso:

> ''(2) Ben saup letras e suptils fo de trobar; e fes cansos maestradas...''[21].

La surimpression par des termes relevant du code scriptural doit affecter le statut du personnage. Il est peu probable que le biographe voie encore en Ferrari un troubadour. La fiction engageait traditionnellement le troubadour dans une activité ou les verbes *aimer* et *chanter* se trouvaient confondus, activité qui menait le plus souvent à l'écartement du troubadour, de sorte que la fiction puisse s'achever en restituant la voix lyrique. Rien de cela dans notre *vida*. Le récit ne résonne plus dans la voix du troubadour. Et pour cause : il n'y a plus de troubadour. D'ailleurs, Ferrari de Ferrara n'est pas agrée à la cour comme *chantador* ou *trobador*, c'est-à-dire comme créateur d'une poésie qui renomme un modèle de société et exalte ses idéaux, mais comme légataire d'une littérature étrangère et dépositaire d'une tradition différente:

> ''(7) E qan venia qe li marches feanon festa e cort, e li giullar li

> vinian che s'entendean de la lenga proensal, anavan tuit ab lui e [.l] clamavan lor ma[i]stre; e s'alcus li.n venia che s'entendes miel che i altri e che fes questios de son trobar o d'autrui, e maistre Ferari li respondea ades; si che li era per un canpio en la cort del marches d'Est''[22].

Aussi la production lyrique du *maistre* n'est-elle pas autrement motivée que par son aptitude à imiter ce qui est désormais identifié comme *trobar proensal*. Une page d'histoire est tournée. La *vida* rend compte d'une évolution littéraire. La littérature s'identifie avec l'écriture. La poésie lyrique des troubadours n'y échappe pas; elle est confinée dans l'espace du livre. La raison de cette opération est indirectement livrée par le narrateur quand il explique pourquoi le propriétaire de l'*estrat* voulait y voir figurer des *coblas* de Ferrari de Ferrara:

> ''et en aqest estrat non vol meter nullas de las soas coblas; mais /a/qel de cui es lo libre li.n fe/s/ scriure, per che fos recordament de lui''[23].

Il s'agissait donc de préserver la poésie troubadouresque de l'oubli, risque auquel elle était exposée depuis qu'elle n'était plus motivée par le contexte historique. *A fortiori* en Italie. Ce qui avait été création immanente à un certain type de société, tendait de plus en plus à n'être que récréation, un jeu dont l'enjeu n'excédait plus ses propres règles. Bref, quelque chose d'absolument gratuit. En l'occurrence, elle n'avait plus d'autre finalité que d'agrémenter les fêtes de la cour d'Este''[24].

On note à l'égard de cette poésie un mouvement de distanciation, d'abord spatial et temporel, qui fait qu'elle est identifiée dans sa différence comme *trobar proensal*, appartenant désormais à l'Histoire et justifiant une mise en écriture. Le poème lyrique est devenu texte lyrique. Sa destination est désormais la bibliothèque.

La mise en livre de la lyrique va de pair avec une interprétation, opération qui consiste à différer la lyrique et qui agit de façon réductrice. Ferrari ne sélectionne jamais que quelques *coblas*, en fonction de *las sentenças* (contenu) et du choix des mots (expression), fait emblématique de l'amputation que subit la lyrique par sa mise en écriture.

Conclusions. L'histoire et la signification des *vidas* et des *razos* sont en étroite corrélation avec la mise en écriture de la poésie lyrique. Non seulement elles doivent justifier la mise en livre de la lyrique, mais elles doivent encore compenser l'altération profonde de sa nature : la perte du chant réclame un commentaire[25]. Dès lors, la lyrique cesse d'être immé-

diate pour être différée par l'Histoire ou, au moins, par une histoire. Le chant finira par ne plus être qu'une fiction.

Si *vidas* et *razos* nous apparaissent comme une mise en question de la poésie lyrique devenue problématique, elles peuvent nous renseigner sur la réception de la lyrique dès le XIIIe siècle. Dans l'immédiat, elles avaient pour fonction d'assurer la transmission de l'héritage des troubadours. Aussi inclinaient-elles initialement vers le discours épidictique, voire propagandiste. La poésie lyrique telle que l'avaient conçue les troubadours au XIIe siècle avait-elle cessé d'être comprise au XIIIe siècle? La question est plutôt embarrassante. Ce qui paraît toutefois assuré, c'est que, dans son nouveau contexte, elle se trouvait aliénée de son sens original. Il fallait donc la remotiver en lui donnant une réalité historique.

Jean-Michel Caluwé
Université de Gand

1. A vrai dire, les deux ne s'excluent pas obligatoirement. Voir à ce sujet A.H. SCHUTZ, *Were the ''Vidas'' and ''Razos'' Recited ?*, ''Studies in Philology'', 36 (1939) 565-570.
2. R. LAFONT et Ch. ANATOLE, *Nouvelle histoire de la littérature occitane*, Paris, 1970, pp. 199-204.
3. E. WILSON, *The Lyrics of Old Provençal Prose : Generic Movements of Space and Time in the Vidas and Razos*, Michigan, 1977, pp. 31 et 41.
4. Pour ce qui est du rapport entre les différents contextes, nous renvoyons entre autres à R. LAFONT et Ch. ANATOLE, *o.c.*; E. KÖHLER, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, ''Cahiers de Civilisation Médiévale'', VII (1964) 27-51; H.H. FRANKEL, *Poet's Biographies in Provençal and Chinese*, ''Romance Philology'', XVI (1963) 387-401; M.L. MENEGHETTI, *''Enamoratz''* e ''fenhedors''. *Struttura ideologica e modelli narrativi nelle biografie trobadoriche*, ''Medioevo Romanzo'' VI (1979) 271-302.
5. A.J. HOLDEN, *Le Roman de Rou de Wace*, vol. I, Paris, 1970, p. 161.
6. E. WILSON, *o.c.*, pp. 253 e.s. Comme le rappelle E.R. CURTIUS, dans *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, 1956, p. 385, la fonction première de l'encre rouge, appelée *minium*, était d'éclaircir, voire illustrer les textes.
7. J. BOUTIERE et A.H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours,* Paris, 1973, p. 236.
8. A.H. SCHUTZ, *Prose Style in the Provençal Biographies,* ''Philological Quarterly'', XXX (1951) 180; V. BERTOLUCCI-PIZZORUSSO, *Il grado zero della retorica nella ''vida'' di Jaufre Rudel*, ''Studi Mediolatini e Volgari'', XVII (1970).
9. *Biographies...*, p. 478.
10. *Biographies...*, pp. 335-336.
11. *Biographies...*, p. 21.
12. *Biographies...*, p. 224. Pour ce qui est de la contribution de Miquel de la Tor et

d'Uc de Saint-Circ à la composition des *vidas* et des *razos*, se référer à J. ZANDERS, *Die altprovenzalische Prosanovelle*, Halle, 1913 (Romanistische Arbeiten, II) Genève, 1973, vol. I, p. 105; B. PANVINI, *Le biografie provenzali, valore e attendibilità*, Firenze, 1952, pp. 13-17; G. FAVATI, *La novella LXIV del ''Novellino'' e Uc de Saint Circ*, ''Lettere Italiane'', XI (1959) 133-173; ID., *Le biografie trovadoriche, testi provenzali dei secc. XIII e XIV*, Bologna, 1961, pp. 45-50 et 61-65; M.L. MENEGHETTI, *op. cit*, pp. 76 e.s.; M. EGAN, *The Vidas of the Troubadours*, New-York/London, 1984, pp. XIII-XIV et XXIV-XXV.

13. Il y a, dans nos textes, une continuelle alternance des verbes *vezer* et *auzir*. Ces deux verbes sont même parfois coordonnés dans une même proposition. Par exemple dans la *vida* de Gaucelm Faidit, d'après le manuscrit E : ''E aqui son escriutas de las soas chansos las cals vos poiretz auzir e vezer'' (*Biographies...*, p. 168).

14. Consulter M.S. CORODINI BOZZI, *Concordanza delle biografie Trovadoriche*, Pisa, 1982.

15. Ce manuscrit a toujours été un des plus populaires auprès de la critique. Pour un aperçu bibliographique, voir F. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe-XIIIe siècles*, Barcelona, 1972, pp. 80-95; D'A.S. AVALLE et E. CASAMASSIMA, introduction à l'édition anastatique d'A. RONCAGLIA, *Il canzoniere provenzale estense*, Modena, 1979.

16. D'A.S. AVALLE et E. CASAMASSIMA, *o.c.*.

17. Pour une analyse structurale de l'ouverture des *vidas*, voir M. EGAN, *The Old Provençal Vidas : A Textual Analysis*, Michigan, 1976, pp. 56 e.s.

18. *Biographies...*, p. 581.

19. *Id.*

20. *Id.*

21. *Biographies...*, p. 217.

22. *Biographies...*, p. 581.

23. *Id.*

24. Pour ce qui est de l'importance de la maison d'Este dans la diffusion de la lyrique occitane en Italie, consulter M.L. MENEGHETTI, *o.c.*

25. Dans une étude remarquable, M. ZINK, *Musique et subjectivité. Le passage de la chanson d'amour à la poésie personelle du XIIIe siècle*, ''Cahiers de Civilisation Médiévale'' XXV (1982) 225-232, a montré la coincidence de la perte du chant c'est-à-dire, concrètement, dans les chansonniers, l'absence de notation musicale, et l'occurrence de commentaires biographiques.

SULLA LETTERATURA RELIGIOSA IN LINGUA D'OC FRA XI E XII SECOLO

STEFANO M. CINGOLANI

Lo scopo di questo intervento è quello di cercare di fornire un quadro d'insieme quanto più possibile ampio e dialettico dei problemi che riguardano la letteratura religiosa in lingua d'oc nei secoli XI e XII. Quadro che non vuole essere esauriente, ché non è questa la sede, ma vuole essere di introduzione e stimolo ad altre e più approfondite indagini.

Per ottenere una percezione più esatta del valore degli elementi che emergeranno nel corso dell'analisi sarà necessario effettuare una continua verifica, per quanto forzatamente sommaria, del parallelo sviluppo della letteratura religiosa nelle altre due grandi aree geografico-letterarie che formano la Romania gallica d'Oltralpe: l'area anglo-normanna e quella continentale (a sua volta frazionabile in piccardo-vallone, *champenoise* e loreno-borgognona)[1].

Le due opere fondamentali di riferimento per iniziare qualsiasi discorso sulla letteratura religiosa occitanica delle Origini sono: "*A lei francesca*" di Zaal[2] del 1962 e alcune parti della *Letteratura medievale in lingua d'oc* di Avalle[3] del 1961.

L'analisi di Zaal, che si articola su un piano di indagine quasi esclusivamente stilistico, non mi trova completamente d'accordo. L'ipotesi di partenza dello studioso olandese è che "alla metà dell'XI secolo non esisteva che in Francia [del Nord] un movimento agiografico di lingua volgare" (p. 57). Questa opinione — più ipotesi di partenza che risultato d'una analisi — è suffragata attribuendo quanto più possibile al Nord le opere tràdite nel Sud (*Passion, Saint Legier, Sponsus* e *Tu Autem*); definendo come tipicamente limosini solo i due inni *In hoc anni circulo* e *O Maria, Deu maire* non riconducibili all'ambito stilistico della *réthorique coutumière*; e attribuendo, perciò, il carattere formulare della *Sainte Foy*[4] e del *Boeci* (che viene lasciato molto al margine) alla influenza della letteratura del Nord[5].

Decisamente più stimolante la prospettiva d'indagine di Avalle, fondata sull'analisi della tradizione manoscritta, che restituisce al meridione una più decisa e caratterizzata autonomia non ponendo le due aree, quella oitanica e quella occitanica, in un rapporto di dipendenza l'una dall'altra, come fa Zaal, ma di reciproco e proficuo interscambio. Quello che non mi sento di condividere appieno nella ricostruzione di Avalle è

una certa sopravvalutazione di questa letteratura delle Origini per la quale si parla di ''commercio letterario abbastanza esteso'' (p. 21) e dell'''esistenza di una società culturale romanza già attiva in epoca antichissima'' (p. 35).

Ritengo che una più spassionata riconsiderazione dei caratteri della tradizione manoscritta di questi testi delle Origini, posti a raffronto con la tradizione e i caratteri delle opere composte nel secolo seguente, potrà definire con più esattezza i connotati di questo 'commercio' e di questa 'società'.

I codici che contengono i testi delle Origini presi in esame e che sono composti o copiati nel Meridione sono quattro: Clermont Ferrand, BMun 240 (*Passion* e *Saint Legier*); Orleans, BMun 444 (*Boeci*); Leyden, Vossianus lat. 60 (*Sainte Foy*); Paris, BN lat.1139 (2 inni, *Sponsus* e *Tu Autem*). La non coincidenza delle aree di composizione e di copia indica una sicura mobilità[6]: *Saint Legier*, vallone[7], e *Passion*, pittavina[8], sono state copiate a Saint Maixent nel Poitou o a Clermont stessa in Alvernia[9]; il *Boeci*, composto forse a San Marziale di Limoges è copiato a Fleury[10] come la *Sainte Foy* composta però in Cerdagna[11]. L'unico testimone 'statico' è il BN lat.1139 i cui componimenti sono stati composti e copiati a San Marziale o nelle immediate vicinanze[12].

Che vi sia stata una circolazione di testi è indubbio; circolazione che è anche scambio di informazioni letterarie vista una certa comunanza del fondo retorico di alcuni di questi poemetti.

Quello che non mi sento di fare è di arrivare ad una definizione così ottimistica e organica della condizione della letteratura in volgare fra X e XI secolo come fa Avalle. E questo per più motivi.

Innanzitutto non credo sia legittimo sopravvalutare la consistenza di questa *réthorique coutumière*[13] viste le notevoli differenze di genere, forma e stile che si riscontrano in questi testi[14]. Varietà che depone a favore d'una notevole capacità di sperimentazione ma anche di una scarsa canonizzazione. L'assenza di veri e propri modelli testimonia di una fluidità ancora poco o nulla strutturata.

La funzione sempre paraliturgica dei testi non consente di parlare di 'società culturale volgare' vista come comune coscienza del valore letterario autonomo dei componimenti in volgare. Questi sono piuttosto considerati come qualcosa di secondario e subalterno privo di importanza intrinseca.

Tale valutazione ritengo sia confermata anche dalla posizione dei componimenti nei codici che li riportano, in cui le opere in volgare vi sono aggiunte frammiste a testi in latino in modo assolutamente disorganico, in un secondo momento a volte, a riempire degli spazi lasciati vuo-

ti. Nessuna precisa volontà 'tradizionale', quella che spinge a copiare un testo per il futuro o a ricopiare un testo del passato perché ancora attuale nel presente. Piuttosto si tratterà d'una occasionale spinta alla documentazione e alla memoria senza precise valenze letterarie.

Nulla consente di ravvisare una cosciente e coerente politica culturale monastica intesa come insegnamento e divulgazione del sapere tramite la produzione e la diffusione di testi in volgare per gli *illitterati*, tanto laici quanto monaci. Si assiste ad una assoluta casualità ed occasionalità di scrittura e di copia da parte di un ceto colto geloso della propria superiorità — il che rientra perfettamente nella politica culturale cluniacense, ordine nuovo dominante nel periodo in esame[15]. Così che la trasmigrazione di testi da un monastero all'altro può essere meglio vista come spostamento per interessamento di singoli e non come normale attività di scambi all'interno d'una 'società culturale', la quale è poi identificabile solo con una ristretta costellazione di monasteri benedettini tutti ruotanti intorno al polo di San Marziale di Limoges[16].

La vera rivoluzione, il vero mutamento di *status* della letteratura religiosa avverrà altrove tra la fine dell'XI e i primi del XII secolo. È solo allora e in area anglo-normanna, tra Le Bec, Saint Alban e la corte di Enrico I Beauclerc, che i testi religiosi acquisteranno quei caratteri, assenti nei primi poemetti, che definiscono una società culturale e una tradizione. È con la *Vie de Saint Alexis* e, soprattutto, col *Voyage de Saint Brandan* di Benedeit che si comincia a percepire una autonoma e cosciente riflessione sul valore letterario della letteratura in volgare. Riflessione che si definisce come meditazione sulla tradizione precendente[17] e come volontà di porre un modello per la produzione successiva. Si entra, cioè, nella continuità della storia.

Col *Brandan*, poi, dedicato alle due mogli di Enrico I, a Matilde di Scozia prima e dopo la sua morte a Adelisa di Lovanio, si esce definitivamente da una tipologia di produzione esclusivamente monastica e paraliturgica, occasionale, per muoversi in una sfera di interessi e di intenti molto più ampia ed articolata in cui la letteratura volgare è ad un tempo, e continuativamente, momento di istruzione e di divagazione.

Alla copiosa produzione religiosa e didattica anglo-normanna, tanto in versi che in prosa[18], non corrisponde quasi nulla nelle altre aree di lingua francese per tutta la prima metà del secolo.

Gli unici due testi sicuramente anteriori al 1150 sono l'*Epistola farcita di Tours*[19] in pentastici di decasillabi composta in Turenna, forse a Marmoutier, intorno al 1130[20] e il tropo *Quant li solleiz converset en leon*[21] composto poco prima del 1150, forse da Nicolas d'Igny[22], ai confini con la Normandia[23]. Ambedue redatti in area d'influenza anglo-

normanna[24] mostrano la conoscenza dell'*Alexis* e, il tropo, del *Roland*. Nonostante ciò rivelano, però, uno statuto letterario ancora 'arcaico': sono testi paraliturgici, in attestazione unica e copiati in un secondo momento in codici latini (Tours, Petit Séminaire 583 l'*Epistola*, Paris, BN lat.2297 il tropo). È solo dopo il 1150 che la Piccardia con la *Bible* di Hermann de Valenciennes[25] e con il rifacimento in lasse dell'*Alexis* (S), e la Lorena col dibattito in prosa dell'*Anima e corpo* cominciano a dare segni di vita testimoniati dalla tradizione mentre per la Champagne si dovrà attendere un altro trentennio con la composizione dell'*Eructavit*.

In che modo si situa l'Occitania all'interno di questo panorama?

Così come il resto del continente, anche il meridione mostra un notevole ritardo, per qualità e quantità di attestazione, rispetto all'area anglonormanna. A differenza, però, delle aree oitaniche continentali quella occitanica non mostra, per tutto il XII secolo, nessun salto di qualità rispetto al secolo precedente.

Vediamo le scarse testimonianze sulle quali si può articolare un discorso sulla letteratura religiosa occitanica del XII secolo.

Il manoscritto Paris, BN lat.3548, B (BML 205)[26] contiene due diversi cicli di sermoni in volgare redatti fra il 1120 e il 1170, alcuni precetti in prosa e un *Libellus salutis* polimetro risalenti alla fine del secolo. Accanto a questi testi volgari, funzionali e occasionali non certo letterari nel senso più ampio e ricco del termine, ci sono anche opere in latino. Il manoscritto, che è una raccolta fattizia proveniente da San Marziale, mostra come nel grande monastero limosino per tutto il XII secolo non ci sia stato alcun sostanziale sviluppo nella concezione della letteratura volgare.

E la stessa situazione mostrano le altre sporadiche testimonianze in volgare del secolo: i frammenti del Vangelo di San Giovanni contenuti in un manoscritto miscellaneo latino e provenzale (London, BritLib Harley 2928 - BML 17); la poesia *Eu aor Damrideu*[27] aggiunta alle *Satire* di Persio nel manoscritto Paris, BN lat. 11312 (BML 215); le strofe allo Spirito Santo *Seigneurs que cy...*[28] trasmesse da un rotolo datato 1507 (BML 87) e la preghiera alla Vergine *Salus, domna, maire de Dieu*[29] della fine del XII inizi del XIII secolo aggiunta su un foglio di guardia del manoscritto Carpentras, BMun 102 (BML 80) contenente la spiegazione della Messa in latino.

Anche la letteratura didattica non-cortese mostra una notevole scarsità di attestazione con la sola versione frammentaria dei *Distica Catonis*[30] che per il metro, *couplet* di esasillabi, si muove, però, all'interno della tradizione degli *Ensenhamens* cortesi aperta da Garin lo Brun.

I testi del XII secolo che ci sono giunti rispecchiano in pieno tutti i

caratteri emersi nello studio di quelli dell'XI: occasionalità, funzionalità paraliturgica, tradizione unica e secondaria al seguito di testi latini, quando non frammentaria o molto tardiva. Tutto ciò pare testimoniare l'assenza d'ogni forma letteraria coerentemente strutturata estranea al movimento trobadorico, che, dal canto suo, ha purtuttavia fornito una ristretta quantità di lirica religiosa 'd'arte'.

C'è da credere che la produzione sia stata più ampia specie per il versante ereticale e che la crociata contro gli Albigesi, devastatrice di uomini, biblioteche e ricchezze — fondamentali per ogni attività di produzione e riproduzione letteraria — abbia fatto scomparire gran parte delle testimonianze portando anche con sé una certa diffidenza verso l'uso del volgare in campo religioso. Ma uno sguardo alle condizioni della attività letteraria, non solo religiosa, del secolo XIII potrà gettare qualche ulteriore lume sulla situazione del secolo precedente chiarendo anche quale sia stato il peso della crociata.

Il secolo XIII vede in tutte le zone di lingua d'oïl, specie in quelle di influenza capetingia, il definitivo consolidarsi della grande fioritura della letteratura religiosa del secolo XII. Entrata a far parte d'ogni momento della vita tanto dei laici quanto dei religiosi del Nord, anche sotto la imponente spinta della nuova letteratura in prosa al fianco di quella in versi, la letteratura religiosa gode d'una rete di produzione, diffusione e riproduzione veramente impressionante. Ancora tutta da cogliere nella sua precisa articolazione storica, resta tuttavia l'immediata percezione dell'entità del fenomeno[31]. Un esempio su tutti: la rapidissima diffusione di un *best seller* come i *Miracles Nostre Dame* di Gautier de Coincy, opera tradita da più di 80 testimoni fra raccolte complete, antologie e miracoli sparsi, 44 dei quali copiati già entro i limiti del XIII secolo[32].

Nulla di simile nel Sud per il quale si possono indicare alcuni caratteri contrastivi.

Manca quasi ogni tipo di intervento delle corti nella produzione di letteratura religiosa e didattica che non sia cortese o trobadorica. Si pensi, per contrasto, all'importanza della corte inglese o a quella di Champagne o a più piccole corti comitali come quelle di Guines e di Boulogne.

È assente quasi del tutto ogni produzione francescana, così importante in Italia ma anche nel nord della Francia e in Inghilterra. Si possono citare con sicurezza solo due codici, d'uso interno e forse privato, a testimonianza del rifiuto, o della diffidenza, verso una divulgazione non in latino. Codici che sono: Avignon, BMun 1233 (BML 70) dei primi del secolo XIV che contiene i Salmi della penitenza e una parafrasi delle litanie dei santi; e Assisi, Chiesa Nuova (BML 283), probabilmente autografo, in cui è raccolto un piccolo *corpus* dottrinario dell'ordine.

La tradizione manoscritta delle opere religiose è scarsa (si tratta quasi sempre di manoscritti unici) e caratterizzata da codici che riportano un unico testo (come BML 66, 135, 184, 275) o da disorganiche miscellanee (come BML 21, 49, 154, 228, 336). Si assiste al "delinearsi anche all'interno della tradizione della lirica, di diffusioni locali o extracanoniche", si nota "una attività poetica priva di una chiara coscienza di sé, occasionale ed estemporanea, incapace di organizzarsi in scuola, chiusa in ristretti ambiti di corte, di città o di regione, priva o quasi di contatti laterali[33]". Diffusione strettamente locale anche quando s'abbiano tradizioni consistenti come per la *Vida de Sant Honorat* di Raimon Feraud trasmessa da 10 testimoni[34]. È spesso una produzione destinata "ad una fruizione del tutto privata e personale da parte del borghese, del mercante, del notaio[35]" come per i codici di Peyre Serras e di Bertran Boysset (BML 297 e 54, 57, 187). Ma anche nel caso di raccolte private di borghese la differenza con la produzione manoscritta oitanica è abissale. Si confrontino i codici dell'avignonese e dell'arlesiano, cartacei, di piccole dimensioni, poco curati, disorganici e casuali, con la splendida, imponente per quanto non lussuosa, culturalmente cosciente e avanzata antologia contenuta nel piccardo Paris, Arsenal 3516. Tanto le raccolte dei due linguadociani che quella dell'anonimo piccardo sono delle 'Biblioteche', delle raccolte di sapere che definiscono, però, con estrema chiarezza e impietosamente il diverso grado e la diversa complessità di articolazione della cultura ai livelli medio-alti fra Nord e Sud. Non è esclusa l'evenienza di testi ben diffusi quantitativamente come *Auhjat baros* o l'*Epistola de sant Esteve*[36], ma si tratta di testi brevi ed isolati.

La produzione religiosa è marcata da una profonda influenza del francese. Su questo ha certo influito l'inserimento ai vertici della società meridionale, dopo la crociata, di nobiltà settentrionale, purtroppo in gran parte non ricca e non colta. Non è un caso che due dei centri più attivi, le corti d'Avignone e di Provenza, siano di ascendenza oitanica. La presenza letteraria del francese è individuabile sia come traduzioni[37] sia, ed è importante, come codici copiati nel Sud ma contenenti opere del Nord[38]. Questo elemento consente di inserire una nuova tessera nel mosaico di spiegazioni del fenomeno dell'"eccezione narrativa'[39]. L'opzione lirica del Sud va vista non come radicale rifiuto della narrativa ma come assunzione frequente dei generi non-lirici direttamente nella lingua tradizionale della narrativa: il francese.

Questa frammentazione e sterilità della produzione letteraria coinvolge, dal XIII secolo, anche il genere più diffuso nel Sud, il 'genere nazionale': la lirica trobadorica. La produzione autoctona di canzonieri provenzali ammonta, infatti, a non più del 20% della produzione totale[40] ed

ha profondi debiti con la trazione italiana (specie per *E, J, e, p* ed anche *a*). Anche quando la coscienza filologica dell'organizzatore dell'antologia è indubbia, come per *C*, si tratta di un fenomeno locale poiché nella tradizione occitanica, il ramo *y* del canone di Avalle, non è assolutamente riscontrabile quella dinamica e articolata complessità che caratterizza la tradizione italiana, il ramo ε.

Sulla base di questi dati ritengo del tutto probabile che anche per il XII secolo nel sud della Francia non si sia avuta una produzione religiosa così ampia, articolata e cosciente del proprio autonomo valore culturale come nelle aree di lingua d'oïl. Le cause di questo fenomeno andranno ricercate non solo in una scelta culturale esclusiva, la lirica trobadorica, ma anche in una differente organizzazione politica ed economica del Sud, nonché in una diversa tradizione letteraria e scolare che data dalla riorganizzazione carolingia. Ma questo è un altro discorso.

Stefano Maria Cingolani
II Università di Roma 'Tor Vergata'

1. Punto di riferimento costante di questo intervento è la mia Tesi di Dottorato dal titolo *Le "Vite di Sant'Alessio". Studio sulla letteratura religiosa in versi francesi fra XI e XII secolo.*
2. J.W.B. ZAAL, *"A lei Francesca" (Sainte Foy, V. 20). Etude sur les chansons de Saints gallo-romanes du XIe siècle*, Leiden, 1962.
3. D'A. S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta,* Torino, 1961.
4. Zaal basa la sua teoria su questa interpretazione: *a lei francesca* = secondo lo stile francese [del Nord]; ma cfr. la rettifica di G. HILTY, *La "Chanson de Sainte Foy. Razon espanesca ... a lei francesca"*, in *Homenaje ... A. Galmès da Fuentes*, Oviedo-Madrid, 1985, II, pp. 361-374 (con discussione della bibliografia anteriore) per cui, più ragionevolmente: *a lei francesca* = in francese, ovvero in provenzale contrapposto alle altre lingue citate nel prologo (latino, spagnolo, greco e arabo).
5. I testi sono stati studiati su queste edizioni: *Passion* = D'A.S. AVALLE, *Cultura e lingua francese delle origini nella "Passion" di Clermont-Ferrand,* Milano-Napoli, 1962; *Saint Legier* = D'A.S. AVALLE, *Sant Lethgier (X secolo). Nuova edizione critica con una nota introduttiva,* in *Studia Ghisleriana*, ser. II, 3 (1967), 349-362; *Sponsus* = D'A.S. AVALLE, (testo) - R. MONTEROSSO, (musica), *Sponsus.* Dramma delle vergini prudenti e delle vergini stolte, Milano-Napoli, 1965; *Tu Autem* = L.P. THOMAS, *Le "Sponsus", Mystère des Vierges Sages et des Vierges Folles suivi des Trois poèmes limousins et farcis*, Paris, 1951, p. 195; *In hoc anni circulo* = AU. RONCAGLIA, *Laisat estar lo gazel (Contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza)*, in "Cultura Neolatina" 9 (1949), 67-99; *O Maria, Deu maire* = in THOMAS cit., pp. 199-200; *Sainte Foy* = E. HOEPFFNER, - P. ALFARIC, *La Chanson de Sainte*

Foy, 2 voll., Paris, 1926; *Boeci* = C. SCHWARZE, *Der altprovenzalische "Boeci"*, Münster, 1963.

6. Cfr. le considerazioni di C. SEGRE, *La tradizione della "Chanson de Roland"*, Milano-Napoli, 1974, pp. 80-83.

7. Cfr. D'A.S. AVALLE, *I vallonismi del "Saint Lethgier"*, in *Mélanges ... A. Henry*, Strasbourg, 1970, pp. 45-50.

8. Cfr. introduzione all'edizione.

9. SEGRE, cit., p. 81 propende per Saint Maixent, G. DE POERCK, *Les plus anciens textes de la langue française comme témoins de l'époque*, in "Révue de Linguistique Romane" 27 (1963), 1-34 e *Le ms. Clermont-Ferrand 240 (anc. 189), les 'scriptoria' d'Auvergne et les origines spirituelles de la 'Vie' française de Saint Légier*, in "Scriptorium" 18 (1964), 11-33 per Clermont stessa o immediati dintorni.

10. Cfr. AVALLE, *Letteratura* cit., p. 29.

11. Cfr. id., p. 32.

12. Cfr. G. DE POERCK, *Le ms. B.N.lat., 1139, ses 'versus' et ses dramatisations ("Sponsus" etc.)*, in "Travaux de Linguistique et Littérature" 8/1 (1969), 219-236 e *Le ms. Paris, B.N.lat. 1139. Etude codicologique d'un recueil factice de prières paraliturgiques (XIe - XIIIe siècles)*, in "Scriptorium" 23 (1969), 298-312.

13. Come ritengo facciano ZAAL, SEGRE, e da ultimo A. FASSÓ, *Dai poemetti agiografici alle chansons de geste o viceversa?*, in *Critica testuale ed esegesi del testo, Studi ... M. Boni*, Bologna, 1983, I, pp. 45-95.

14. Come credo di aver dimostrato nella mia tesi le somiglianze sono controbilanciate dalle differenze.

15. Cfr. introduttivamente le osservazioni di G. DUBY, *Saint Bernard. L'art Cistercien*, Paris, 1976.

16. Cfr. J. CHAILLEY, *L'Ecole musicale de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIe siècle*, Paris, 1960 e D. GABORIT CHOPIN, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges du IXe au XIIe siècle*, Paris-Genève, 1969.

17. Tutti e due i poemi conoscono e riutilizzano, in vario modo, la *Chanson de Roland*; per l'*Alexis* cfr. J. RYCHNER, *La "Vie de Saint Alexis" et les origines de l'art épique*, in *Etudes ... A. Lanly*, Nancy, 1980, pp. 329-345 e la mia tesi alle pp. 142-145; per il *Brandan* sempre la mia tesi alle pp. 302-303, i riscontri più significativi sono fra *Brandan* (ed. I. SHORT - B. MERRILEES, Manchester, 1979) vv. 1025 e 255 con *Roland* (ed. C. SEGRE, Milano-Napoli, 1971) vv. 2021 e 814.

18. Di riferimento generale M.D. LEGGE, *Anglo-Norman in the Cloisters*, Edinburgh, 1953 e *Anglo-Norman Literature and its Background*, Oxford, 1963.

19. W. FÖRSTER, *Epitre farcie de la Sainte-Etienne en vieux français du XIIe siècle*, in "Revue des Langues Romanes" 16 (1879), 5-15.

20. Cfr. POERCK, *Les plus anciens* cit., p. 16.

21. H. LAUSBERG, *Zum alfranzösischen Assumptionstropus 'Quant li solleiz'*, in *Festschrift ... J. Trier*, Meisenheim-Glan, 1954, pp. 88-147.

22. Cfr. *ibidem* p. 110.

23. LAUSBERG, *Zum altfranzösischen* cit., p. 110 e *Syntaktisch-metrische Bemerkungen zum Tropus 'Quant li solleiz*, in *Synctactica und Stilistica, Festschrift ... E. Gamillscheg*, Tübingen, 1957, pp. 327-371 propende per la zona ad oriente, fra Laon e Saint-Quentin; POERCK, *Les plus anciens* cit., p. 9 per quella occidentale, fra la Sarthe e l'Ille-et-Villaine.

24. Cfr. tesi pp. 247-254.
25. *Ibidem*, pp. 254-288.
26. BML = C. BRUNEL, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, 1935, da consultare per la bibliografia.
27. G. DE POERCK, *Un poème religieux quercinois du XIIe siècle ''Eu aor Damrideu''*, in *Mélanges ... I. Frank*, Universität des Saarlandes, 1957, pp. 512-545.
28. M. COHENDY - A. THOMAS, *Strophes au Saint Esprit suivies des Status d'une confrèrie du Saint Esprit en dialect auvergnat*, in ''Romania'', 8 (1879), 211-221.
29. P. MEYER, *Mélanges de littérature provençale*, in ''Romania'', 1 (1872), 401-419 [407-409].
30. Conservata in due frammenti, BML 2 e 206, ambedue italiani.
31. Una idea introduttiva dell'entità del fenomeno la si può ricavare dagli studi di P. MEYER, *Versions en vers et en prose des ''Vies des Pères''* e *Légendes hagiographiques en français, I. Légendes en vers, II. Légendes en prose* nella *Histoire Littéraire de la France*, vol. 33, Paris, 1906, pp. 254-458.
32. Cfr. A.P. DUCROT GRANDERYE, *Etudes sur les ''Miracles Nostre Dame ''de Gautier de Coincy*, in ''Annales Accademiae Scientiarum Fennicae'' B. 25 (1932) 2, pp. 16-123.
33. Cito da S. ASPERTI, *''Flamenca'' e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, in ''Cultura Neolatina'', 45 (1985), 59-103, pp. 81 e 85.
34. *Ibidem*, p. 83.
35. *Ibidem*, p. 97.
36. Cfr. B. SPAGGIARI, *La 'Poesia religiosa anonima' catalana o occitana*, in ''Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa'', s. III, 7/1 (1977), 117-350 e ASPERTI *passim*.
37. Cfr. BML pp. 121-125.
38. Ad esempio: Paris, BN fr 1374, 1747, 24365; Milano, Ambrosiano D 55; Vaticano, Reginense 1505; Besançon, BMun 551; Cheltenham, Phillipps 3643; Stockholm, BiblRoyale XLIV (BML 354), ma l'elenco si può e si deve allungare.
39. A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, 1977.
40. F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987, p. 316 dà una percentuale del 27,5% (11 su 40), ma si devono eliminare dal computo *A, A'* e *B* perché italiani anche se copiati da copisti dell'Alvernia.

POUR UNE ESTHÉTIQUE DE L'OBSCÈNE CHEZ LES TROUBADOURS

SIMON GAUNT

Parler de l'obscène dans une culture qui n'est pas la nôtre soulève d'importantes questions. Se faisait-elle la même idée de l'obscène que nous? Avait-elle des notions précises du 'bon goût' et du 'mauvais goût'? Une métaphore obscène, aurait-t-elle eu la même valeur qu'une obscénité explicite? La réaction de l'individu, dans quelle mesure aurait-elle été différente selon le sexe, l'âge, la classe sociale ou la mentalité de cet individu? Pourquoi et dans quelles circonstances un troubadour aurait-il choisi de braver les convenances?[1]

Cette communication ne pourra pas répondre à toutes ces questions; elle lancera seulement quelques idées et soulignera surtout l'importance de la dernière question, car, si allusions sexuelles il y a dans un texte, on ne peut guère l'apprécier à sa juste valeur sans en tenir compte.

Avant de pousser plus loin, peut-être devrais-je expliquer ce que j'entend par une 'obscénité' et par le mot 'obscène'. *Le Petit Robert* définit ainsi l'adjectif 'obscène': 'qui blesse délibérément la pudeur en suscitant des représentations d'ordre sexuel'. On peut donc qualifier d'obscène toute désignation spécifique d'un organe ou d'une activité sexuels lorsqu'elle offense la pudeur, même s'il s'agit d'une métaphore. Par contre, si le mot 'obscénité' peut, bien sûr, désigner le caractère de ce qui est obscène, il a aussi tendance à se rapporter exclusivement à la sémantique d'un mot et je m'en servirai donc pour décrire un mot interdit par les convenances à cause de son sens sexuel.

«Nous ne sommes plus — Dieu soit loué — à la critique textuelle des points de suspension», écrivit Pierre Bec dans l'introduction à son *Burlesque et obscénité chez les troubadours*.[2] Ce volume réunit des contre-textes, écrits, comme nous l'explique M. Bec, 'contre' l'idéologie dominante. Ils sont parsemés d'obscénités et sont donc complètement opposés aux textes de cette idéologie dominante que les critiques des deux derniers siècles ont qualifiée de courtoise.[3]

Le manque d'obscénités explicites chez la plupart des troubadours indique qu'il y avait bien, dans cette tradition, une notion de l'obscène; il est d'autant plus frappant lorsque l'on considère que le sujet principal de bon nombre des textes est l'amour et que cet amour est loin d'être chaste et dénué d'érotisme.[4] Mais on peut très bien être obscène sans avoir re-

cours à des obscénités. Prenons l'exemple des chansons de Guilhem de Peitieus. Certes, les gros mots n'y manquent pas, mais personne n'hésiterait non plus à qualifier d'obscène une métaphore grivoise telle les deux chevaux dans la pièce *Companho farai un vers*.[5] Or, à moins d'être atteint de la pudibonderie d'un Jeanroy, on admettrait également que ce genre de métaphore est très amusante, voire ironique.[6] Guilhem aurait eu recours aux métaphores obscènes pour divertir son public, qui aurait pris plaisir non seulement de son infraction aux convenances, mais aussi de la différence ironique entre l'être et le paraître dans de telles métaphores. Nous retrouvons le même phénomène dans les fabliaux où les métaphores obscènes font rire tout en soulignant l'hypocrisie de ceux qui s'en servent. Après tout les mots obscènes ne le sont que parce qu'ils désignent des actes ou des parties du corps dont la mention est interdite par les bienséances. Une fois comprise, une métaphore sexuelle devient aussi obscène qu'une obscénité, et le poète et son public ont le plaisir de se moquer des convenances tout en faisant semblant de les respecter.[7]

Il serait difficile de nier le caractère obscène des chansons dites grivoises de Guilhem, mais la 'critique des points de suspension' a d'autres armes, notamment celle de prêter des interprétations par trop sérieuses à des chansons qui semblent avoir été composées dans un esprit ludique.[8] Guilhem a plutôt tendance à faire rire quand il fait allusion à l'acte sexuel, mais qu'en est-il de ses successeurs?

L'érotisme sous-jacent de la lyrique troubadouresque est aujourd'hui généralement admis, mais à quelques exceptions près les critiques se sont montrés plus réticents devant le problème de l'obscène. Ceux ou celles qui ont étudié l'érotique des troubadours nous laissent croire, grâce à leur silence à ce sujet, que les troubadours sont toujours d'une pudeur raffinée et discrète, qu'ils témoignent d'une réverence des plus sérieuses, voire mystique, lorsqu'ils chantent leur érotique.[9] Contre la suggestion de Bill Paden que l'érotisme de la lyrique troubadouresque serait imbu d'une ambiguïté référentielle grâce à laquelle bon nombre de textes côtoyeraient le grivois, Pierre Bec proteste «qu'il ne faut pas confondre ... l'habituelle ambiguïté, rhétorique et conceptuelle, de l'érotique troubadouresque, qui manie volontiers et sciemment l'euphémisme, la polysémie et la périphrase, avec l'obscénité délibérément ludique et affirmé comme telle, du contretexte», et il ajoute que tous les exemples d'obscénités lexicales cités par l'érudit américain seraient puisés soit chez des moralistes tels Marcabru et Peire Cardenal, soit dans le contretexte[10]. A mon sens deux questions s'imposent: d'abord, dans quelle mesure les allusions obscènes dans les textes moralisants diffèrent-elles de celles d'autres textes? Ensuite, est-il vrai qu'il n'y pas d'équivoques

obscènes chez les poètes d'amour?

Selon M. Bec, chez les troubadours moralisants «l'obscénité fonctionne comme une outrance langagière concertée, au service d'une démonstration parodique ou burlesque».[11] Certes, l'outrance langagière sous forme d'obscénités est forte chez Marcabru et Peire et il serait difficile de ne pas prendre au sérieux leurs délibérations morales, mais j'ai du mal à ne pas voir un esprit ludique derrière des vers comme les suivants:[12]

> «Aquest intr' en la cozina
> Coitar lo fuoc el tizo
> E beu lo fum de la tina
> De si donz na Bonafo.» (Marcabru XXXI 55-8)
>
> (Celui-là entre dans la cuisine pour souffler sur le feu des tisons, et il boit le parfum de la fontaine de sa dame Bonafo).

Les métaphores sexuelles dans cette strophe sont des plus courantes. Nous trouvons déjà celle du feu chez Guilhem IX; celle de la *tina*, la cuve d'une fontaine, chez Guilhem de Berguedan.[13] Il y a une certaine virulence dans cette strophe, mais aussi un ton comique. L'emploi ironique du terme si *dons* chez Marcabru a été bien étudié par Ruth Harvey.[14] Marcabru renverse l'ordre social car la dame est dans une position subalterne, mais il se moque de Bonafo en même temps en lui accordant ce titre honorifique qui devrait témoigner de sa superiorité.

L'effet est sûrement comique. De même, le *senhal* ambigu Bonafo ne peut que faire rire, même s'il s'agit d'un humour qui pourrait offenser aussi bien qu'amuser. Selon l'étude poussée de ce texte de Vincent Pollina,[15] Bonafo voudrait dire soit 'bonne fontaine', reprenant l'image de la *tina*, soit 'elle était bonne'. Malgré les différences bien évidentes entre le troubadour gascon et le premier troubadour, Marcabru, ce moraliste sévère, ne se servirait-il pas de métaphores obscènes, à l'instar de Guilhem IX, pour divertir son public? Rappellons qu'il est aussi l'auteur de textes comme la *pastorela*, le *gap D'aisso lau Dieu*, les chansons de *l'estornel*, et l'échange avec Audric del Vilar, textes dont l'humour est souvent grivois.[16]

La même volonté de divertir en ayant recours à l'obscène s'inscrit dans d'autres chansons de Marcabru, apparemment plus sérieuses:

> «Moillerat per saint Ylaire,
> Son d'una foldat confraire,

Qu'entr' els es guerra moguda
Tals que cornutz fa cornuda,
E cogotz copatz *copada*,
Puois eis la coa de braire.» (V 19-24)

(Les maris, par saint Hilaire, sont des confrères dans la folie, car la guerre est déclenchée entre eux, si bien que le cornard est en rapport avec la femme infidèle et le cocu blessé avec celle qui est aussi blessée et puis le reste/la queue arrête de se plaindre).

Comme nous explique Linda Paterson, les quatre dernières lignes sont trufées de calembours.[17] Le verbe *copar* veut dire 'blesser', 'frapper', et relève d'un champ sémantique qui se prête facilement à l'allusion sexuelle: on n'a qu'à penser à l'emploi de *ferir*, d'*escrimir* et d'*estoc breto* dans le *gap* de Marcabru.[18] *Copada* est aussi une cochevis et le troubadour joue sûrement sur ce sens car la cochevis s'appelle également l'alouette cornue.[19] C'est dans la dernière ligne que les propos de Marcabru deviennent carrément obscènes; étant donné le contexte de cocuage et d'activité sexuelle frénétique, le mot *coa* ne peut être que très équivoque.[20] Que penser alors des deux premières lignes? Comment ne pas soupçonner un autre calembour dans le mot *confraire*? Les maris, sont-ils seulement des 'confrères dans la folie' ou sont-ils en plus des 'frères dans la folie des cons'?[21] Le goût de Marcabru pour l'ambiguïté et la poésie allusive est maintenant bien documenté et cette strophe en est un bel exemple; [22] mais son acrobatie linguistique est ludique et son but était certainement de faire sourire. L'influence de Marcabru sur la tradition courtoise ne peut guère être exagerée, mais on a trop souvent oublié que ses chansons étaient destinées à l'interprétation, qu'il fallait que le public prenne un plaisir à les écouter pour être sensible à leur morale.[23]

Même une lecture superficielle des chansons de Marcabru indique l'étendu de son goût pour l'obscène. Treize parmi ses quarante-deux chansons contiennent des obscénités explicites. Il est plus difficile d'établir des statistiques objectives pour des métaphores obscènes, mais, au risque de me faire accuser d'avoir l'esprit mal tourné j'avouerai que j'ai compté plus de soixante métaphores possibles pout l'acte sexuel dans son oeuvre, plus de trente pour désigner le sexe masculin et plus de quinze pour le sexe féminin. Je me permettrai une dernière remarque sur Marcabru à la lumière de ces chiffres. Marcabru semble avoir un goût développé pour décrire d'une façon détaillée et souvent drôle l'activité qu'il condamne avec une virulence sans comparaison. Or, les caractéristiques de l'obscène chez Marcabru sont proches de celles que l'on trouve dans

la pornographie, c'est-à-dire il représente l'acte sexuel comme un acte d'aggression masculine, la femme dans son oeuvre est soit un objet passif dont le seul but serait l'assouvissement du désir masculin, soit une nymphomane insatiable, et il a une obsession marquée de la taille et de la performances du sexe masculin.[24] Par exemple:

> «Puois qu'ieu vei qu'ella non crei castiador,
> Anz de totz malvatz pren patz, cals l'a groissor,
> A la den torna sovent la leng'on sent la dolor».
>
> (XXIV 16-18)

> (Puisque je vois qu'elle ne croit pas celui qui la censure, elle s'assouvit plutôt avec tous les méchants, quiconque a le plus grand,[25] de même la langue revient souvent à la dent douloureuse).[26]

> «Maritz qui l'autrui con grata
> Ben pot saber que.l sieus pescha
> E mostra com hom li mescha,
> Qu'ab eis lo sieu fust lo bata.» (XI 49-52)

> (Le mari qui gratte le con d'autrui peut bien savoir que le sien va à la pêche, et il démontre la façon dont il est lui-même trompé, car il le bat avec son propre bâton).

Ce qui plus est, dans le deuxième exemple l'acte sexuel avec une femme est représenté comme un acte violent perpétré 'contre un autre homme'; la sexualité de la femme est totalement exclue.[27] Il est tentant de croire que Marcabru avait un goût subconscient pour le pornographique, qu'il était à la fois répugné et fasciné par les actes sexuels, tiraillé par son zèle de moraliste et par une obsession troublante de décrire ce qu'il condamnait.

J'ai voulu, en examinant le cas de Marcabru, démontrer qu'il faut s'interroger sur l'emploi de l'obscène pour bien comprendre la portée d'un texte où il y à des allusions sexuelles. Par exemple, si l'emploi de l'obscène par des moralistes comme une 'outrance langagière' semble avoir été d'un usage accepté,[28] chez Marcabru il est néanmoins ludique. En outre il laisse transparaître derrière les textes une psychologie complexe. Ceci dit, l'existence d'obscénités chez Marcabru n'est pas sujet à contreverse. Plus délicate est la question des troubadours dits courtois ou idéalistes.

L'érotique de la *canso* est souvent réprésentée de nos jours comme

pudique. Cette discrétion absolue serait appropriée à l'expression d'un amour que certains croient chaste et que presque tout le monde croit d'une nature élevée, voire spirituelle. Je ne voudrais pas contester l'existence d'une *fin' amor* imbue de valeurs abstraites, mais je voudrais suggérer que les mêmes troubadours qui chantent cet amour sont aussi capables de faire référence à un amour qui n'est en rien chaste et élevé, que même s'ils n'ont pas recours à des obscénités explicites, leurs propos sont néanmoins fort obscènes.[29]

Considérons, par exemple, ces strophes d'une *canso* de Raimbaut d'Aurenga:[30]

«Una chansoneta fera
Voluntiers laner' a dir;
Don tem que m'er a murir
E far l'ai tal que sen sela,
Ben la poira leu entendre 5
Si tot s'es en aital rima;
Li mot seran descubert
Al quec de razon deviza.

Bo.m sap car tan m'apodera
Mos cor que non puesc sufrir 10
De mon talan descubrir;
C'ades puech a plena vela
(Qui que veya joy dissendre)
Per que no.y puesc nulh'escrima
Trobar; ans ai trop sufert 15
De far parer ma conquiza.»

(Je ferais volontiers une petite chanson pour être chantée d'une façon vile;[31] mais j'ai peur d'en mourir et je la ferai donc de façon que le sens soit caché. Elle sera facilement comprise même si elle est d'une telle rime; les mots se découvriront pour qui la prononce avec raison.

Je suis content car mon coeur me subjugue tellement que je ne peux souffrir de découvrir mon désir; car maintenant il s'élève toutes voiles dehors, (quiconque voit sa joie descendre), et il en résulte que je ne peux lui trouver d'écran; avant j'ai trop souffert de faire paraître ma conquête).[32]

Cette *canso* a bien consterné ceux qui on tenté une définition du fameux

trobar clus en voulant l'opposer au *trobar leu*, car ici Raimbaut se contredit et mélange des termes propres aux deux styles.[33] Sa chanson sera facile à comprendre, mais en même temps elle cachera son vrai sens. Cette contradiction indiquerait que le troubadour se moque des partisans des deux styles. Mais quel est ce vrai sens que Raimbaut nous invite à chercher? Il parle de son désir, désigné par le mot *talan*, et il nous dit qu'il ne peut souffrir maintenant de le 'découvrir'. Le mot *talan* peut avoir un sens purement sexuel,[34] et les lignes suivantes, où l'on apprend que le désir de Raimbaut s'éleve d'une façon inouïe, ont dû détromper même les plus purs d'esprit parmi les auditeurs: le troubadour vante sa virilité tout en se moquant des étiquettes stylistiques de son jour. Le mot *talan* désigne par métonymie le sexe masculin et l'humour de ces strophes est intensifié par l'emploi ironique du verbe *descubrir*, utilisé d'abord dans un contexte stylistique, et ensuite dans un contexte fort terre à terre. Plus loin l'équivoque érotique de la chanson de Raimbaut semblerait confirmer cette interprétation:

> «Donma, can mi colc al sera,
> La nueyt (e tot iorn) cossir
> Co.us poges en grat servir». (33-35)
>
> (Dame, le soir lorsque je me couche, la nuit et toute la journée, je pense à comment je pourrais vous servir pour votre grand plaisir).
>
> «Domna, si no.us alezera
> Mos cors, lay on yeu dezir,
> Res plus tost no.m pot aucir.»
>
> (Dame, si je ne vous réjouis pas [ou 'si mon corps ne vous réjouit pas'] là où je le désire, rien ne peut me tuer plus vite).

Dans le cadre d'une *canso* apparemment sérieuse Raimbaut arrive à amuser son public, et ceci grâce à l'obscène. Peu étonnant donc que cette chanson est à chanter d'une façon vile!

On pourrait m'objecter que Raimbaut n'est pas typique, que son humour et goût pour le grivois sont bien connus. Mais il est l'auteur d'une quarantaine de *cansos*, et personne ne nierait son dévouement, dans certains textes, à une *fin'amor* de nature élevée. Peut-on considérer la chanson que j'ai examinée comme un contre-texte? Je pense que non, car il serait difficile de soutenir qu'elle a été écrite contre l'idéologie dominante. Or, elle n'est ni subversive, ni anticonformiste, ni marginale. Les

chansons de Raimbaut indiqueraient que l'obscène a bien une place à l'intérieur de la tradition dominante.[35]

En conclusion, je voudrais examiner une strophe d'un troubadour qui a la réputation d'être très sérieux: Giraut de Borneil. Il s'agit d'un troubadour d'importance majeure, *maestre dels trobadors* selon l'auteur de sa *vida*, admiré de Dante qui l'a appelé le poète de la rectitude.[36] Les critiques modernes, par contre, ont compris cet éloge presque comme une injure, le trouvant trop sérieux et souvent rébarbatif. Mais sa réputation moderne s'est établie à travers l'édition d'Alfred Kolsen,[37] et selon l'éditrice la plus récente de Giraut, Ruth Sharman, il n'aurait pas mérité cette réputation sévère. Elle lui attribue beaucoup plus d'humour que Kolsen, et, ça et là, elle relève dans ses chansons des calembours et allusions grivoises, voire obscènes. Elle ne commente pas la strophe suivante, mais je crois y discerner des intentions burlesques qui dépendraient d'allusions obscènes:[38]

«Qu'ar*d* cum del fuec
  Que s'escompren,
Don nays la flam' e puja.l fais
E creis tan qu'om no.l pot sofrir,
Que d'aissi non ha monge
  Tro en Velaj
Ves son abat ta veraj!
  Que ses trichar,
Tan finamen e de cor clar
Non l'am? Per que la sospeissos
Me fai partir e delonhar
De manhs vilas clams enojos;
  E si·m nualh,
  Quan dei aussar,
Camjat m'a.l nom de Bonafos!» (XX 76-90)

(Car je brûle comme le feu qui s'embrase, d'où naît la flamme et d'ou s'élève le fardeau, et sa croissance est telle que l'on ne peut le tolérer, car il n'y a pas de moine d'ici jusqu'à Velay plus fidèle à son abbé, Car, sans tricherie, ne l'aime-je pas sincèrement et de bon coeur? Il en résulte que l'espoir me fait partir et m'en aller de maintes complaintes viles et ennuyeuses; et si mon état empire lorsqu'il devrait s'améliorer, elle aurait changeé pour moi le nom de Bonafos).

Kolsen a compris le *senhal* à la fin de cette strophe comme un *senhal* masculin mais il ressemble étrangement au *senhal* Bonafo utilisé par Marcabru dans la pièce *L'inverns vai* que j'ai déjà citée. Ce sont en effet les seuls exemples de ce *senhal* dans toute la tradition;[39] il est donc probable que Giraut pensait à Marcabru en l'utilisant ici et qu'il reprenait le *senhal* avec le même sens. La déconstruction du *senhal* indique bien qu'il s'agit d'un *senhal* féminin car *bona* a une terminaison féminine. Il y a tout de même une légère différence entre le *senhal* chez Giraut et le *senhal* chez Marcabru: à savoir le -s- à la fin du mot chez Giraut. Si l'on admet que la dernière partie du mot est dérivée du verbe *esser*, chez Marcabru le *senhal* veut dire 'elle était bonne', tandis que chez Giraut il veut dire 'qu'elle fût bonne'. Ce changement léger de sens correspondrait au manque de succès de Giraut auprès de sa dame, car il est clair que le désir de Giraut n'est pas assouvi et qu'il en souffre beaucoup. Mais ce *senhal* et le ton de Giraut sont loin d'être d'une pudeur délicate et parfaite. La métaphore du feu pour le désir sexuel est très courante et elle témoigne d'une certaine urgence;[40] ce n'est peut-être pas un hasard non plus que Marcabru décrit le désir comme un fardeau, un *fol fais*,[41] et que le fardeau de Giraut s'élève. Il semblerait que Giraut décrit ce qu'il ressent devant le désir sexuel inassouvi d'une manière très éloquente, mais non pas forcément discrète. Reste à expliquer l'image de l'*abat* au vers 82. Si l'on prend l'image au pied de la lettre Giraut tiendrait des propos fort scandaleux. Compare-t-il ce qu'il ressent pour sa dame à ce que ressent un moine pour son abbé? Il y a peut-être une autre solution, mais elle n'est guère moins scandaleuse. Etant donnée la reprise assez évidente du *senhal* de Marcabru, il est possible que Giraut reprenne une autre image de son prédécesseur, car Marcabru parle d'un abbé dans les chansons de l'étourneau et comme nous explique Aurelio Roncaglia, il s'agit d'une métaphore obscène pour le sexe masculin:[42]

«Auzels, per ta conoisensa,
So.l diguatz
Qu'en un glatz
Lev' e jatz,
Desiratz:
Er l'abatz
An sasatz
Que n'ajam lezensa.» (XXVI 48-55)

(Oiseau, avec ta sagesse, dites-lui que l'objet désiré s'élève et retombe dans un instant; que l'abbé s'en aille assouvi maintenant que nous en ayons le loisir).

Marcabru reprend ici l'image de l'*abat saint Privat*, également obscène, de la première partie de la chanson de l'étourneau.[43] Je n'ai trouvé aucun autre exemple sûr *d'abat* avec un sens obscène, mais dans cette 'chanson de moines paillards' le mot se prête assez nettement à une équivoque sexuelle:[44]

> «Ara lausatz! Lausat, lausat,
> li comandament l'abat,
> Bèla, si vos eravetz monja
> de nòstra maison,
> a profièch de tots los monges
> vos prendriatz liurason,
> Mas vos non estaretz, bèla,
> Si tots jorns enversa non,
> çò ditz l'abat.»

> (Maintenant chantez les louanges. Loué, qu'il soit loué l'ordre de l'abbé. Belle, si vous étiez nonne de notre maison, au profit de tous les moines vous prendriez le tribut. Mais vous ne passerez pas de jour, ma belle, si ce n'est sur le dos, ainsi l'édicte l'abbé).

Si Giraut imite Marcabru dans la strophe que je viens de commenter, ses propos sont obscènes et l'*abat* serait une image fort coquine et ludique, introduite, peut-être comme le *senhal* Bonafos, pour amuser son public.

C'était dans le cadre d'une recherche sur l'ironie des troubadours que je me suis mis à réflechir sérieusement, si c'est le mot, au problème de l'obscène chez ces poètes. Leurs chansons ont parfois moins de gravité que l'on ne croirait et l'obscène en est un très bon indice. Si le contre-texte nie l'idéologie dominante, comme nous dit Pierre Bec il doit aussi la servir et la confirmer en même temps;[45] il en devient absorbé; autrement il ne survivrait pas. Le revers de la médaille est que des poètes qui travaillent au sein de l'idéologie dominante peuvent très bien puiser des techniques et des idées dans le contre-texte. Y a-t-il une esthétique de l'obscène chez les troubadours? Le mot 'esthétique' évoque l'idée de beauté et tandis que je suis bien d'accord que l'obscène n'est pas toujours très beau, je dirais aussi qu'il est beau de rire.

Simon Gaunt
St Catharine's College (Cambridge) GB

1. Pour l'importance de toutes ces questions dans l'étude de la littérature classique voir J.N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, London, 1982, surtout p. 215.
2. *Burlesque et obscénité chez les troubadours: pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, 1984, p. 9.
3. Sur l'absence d'obscénités dans la littérature courtoise voir BEC, p. 12; P. MÉNARD, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au moyen âge (1150-1250)*, Genève, 1969, pp. 699-700; C. MUSCATINE, *The Old French Fabliaux*, New Haven, London, 1986, pp. 134-35 and *Courtly literature and vulgar language*, dans *Court and Poet*, éd. G.S. BURGESS, Liverpool, 1981, pp. 1-19 (pp. 10-11); P. NYKROG, *Les Fabliaux*, Copenhague, 1957, p. 214; W.D. PADEN JR, *'Utrum copularentur': of cors*, «L'Esprit Créateur», 19 (1979), 70-83 (p. 72); W.D. STEMPEL, *Mittelalterlicher Obszönität als literarästhetisches Problem*, dans *Die nicht mehr schönen Künste*, éd. H.R. JAUSS, Munich, 1968, pp. 187-205 (p. 191).
4. Tous les critiques cités dans la dernière note sont d'accord que le manque d'obscénités dans la littérature courtoise indique que certains mots y étaient interdits. Ménard conclut son commentaire de l'érotisme apparemment pudique du roman courtois «force est de croire que les gens du moyen âge s'effarouchent davantage des mots que des situations» (p. 700). Nykrog, par contre, a soutenu que «ce qui est considéré comme obscène aujourd'hui, l'était aussi au treizième siècle, et inversement» (p. 220), mais voir les objections de Stempel, p. 190: nous sommes loin de savoir où se trouvait exactement la limite des bienséances au moyen âge. Il est possible que Guilhem IX fasse allusion à la pudeur courtoise dans sa chanson *Pus vezem de novel florir*:

«Obediensa deu portar
a maintas gens, qui vol amar:
e cove li que sapcha far
faitz avinens
e que.s gart en cort de parlar
vilanamens».

Voir *Guglielmo d'Aquitania: poesie*. éd. N. PASERO, Modena, 1973, pièce VII, vv. 31-36, Cercamon (*Les Poésies de Cercamon*, éd. A. JEANROY, Paris, 1922, pièce III, vv. 31-36), fait peut-être référence aux obscénités de certains troubadours lorsqu'il parle de *mot vila*:

«Plas es lo vers, vauc l'afilan
Ses mot vila, fals apostitz,
E es totz enaissi bastitz
C'ap motz politz lo vau uzan,
E tot ades va.s meilluran
S'es qi be.l chant ni be.l desplei»

Au treizième siècle l'emploi d'euphémismes dans la littérature courtoise est peut-être devenu sujet à controverse: voir MUSCATINE, *Fabliaux*, pp. 133-151 et, par exemple, Guillaume de Lorris, dans la première partie du *Roman de la Rose*:

«Aprés gardes que tu ne dies
ces orz moz ne ces ribaudies:
ja por nomer vilainne chose
ne doit ta bouche estre desclouse.
Je ne tien pas a courtois homme
qui orde chose et laide nome».

(*Le Roman de la Rose*, éd. F. LECOY, 3 tomes, Paris, 1965-70, vv. 2097-102). Jean de Meung semble relever le gant dans sa partie du roman. L'Amant reproche à Raison son emploi du mot «coilles»:

«Si ne vous tieng pas a courtoise
quant ci m'avez coilles nomees
qui ne sunt pas bien renomees
en bouche a courtaise pucele». (6898-901)

Mais Raison attaque l'emploi de métaphores et d'euphémismes soutenant qu'il faut appeler un chat un chat (vv. 7137-47). Sur l'érotisme des troubadours voir M. LAZAR, *Amour courtois et "Fin'amors" dans la littérature du XII siècle* , Paris, 1964, p. 122: «Ce que les troubadours cherchent, ce qu'ils désirent obtenir en fin de compte de leur dame, n'a rien de spirituel et d'éthéré en soi. Les demandes, les exigences sont multiples et variées. Nous les trouvons éparses çà et là, mais réunies parfois aussi dans un seul poème. Elles vont du simple baiser donné en cachette jusqu'à la consommation de l'amour, en passant par le désir de voir sa dame dévêtue et l'obsession de pouvoir étreindre son corps nu».

5. Voir, par exemple, les commentaires suivants de cette pièce (I dans l'édition de Pasero): D.R. BUTTURFF, *From cynicism to idealism: psychology and the genesis of courtly love in the lyrics of Guillaume IX*, «Kentucky Romance Quarterly» 24 (1977), 311-34 (315): J.M. DAVIS, *A fuller reading of Guillaume IX's Companho faray un vers...covinen*, «Romance Notes», 16 (1974-75), 445-49; P. DRONKE, *The Medieval Lyric,* London 1968, pp. 110-11; S.G. NICHOLS, *Canso conso: structures of parodic humour in three songs by Guilhem IX'*, «L'Esprit Créateur», 16 (1976), 16-29 (17): PASERO, p. 27; J.-CH PAYEN, *Le Prince d'Aquitaine: essai sur Guillaume IX, son oeuvre et son érotique*, Paris, 1980, pp.76-77; M. DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. 3, Barcelona, 1975, vol. I, p. 128; D. RIEGER, *Guillaume IX d'Aquitaine et l'idéologie troubadouresque*, «Romania» 101 (1980), 433-49, (pp. 444-48); L.T. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge, 1975, p. 18, 'Chevaucher', comme ses synonymes, est très souvent une métaphore pour l'acte sexuel, voir ADAMS, p. 165; de l'expression 'chevaucher sans selle' en ancien français M.J. FREEMAN remarque 'métaphore érotique des plus courantes', voir *Guillaume Coquillart: oeuvres*, Genève, 1975, p. 73.

6. Jeanroy est sensiblement soulagé lorsqu'il achève son commentaire des poèmes grivois de Guilhem: «Mais si nous tournons la page, nous lirons des vers tendres et délicats, d'une décence presque irréprochable, et faits évidemment pour un autre public: ce hâbleur cynique, ce fanfaron de scandaleuses aventures se transforme en un timide soupirant» (*La Poésie lyrique des troubadours*, vol. 2, Toulouse, 1934, p. 7). Dans son

édition du premier troubadour Jeanroy ne traduit pas la pièce III et il ne cache pas son dégoût pour le langage obscène de Marcabru: «aucun mot ne lui paraît trop cru, aucune image trop répugnante» (II, p. 25). Sur les qualités comiques d'une métaphore sexuelle voir ADAMS, p. 3; J. BEYER, *Schwank und Moral: Untersuchungen zum altfranzösischen Fabliau und verwandten Formen,* Heidelberg, 1969, pp. 100-11; MUSCATINE, *Fabliaux*, pp. 105-51; PADEN, p. 82; STEMPEL, pp. 197-99.

7. R.J. PEARCY, *Modes of signification and the humor of obscene diction in the fabliaux*, dans *The Humor of the Fabliaux*, éds. T.D. COOKE et B.L. HONEYCUTT, Columbia, 1974, pp. 163-96 (pp. 173-74 et 179).

8. Voir les commentaires de la pièce I de Guilhem IX de C. CAMPROUX, *Faray un vers tot convinen*, dans *Mélanges Frappier*, vol. 2, 1969, vol. 1, pp. 159-72 et de C. KERTESZ, *A full reading of Guillaume IX's Companho farai un vers...covinen*, «Romance Notes», 12 (1970-71), 461-65. Comparer les commentaires cités dans la note 5 ci-dessus. Quoique ce soit une approche qui pourrait éventuellement être très riche, à mon sens, les critiques qui commentent les troubadours d'un point de vue psychanalytique négligent eux aussi l'humour de beaucoup de textes. Voir L. MILONE, *Retorica del potere e poetica dell'oscuro da Guglielmo IX a Raimbaut d'Aurenga*, «Retorica e poetica; Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano», 10 (1979), 149-77, *Raimbaut d'Aurenga fra "fin' amor" e "no-poder"*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 7 (1983), 1-27; H. REY-FLAUD, *La Névrose courtoise*, Paris, 1983, pp. 9-35; J.-CH. HUCHET, *L'Amour discourtois: la «Fin' amors» chez les premiers troubadours*, Paris, 1987.

9. R. NELLI, *L'Erotique des troubadours*, Toulouse, 1963, p. 116 ou LAZAR p. 128. On nous parle de la grossièreté de Marcabru ou de la grivoiserie de Guilhem, mais autrement on se tait à ce sujet.

10. BEC, p. 12.

11. BEC, p. 12.

12. Sauf indication contraire je cite Marcabru selon *Les Poésies complètes du troubadour Marcabru*, éd. J.-M.-L. DEJEANNE, Toulouse, 1909.

13. Guilhem IX, pièce V, vv. 36-42; *Guillem de Berguedà,* éd. M. DE RIQUER, voll. 2, Abadia de Poblet, 1971, pièce XVIII, v. 35 (voir aussi BEC, pièce 27, p. 135).

14. *The satirical use of the courtly expression «si dons» in the works of the troubadour Marcabru*, «Modern Language Review», 78 (1983), 24-33.

15. *Si cum Marcabrus declina: studies in the poetics of the troubadour Marcabru*, (thèse de doctorat inédite), Yale, 1982, pp. 60 et 96.

16. Il s'agit des pièces XXX, XVI, XXV, XXVI, XX et XXbis. Pour l'humour de ces textes voir le troisième chapitre de ma thèse *Irony in the poetry of selected early troubadours*, (thèse de doctorat inédite) University of Warwick, 1986, pp. 88-208 ou bien mon *Troubadours and Irony*, Cambridge, 1989, pp. 39-79.

17. *Troubadours and Eloquence*, Oxford, 1975, p. 51.

18. Sur *copar* voir, E. LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, vol. 8, Leipzig, 1894-1924, I, p. 286; sur ce champ sémantique voir Adams, pp. 14, 19-22 et 157-59; sur l'ambiguïté érotique de ces métaphores dans le *gap* de Marcabru voir PATERSON, pp. 19-28 et A. RONCAGLIA, *Il gap de Marcabruno*, «Studi Medievali» N.S. 17 (1951), 46-70 (p. 47).

19. PATERSON, p. 51. La cochevis est une image évidente du cocouage car la crête de l'oiseau se dresse et ressemble à une corne. Sur cette image voir aussi P. FALK, *Le couvre-chef comme symbole du mari trompé*, «Studia Neuphilologica», 33 (1961), 39-68. Tous les manuscrits (*AIKa*) donnent la leçon *copaire*; la correction est exigée par la rime.
20. Voir le glossaire de BEC, p. 233, «*coa*, «queue» (obscène)».
21. Marcabru semble avoir aimé les calembours sur le mot *con*, voir la pièce XXbis, vv. 19-24.:

«Totz vostres us
Sap Marcabrus
E totz vostre meiller bians
Del ventr' emplir,
E d'escarnir
Es, e de *cossentir* putans».

22. Sur les techniques allusives de Marcabru voir PATERSON, pp. 6-51.
23. Ce point est étudié plus longuement dans ma thèse, pp. 88-208.
24. Sur les caractéristiques de la pornographie voir S. MARCUS, *The Other Victorians: Sexuality and Pornography in Nineteenth-Century England*, New York, 1966; PEARCY, pp. 138-39.
25. J'ai changé le texte de Dejeanne dans le v. 17 selon la correction proposée par K. LEWENT, *Beiträge zum Verständnis der Lieder Marcabrus*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 37 (1913), 313-37, 427-51 (429). Cette correction ne change pas la leçon du manuscrit.
26. Marcabru cite un proverbe ici, voir *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, éd. J. MORAWSKI, Paris, 1925, 1039 «La vet la lange ou la dent duet».
27. Comme nous dit Stephen Heath «that pornography *is* a relation between men, nothing to do with a relation to women except by a process of phallic conversion that sets them as the terms of a male exchange, is now an established part of radical awareness» voir *Male feminism*, dans *Men in Feminism*, éds. A. JARDINE - P. SMITH, New York - London, 1987, pp. 1-32 (2). En fait, lorsque Marcabru représente l'acte sexuel entre un homme et une femme comme un acte qui ne concerne que des hommes, il ne s'agit pas d'homosexualité refoulée au sens propre du terme, mais de *désir homosocial*. Sur ce terme voir, E. KOSOFSKY SEDGWICK, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, 1985, pp. 1-27. Sur l'homosocialité chez les troubadours voir mon article *Poetry of exclusion: a feminist reading of some troubadour lyrics*, «Modern Language Review», 85 (1990), 310-29. Comparer les théories de HUCHET, pp. 19-27, sur Guilhem IX et l'homosexualité refoulée.
28. Voir BEC, p. 12; STEMPEL, pp. 193-97; C.S. LEWIS, *Four letter words*, «Critical Quarterly», 3 (1961), 118-22 (118-19). Les poètes moralisants auraient eu recours à l'obscène non seulement pour outrager leur public, mais aussi pour souligner l'immoralité de ce qu'ils décrivaient. L'auteur anonyme de *Richeut*, tout en s'excusant, est clair là-dessus:

Et si ne laira pas por honte
que je nel die:
qui de Richeut conte la vie
ne puet parler par cortoisie».

Voir I.C. LECOMPTE, *Richeut*, «Romanic Review», 4 (1913), 261-305, vv. 68-71.
29. Rappellons que rien ne nous indique que les chansons de Marcabru ou de ses successeurs à tendance moralisante avaient un public différent de celui des soi-disants troubadours idéalistes; ce public avait donc l'habitude d'entendre des obscénités.
30. Sauf indication contraire je cite Raimbaut d'Aurenga selon *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, éd. W.T. PATTISON, Minneapolis, 1952. Il s'agit de la pièce III.
31. Sur le sens de *laner* ici voir PATERSON, p. 163. Sur le mot en général voir D. EVANS, *Lanier: histoire d'un mot*, Genève, 1967, surtout p. 48.
32. Je ne suis pas la traduction de Pattison dans le vers 11, voir p. 75 «I can't help revealing my desire»: le verbe *soffrir* suivi par la préposition *de* n'a ce sens dans aucun des exemples cités par Levy (VII, 749-51). Au vers 15 j'ai modifié le texte de Pattison: 'ans m'ai trop suffert'. Le *m* dans son texte ne se trouve dans aucun des manuscrits.
33. Voir, par exemple U. MÖLK, *Trobar clus/ trobar leu,* Munich, 1968, p. 127, mais voir aussi le commentaire de PATERSON, p. 164.
34. Voir le glossaire de BEC, p. 238, «*talent(t) 'désir érotique'*» et sa pièce 8, vv. 16-17:

«Per qu'ieu am mais baisar soven
Que'l con, qu'amòrta lo talen».

35. Même un Bernart de Ventadorn n'est pas à l'abri, voir *Bernart von Ventadorn: seine Lieder*, éd. C. APPEL, Halle, 1915:

«Una faussa deschauzida,
traïritz de mal linhatge
m'a traït et es traïda,
e colh lo ram ab que.s fer;
e can autre l'arazona,
d'eus lo seu tort l'ochaizona
E an ne mais li derrer
qu'eu qui n'ai faih lonc badatge». (23 25-32)

(Une femme fausse, grossière, traitresse et de mauvaise ligne, m'a trahi et est trahie à son tour, et elle cueille la branche avec laquelle elle se bat; et quand une autre l'adresse, elle l'accuse de son propre tort, et les derniers ont bien plus que moi qui attends depuis longtemps).

Il est assez clair ici qu'il s'agit d'une infidélité sexuelle de la dame de Bernart. Les deux dernières lignes évoquent d'une façon discrète une idée exprimée par Marcabru d'une manière plus rude, sinon obscène:

«Denan mei n'i passon trei al passador,
Non sai mot tro.l quartz la fot e.l quinz lai cor».
(XXIV 19-20)

(Trois sont passés devant moi dans le couloir, et je n'en sais rien jusqu'à ce que le quatrième la foute et que le cinquième y coure).

Dans ce contexte il est difficile de ne pas soupçonner une métaphore sexuelle dans le mot *ram* du vers 28, car le champ sémantique de ce genre d'objet se prête très souvent à l'équivoque érotique. Une fois de plus je suis tenté à voir un esprit ludique derrière ces lignes. Certes, Bernart critique sa dame, se servant du registre moralisant et outrancier de Marcabru, mais comment un public aurait-il réagi à ces allusions obscènes? Il est bien évident que l'on ne peut qu'avancer des hypothèses, mais l'ambiguïte est souvent un élément de base de l'humour.

36. Voir *Biographies des troubadours*, éd. J. BOUTIÈRE- A.H. SCHUTZ, deuxième éd. J. BOUTIÈRE - I.-M. CLUZEL, Paris, 1973, VIII 3 (p. 39). Pour l'éloge de Dante, voir *De vulgari eloquentia*, éd. A. MEOZZI, Milano, 1978, II, ii. Dans le *Purgatorio*, Dante dit qu'Arnaut Daniel est néanmoins le meilleur troubadour, voir *The Divine Comedy*, éd. J. D. SINCLAIR, vol. 3, Oxford, 1971, II, XXVI, pp. 155-20.

37. *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, vol. 2, Halle, 1910 et 1935.

38. Voir *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil,* Cambridge, 1989.

39. Sharman (p. 133) traduit *Bonafos* par *Fortune's Favourite* comparant le *senhal* au vers 24 de sa pièce XIX (Kolsen, XXXII): '*Que bona fos natz*'. Le rapport avec le *senhal* de Marcabru me semble beaucoup plus évident. Comme Kolsen, qui traduit Bonafos par *Glückspiel* (I, p. 89), elle suppose que le *senhal* est masculin et qu'il se rapporte à Giraut lui-même. S'il n'y a pas d'autres exemples de Bonafo/Bonafos, nous avons un analogue dans une *pastorela* de Gavaudan qui indique qu'il s'agit bien d'un *senhal* féminin:

«Senher, si m'amistat vos do,
Yeu aurey nom na Malafos''.

Voir *Il trovatore Gavaudan*, éd. S. GUIDA, Modena, 1979, pièce I, vv. 28-29, Gavaudan utilise le même sobriquet dans la pièce VII, v. 15.

40. Voir ADAMS, pp, 86-87; Guilhem IX, V, vv. 36-42; Marcabru V, vv. 31-36, XVI, vv. 52-55, XXIX 19-24; XXXI, vv. 55-58, XXXVIII, vv. 22-25.

41. Voir la pièce VII, v. 21. Peut-être Marcabru répond-il ici à Jaufre Rudel qui parle lui-aussi d'un *fol fais,* voir *Il canzoniere di Jaufre Rudel*, éd. G. CHIARINI, Roma, 1985, pièce V, vv. 55-56. Sur ce point voir L.T. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge, 1975, pp. 56-57 et S.B. GAUNT, *Peire d'Alvernha affronte Jaufre Rudel: les troubadours et la deuxième croisade*, dans *Les Croisades: fictions et réalités. Actes du Colloque d'Amiens (mars, 1987),* éd. D. BUSCHINGER, Amiens, 1988, pp. 95-106.

42. Voir *Per un'edizione e per l'interpretazione dei testi del trovatore Marcabruno*, dans *Actes et mémoires du premier Congrès International de langue et de littérature*

du Midi de la France, Avignon, 1957, pp. 47-55 (p. 49). J'ai changé la ponctuation de Dejeanne et son texte dans le vers 54 ('Ans asatz'). Pour la ponctuation je suis Roncaglia (p. 50), qui explique aussi *en glatz*, qui serait une locution adverbiale avec le sens *istantaneo*. Par contre je ne reprends pas la correction qu'il propose pour le vers 54 ('ans sasatz').

43. Voir XXV, vv. 71-73:

> «Perdo.l grat
> De l'abat
> Saint Privat».
>
> (Je pardonne la gratitude de l'abbé de Saint Privat).

Il s'agit de la seule référence à Saint Privat chez les troubadours (voir W.W. WIACEK, *Lexique des noms géographiques et ethniques dans les poésies des troubadours des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, 1968, p. 163. L'adjectif *privat*, comme ses analogues en français et en anglais, peut se rapporter aux organes sexuels;

> «Pois sia sa camisa
> — qu'es aprob lei assisa —
> blancha, molla e dolguada,
> car estai aizinada
> pels flancs e pels costaz.
> Pels altres luecs privaz
> deu esser d'aital mena
> qu'en aital luec covena.».

GARIN LO BRUN, *Ensenhamen a la domna*, vv. 207-14, dans *Testi didattico-cortesi di Provenza*, éd. G.E. SANSONE, Roma, 1977. *Abat* est peut-être une métaphore pour le sexe masculin à cause de la ressemblence entre la mitre (qu'avaient le droit de porter certains abbés au moyen âge) et le gland.

44. Texte et traduction française de I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA-R. LAFONT, *Las cançons dels trobadors*, Toulouse, 1979, p. 730. Ce texte est également cité par BEC, p. 10. La Cuesta/Lafont et Bec ne citent que la première strophe de ce texte dont le manuscrit a été perdu pendant la guerre d'Espagne. Il n'en survit qu'une photographie difficilement lisible.

45. BEC, p. 8.

LES COMPTES RENDUS DE LA CROISADE D'ALBI ET LES POINTS DE VUE AUCTORIELS. LA FONCTION DE LA SCÈNE DIALOGUÉE

MARTIN GOSMAN

Les chroniqueurs médiévaux qui nous parlent de la répression de l'hérésie cathare dans le Midi de la France sont tous confrontés avec un problème particulier. La croisade (car il s'agit d'une croisade en bonne et due forme) vise non pas la destruction d'un pouvoir païen, mais celle d'un pouvoir chrétien considéré comme hérétique.

Le problème d'un conflit armé avec des coreligionnaires n'était pas nouveau. La quatrième croisade avait fini par dévier sur Constantinople, où un pouvoir ennemi, celui de l'Eglise orthodoxe impériale, avait été écrasé. Avec, à l'arrière-tête, l'excuse toute trouvée de la culpabilité des Grecs face à la *Doctrina* de Rome, les croisés s'étaient emparés des richesses des vaincus et ils s'étaient taillé des fiefs confortables dans les terres autrefois soumises à la juridiction de l'empereur. Et ce nonobstant les interventions fréquentes d'Innocent III interdisant les hostilités contre des chrétiens, fussent-ils soumis à l'autorité du patriarche de Constantinople.

Il n'est pas possibile de tirer bien au clair la position de ce pape. Dans son for intérieur, il n'aura peut-être pas été trop mécontent de l'élimination du pouvoir du patriarche, obstacle redoutable sur le chemin de la réunion de l'Eglise. Mais il ne faudra surtout pas l'accuser d'un manque de perspicacité. Innocent III a très bien saisi la portée psychologique de l'erreur commise par l'armée des croisés devant Constantinople: l'expédition de Jérusalem était devenue impossibile.

Pourtant, c'est ce même pape qui, après le meurtre de son légat Pierre de Castelnau, le 14 janvier 1208, ordonne la croisade contre l'hérésie cathare.[1] Le recours à la force était inéluctable, puisque les discussions entre les hérétiques et leurs opposants catholiques n'avaient donné aucun résultat.[2] Comment en aurait-il pu être autrement? Les dogmes ne se discutent pas. Dans une croisade officielle, légitimée par l'Eglise, on pourrait en finir avec la rébellion des cathares, rébellion qui se traduisait non seulement dans une désobéissance par rapport à Rome et un rejet des dogmes catholiques, mais aussi par un refus de nombreuses valeurs sociologiques, juridiques et administratives caractérisant la société chrétienne de l'époque.[3] Dans tous les sens, l'hérésie cathare était une menace du

bien public, de la *tranquillitas ordinis* prônée par saint Augustin.[4] Pour éviter une catastrophe comme celle de Constantinople, le pape confia le contrôle de l'expédition[5] à ses légats personnels censés veiller à la collaboration harmonieuse entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel *causa pacis et fidei*.

Dans cette perspective l'opération dans le Midi de la France sera un bon exercice: la cinquième croisade, celle de Damiette, connaîtra la même structure de commandement, effet d'une volonté papale de plus en plus ferme; la croisade devient l'affaire de la hiérarchie romaine. Et les moyens étaient là. Innocent III a profité du cadre juridique fourni par les nombreux conciles qui s'étaient occupés des problèmes d'hérésie. C'est surtout le concile de Latran de 1179 qui avait assimilé la conduite des hérétiques et des mercenaires qui infestaient, entre autres, le Midi de la France, à celle des païens. Le concile de Montpellier (1195) avait repris ces arguments et en avait peaufiné la formulation. Il n'est pas nécessaire (ni possibile d'ailleurs) de décrire l'évolution du droit canon face à l'hérésie. Ce qui compte ici, c'est le fait que Innocent III pouvait considérer la guerre contre les hérétiques comme parfaitement légitime. Pour lui, il s'agissait d'un remède 'médicinal' utilisable pour le rétablissement de l'ordre et le châtiment des coupables.[6] Une fois les *turbatores pacis et fidei* neutralisés, le regard pourrait se diriger de nouveau vers la Terre Sainte. Aussi, en 1213, lorsqu'il semble que le problème cathare ait trouvé une solution, Innocent révoque-t-il les indulgences liées à l'expedition contre les hérétiques et les rattache-t-il de nouveau à la grande entreprise de Jérusalem.[7] La croisade d'Albi n'est donc pas une croisade comme les autres, dirigées, elles, contre les païens dans des territoires en-dehors de la juridiction immédiate de l'Eglise.[8].

Cet aspect est particulièrement sensible dans la *Chanson de la Croisade albigeoise*,[9] due à Guillaume de Tudèle et un continuateur anonyme. Les deux auteurs ne cachent pas leurs opinions. Cela, on le sait. Leurs capacités professionnelles montrent, elles aussi, des différences notables. C'est ce qu'on remarque, entre autres, dans le maniement du discours direct dans les scènes dialoguées. Le choix des interlocuteurs ainsi que la distribution des scènes et, surtout, leur perfection narrative, traduisent des partis pris évidents que je vais examiner maintenant.

Avant de m'engager dans l'analyse de cette facette de l'écriture de nos chroniqueurs, il est utile de faire quelques remarques préliminaires.

1) Guillaume de Tudèle et son continuateur empruntent leur *modus dicendi* à l'épopée. Guillaume parle d'une *canso* faite «Com sela d'Antiochia» et présentée de la même façon: «... ayssi s' versifia / E s'a tot aital

so...» (2:2-3). Ils n'en reprennent cependant pas entièrement le manichéisme narratif qui caractérise l'épopée de la *Reconquista* en territoire étranger (abstraction faite de l'estime témoignée à quelques acteurs ennemis particulièrement courageux, procedé indispensable à la mise en valeur des propres héros). Ils refusent également le rôle du merveilleux chrétien qui, pourtant, dans la *Chanson d'Antioche* française[10] et, probablement (pour autant qu'on puisse en juger) dans la version occitane, ne faisait point défaut. La référence à la *Canso d'Antiochia*, dont il nous est parvenu un fragment de 707 vers,[11] suggère donc une technicité apparentée, une même *forma tractatus*.[12] Mais il y a plus. Le nombre d'acteurs (historiquement attestables ou non, peu importe) est tellement élevé qu'il faut exclure une récitation ou plutôt une reconstitution sans le support du texte écrit. En d'autres termes: nos deux chroniqueurs ont opté pour un moule descriptif capable d'abriter la pléthore informationnelle découlant de leurs recherches et de la collation de leurs sources, orales et/ou écrites.[13]

C'est une méthode utilisée, entre autres, par la *Chanson d'Antioche* et par le *Roman d'Alexandre* (celui d'Alexandre de Paris, par exemple). La forme épique bénéficiait d'une bonne cote. La richesse documentaire empêche (ou mieux: rend très difficile) une présentation typique.[14] Le moule épique, *forma tractatus* traditionnelle est ici l'enveloppe d'une méthode, la *forma tractandi*.

2) Il y a donc beaucoup d'acteurs dans la pièce, mais il n'y a pas de véritables héros.[15] Simon de Montfort et son opposant, Raymond VI de Toulouse, accaparent une bonne partie de l'attention auctorielle, mais ce ne sont pas de héros épiques, incarnant des vertus/vices spécifiques, reconnaissables qui, pour ainsi dire, sont leurs marques. Roland, Guillaume d'Orange, Charlemagne et même un Baligant 'représentent' des attitudes; de par ce fait ils se distinguent les uns des autres et ils passeront dans la mémoire collective. Simon de Montfort est le bras temporel de l'Eglise désireuse de rétablir son autorité en pays hérétique. Raymond VI (ou plutôt la dynastie toulousaine qu'il incarne) devient malgré lui et, peut-être, aussi malgré les barons et les bourgeois du Midi (dont plusieurs observaient une autre ligne de conduite)[16] le chef de file du mouvement hérétique, bien que personne n'ait jamais pu prouver son appartenance à la secte des cathares. Tout ce qu'on a pu lui reprocher, c'est une certaine tiédeur face aux hérétiques (et aux routiers). Tout cela le rendait coupable aux yeux des légistes de l'Eglise.[17] Les deux parties impliquées, l'Eglise romaine d'un côté, et les habitants du Midi de la France de l'autre, n'incarnent pas de thèses univoques. Les différends

entre Innocent III et ses légats fanatisés font écho aux dissensions entre les habitants de la France méridionale. Le véritable sujet de notre *Chanson de la Croisade albigeoise*, c'est la *pax christiana* avec tout ce que celle-ci comporte en notions théologiques, juridiques, politiques et morales.

3) Contrairement aux chansons de geste antérieures (je laisse de côté les autres 'genres'), il n'y a pas dans notre *Chanson* de clivage bien net entre les différentes couches de la population. La société occitane de l'époque avait, du moins dans son expression directe, un caractère moins hiérarchique, moins féodal que, par exemple, la France septentrionale. Il y avait de nombreux chevaliers dans le Midi, mais ce n'était pas une société bien chevaleresque.[18] A plusieurs reprises on constate que le conflit, qui est à la base de la croisade, est (et je me sers ici d'un terme parfaitement anachronique) presque 'populaire', c'est-à-dire qu'il implique toutes les couches de la population. Guillaume de Tudèle parle d'abord des «ric borzes» qui «serian enpaubrezit» même avant de mentionner les chevaliers[19] qui «s'en irian faizit» (1:10-2). Et son continuateur nous présente même une harmonie totale entre les différentes catégories sociales lors des préparations de la défense de leurs villes.[20] Les répétitions presque textuelles sentent cependant l'huile.[21] Peu importe: il s'agit de l'effet voulu. Le continuateur voit la société méridionale comme une entité géographique et sociologique menacée par un ennemi venu de l'extérieur.

4) La *Chanson* ignore pratiquement toute motivation religieuse. Présenté par Guillaume de Tudèle comme une guerre offensive, juste «sobre· ls eretges e sobre· ls sabatatz» (8:15); par son continuateur comme une guerre défensive, également juste, le conflit est plutôt un problème technique. On exécute la volonté de la cour de Rome, puisque les colloques et les palabres entre autorités ecclésiastiques et hérétiques n'avaient rien donné «...als estre non pot» dit Guillaume (2:30). Un pouvoir délégué à ce sujet est chargé de la répression *manu militari*. Cela explique la tonalité essentiellement juridique de certains passages de la *Chanson*. Pensons ici aux ambassades à Rome où l'on dispute la validité de certaines actions qui, aux yeux des faucons dans le parti de l'Eglise, découlaient logiquement de la décision de mettre à feu et à sang le pays gangrené par l'hérésie. Il est cependant curieux de constater que notre *Chanson* n'insiste pas sur la glorification du *miles Christi* face à l'ennemi (et ce malgré les indulgences promises aux croisés).[22] De temps en temps se repèrent des échos d'idées canoniques au sujet du statut des croisés. C'est tout. Les deux chroniqueurs soulignent tous les deux l'or-

thodoxie romaine de leur parti. La guerre n'est donc, s'il faut croire le continuateur, qu'un conflit entre chrétiens qui ne se comprennent pas.[23]

Si l'on tient compte des éléments que je viens de mentionner, il est clair que la *Chanson de la Croisade albigeoiose* n'est qu'un enregistrement en ordre chronologique (du moins, en principe) d'une série d'événements. Tout comme dans la *Chanson d'Antioche* française (et probablement aussi dans la version occitane), ses auteurs se présentent comme des témoins oculaires et/ou auriculaires. Mais il ne s'agit pas ici, je l'ai déjà dit, d'une chanson à inspiration purement religieuse. Il n'y est point question de prosélytisme pas plus que d'une sacralisation promise aux combattants à côté de saints personnages qui, dans une ambiance de miracle, se sécularisent pendant quelques moments pour se battre aux côtés de croisés.[24]

A quelques exceptions près, la valeur historique de notre *Chanson* est à l'abri de contestations. Les deux chroniqueurs (et j'emploie ce mot dans le sens d'auteurs qui enregistrent le cours des événements sans chercher à établir des liens de causalité)[25] ont désiré faire du 'vrai'. Comme leur sujet impliquait beaucoup d'acteurs de statut social fort différent, il leur était impossible (sous peine d'être soupçonnés d'embellir leur cause) d'y distinguer de véritables héros ou de doter leur récit d'un cadre purement nobiliaire (contraire à l'esprit méridional de l'époque)[26]

Cependant, nos deux chroniqueurs sont des hommes lettrés. De temps en temps percent des formules et des clichés qui trahissent leur formation scolaire et littéraire. Ces éléments, fort intéressants dans une écriture historiographique, ne m'occuperont pas ici. Plus pertinentes dans la présentation globale du texte sont les passages clefs dramatisés. Les comptes rendus de Guillaume de Tudèle et son continuateur contiennent un certain nombre de scènes dialoguées dont la technique a été empruntée, d'un côté, à une tradition épique immédiatement accessible (pensons, pour ce qui concerne le 'genre' épique, aux conseils, aux ambassades ainsi qu'aux joutes verbales entre les opposants avant que les combats ne s'engagent), et, de l'autre côté, à une écriture latine 'historicisante' dont, inévitablement, ils avaient fait la connaissance à l'école (l'influence des classiques latins était prépondérante dans les florilèges utilisés par les étudiants).

Il faut cependant se garder de vouloir dépister dans les multiples scènes, dialoguées ou non, un parti pris de professionnels. C'est sans aucun doute le respect de la sacro-sainte tradition qui aura poussé nos chroniqueurs à se servir de certains moules type. Ce n'est certainements pas une manifestation d'une volonté cicéronienne de présenter les faits dans un cadre rhétorique bien soigné. Leurs récits ne produisent que des sé-

ries d'épisodes isolés, sans liens (trop) apparents. Aux XIIe et XIIIe siècles l'explication frise encore (pour me servir d'une expression de Bernard Guenée)[27] l'outrecuidance: tout corps étant unique, la seule façon philosophiquement justifiable de percevoir le fait historique est de le placer dans une perspective chronologique. Cela se remarque non seulement dans les épisodes à discours direct, où prime l'apport actoriel, mais aussi dans ceux où il n'est question que des discours indirects, manifestant une signature surtout auctorielle.

Les deux auteurs de la *Chanson* ont compris l'utilité narrative des scènes dramatisées, qu'ils font déborder parfois sur plusieurs laisses, mais ils n'en ont pas tiré le même profit. Si je prends ici le mot 'scène' dans l'acception d'un lieu textuel signalé au début et à la fin par des marqueurs spatiaux (parfois temporels) dénotant l'indépendance narrative et dont le nombre d'acteurs impliqués ne subit aucun changement, je relève dans la *Chanson* les données suivantes: le texte de Guillaume (2772 vers en 131 laisses) contient 11 scènes dialoguées; celui du continuateur anonyme (6810 vers en 83 laisses) en fournit 74. Il se profile déjà une différence. Mais il y a plus. Chez Guillaume, la moyenne des parties dialoguées est de 17 vers: les plus longues (il s'agit de 3 scènes) comptent 25 vers, la moins travaillée ne produit qu'un dialogue rapide de 6 vers. Il se relève une différence notable auprès du continuateur anonyme. La moyenne des parties dialoguées est de 31 vers. La moyenne des parties dialoguées est de 31 vers, mais la fourchette y est plus large: il y a 2 scènes dialoguées à plus de 100 vers, 3 scènes à plus de 80 vers, 9 à plus de 60, 4 à plus de 50, 3 au-dessus de 40, 13 à plus de 30 et encore une bonne dizaine à plus de 20, etc. La scène dialoguée la moins poussée comprend 3 vers. Le total des vers en discours direct encadré en scènes dialoguées est de 161 chez Guillaume, mais de 2378 chez son continuateur. Les chiffres sont approximatifs, parce qu'il y a plusieurs lacunes dans le manuscrit, mais il est clair que les rapports entre vers dialogués et vers non dialogués sont, grosso modo, de 1 sur 17 pour le chanoine de Saint-Antonin et de 1 sur 2,8 pour son continuateur. La différence est signifiante. La part de l'anonyme est donc inspirée par un véritable 'souffle épique'.[28] De par ce fait son écriture se distingue de celle de son devancier dont le style (plutôt auctoriel) trahit l'influence de la chronique traditionnelle.

J'ai déjà dit (remarques 2 et 3) que la *Chanson* n'a pas de véritables héros et que ses auteurs font des efforts pour présenter leurs partis comme des blocs monolithiques. Cela se voit déjà dans la façon dont Guillaume assimile bourgeois et chevaliers dans la catastrophe et, surtout, dans sa présentation du siège de Béziers où il taxe toute la population

(bourgeois, prêtres, clercs, femmes et enfants) de folie,[29] Le continuateur en fait de même lorsqu'il décrit les préparations des méridionaux pour fortifier leurs villes et châteaux: grands et petits travaillent côté à côté. D'ailleurs, pour lui, la vie occitane, c'est, presque, la vie en rose. Lorsqu'on analyse le statut social des acteurs des scènes dialoguées, il se révèle que Guillaume de Tudèle ne donne la parole qu'aux grands. Du côté des croisés, il y a le pape, l'abbé de Cîteaux, Simon de Montfort, Hugues de Lacy, Bouchard de Marly et même le capitaine des routiers, Martin Algai; du côté des Occitans, il y a le vicomte de Béziers, le roi d'Aragon et, bien sûr, Raymond VI de Toulouse. Le texte du continuateur montre ici une gamme sociale plus riche. A côté des grands qui figuraient déjà dans le récit de Guillaume et qu'on retrouve, il y en a d'autres, d'un statut social moins impressionnant, qui font leur apparition. Afin de ne pas alourdir mon exposé, je renonce ici à l'énumération.

Ce qui frappe cependant dans le texte du continuateur, c'est le rôle des Toulousains (ou de leurs consuls). Ceux-ci participent activement aux discussions, mais à l'exception du légiste maître Bernard, ils restent anonymes.[30] Le rôle des Toulousains n'est pas dominant, mais il n'est pas insignifiant non plus. De par le fait qu'ils ont leur mot à dire, ils accusent leur importance sociale et politique dans une société que le continuateur montre unie face à l'ennemi commun. Il faut d'ailleurs faire remarquer qu'il passe sous silence le statut particulier de la ville de Toulouse. Cette ville est pratiquement une 'république urbaine' qui mène sa politique à elle et qui, régulièrement, réussit à s'imposer à la noblesse de la contrée.[31] Pour le continuateur l'indépendance relative de Toulouse ne semble avoir posé aucun problème. Il était peut-être originaire de cette ville. Et même s'il n'a pas été d'accord (ce que l'on ne saura jamais), il camoufle les oppositions réelles et insiste sur les rapports harmonieux entre les habitants de la ville et la maison du comte Raymond VI.[32] Mais aux yeux de l'Eglise, le rôle du patriciat toulousain doit avoir eu des connotations suspectes. La fameuse tripartition sociale (*oratores, bellatores* et *laboratores*) n'a jamais traduit une réalité sociale, mais psychologiquement elle a exercé une influence profonde sur les idées politiques de l'époque. L'Eglise et ses représentants dans le Midi de la France n'ont pas dû aimer la structure socio-politique curieuse de Toulouse: celle-ci ne cadrait pas avec les théories sur la répartition du pouvoir dans ce monde.

A travers la distribution des rôles dans les scènes dialoguées, on perçoit donc un déplacement du centre d'intérêt: des conceptions socio-politiques se manifestent sur le plan narratif.

Dans ce qui précède je n'ai parlé que des scènes contenant de véritables

dialogues. A certains endroits, on trouve des scènes où le texte suggère qu'il y a eu échange d'opinions. Pour des raisons d'économie narrative, les réponses des interlocuteurs ont été supprimées. Un exemple en est le discours de l'abbé de Cîteaux lors de la prise de Carcassone. La réaction des assistants est résumée de la façon suivante: «En aiso s'acorderon tuit a la fenizon / Que li abas lor dit» (33:22-34). L'inverse se produit aussi: la garde de Carcassone doit être assurée. Les barons tombent d'accord sur Guillaume de Contres. Toutes les délibérations sont décrites de façon indirecte. Cependant, la réponse de Guillaume de Contres est donnée sous forme de citation littérale: «El nom de Jhesu Crist e de santa Maria. / Eu remandrai sa dins poins que cascus m'en pria.» (51:15-29; 52:1-4). Il y a eu dialogue (le texte ne laisse subsister aucun doute: «Cant se fo perpessatz e la paraula auzia»), mais Guillaume de Tudèle n'insiste pas.

Pour lui, il ne s'est probablement pas agi d'une scène clef. Dans la continuation, on rencontre de temps en temps le même procédé. Je n'en donne qu'un seul exemple: à la nouvelle de la mort de Simon de Montfort (présentée de façon indirecte, auctorielle), les habitants de Toulouse sont remplis de joie; un discours direct, que le continuateur leur met dans la bouche, trahit leur émotion. Ici encore une scène, mais le discours d'une des parties impliquées a été supprimé[33].

Il est donc question d'activités narratives bien connues: on reconstitue des scènes, même si l'on n'a pas été sur les lieux mêmes. Le soi-disant témoignage oculaire et/ou auriculaire suggère une réalité historique indubitable. L'introduction du savoir en scène dialoguée (et peu importe ici le degré de finition: dialogues complets ou tronqués) a un effet neutralisateur. L'omniscience auctorielle s'escamote quelque peu. Cela s'avère dans le fragment même où il est question de la mort du chef des croisés. Le continuateur, qui ne pourra pas avoir été en deux lieux en même temps, produit un discours direct prononcé par les barons de Simon de Montfort exprimant leur chagrin, et il le fait suivre de la citation des paroles des Toulousains heureux de la mort de Simon.

C'est un procédé narratif traditionnel. Les deux auteurs vont même jusqu'à étaler leur omniscience (ou faut-il dire: 'souci de véridicité historique'?) dans des scènes où il leur a été absolument impossible de glaner quelque renseignement direct que ce soit. Les deux passages consacrés aux pourparlers à la cour de Rome contiennent des éléments fournis par des témoins que les deux auteurs ont dû insérer dans des structures narratives développées à ce propos. Le continuateur sait même rapporter des discours prononcés par le pape en dehors de l'ambiance officielle de la cour. Il produit les paroles des cardinaux et du pape qui se trouvent «en un ort, / Per defendre (sa) ira e per pendre deport.» (147:1-2). Ail-

leurs, il évoque le contenu d'appartés ou de discussions secrètes.[34] Preuves plus sûres d'une certaine volonté de dramatisation ne sauraient être données.

En résumé: la croisade d'Albi a occasionné plusieurs comptes rendus où l'engagement personnel des auteurs influence de façon significative la perception et l'interprétation du fait historique.

Placée sous l'égide des légats papaux, l'expédition dans le pays cathare revêt tous les aspects d'une croisade officielle. La *Chanson de la Croisade albigeoise*, due à deux auteurs qui se succèdent et qui s'opposent de par le fait qu'ils appartiennent à deux camps différents, met le problème sur un autre niveau. Dans la *Chanson*, il n'est pas question du prosélytisme courant, bien que, chez Guillaume, on relève des échos de la certitude propagandiste que personne ne pourra se défendre contre l'armée du Christ (*nemo stabit contra illos*). De temps en temps, le chanoine lance des injures contre les hérétiques, mais son aversion ne lui fait jamais perdre de vue la nécessité de créer un compte rendu aussi fiable que possible. L'antagonisme entre les croisés et leurs opposants du Midi de la France se fait plus juridique chez le continuateur. Celui-ci souligne plusieurs fois l'orthodoxie des méridionaux. Du coup, il sécularise le conflit (puisque, pour lui, la croisade en tant que telle n'a pas de raison d'être) et il n'y voit qu'une tentative brutale de perturber l'harmonie et l'unicité de la civilisation occitane.

Les deux chroniqueurs ont quelque chose en commun: ni Guillaume ni son continuateur ne cherche à centrer l'aventure sur un seul héros (ou sur un seul lignage). Tous les deux ont une conception 'collectiviste' de l'histoire. Il y a cependant des différences entre les deux. Elles se traduisent, entre autres, au niveau technique. On constate que le discours de Guillaume de Tudèle montre peu de perturbations narratives. C'est une écriture de 'chronique', relativement linéaire. Il n'y a que fort peu d'endroits où les acteurs relayent l'auteur omniscient. Le nombre réduit de scènes dialoguées en est la preuve. Dans la partie du continuateur, il se relève une certaine prédilection pour la mise en scène du fait historique. L'engagement auctoriel se ressent, bien sûr, de la tradition épique, mais ce n'est pas tout. A l'intérieur des scènes dialoguées la distribution des rôles d'acteurs trahit le parti pris. Contrairement à Guillaume, qui ne prête la parole qu'aux grands (son récit est bel et bien *herrschergericht*), le continuateur introduit un coloris sociologique plus riche. Les consuls de Toulouse rejoignent ici les acteurs de statut noble et, ensemble avec ces derniers, ils manifestent leur amour et leur intérêt pour la collectivité occitane.

L'aménagement d'une partie du discours en scènes dialoguées présen-

te certains avantages pour celui qui veut impliquer son audience. Je n'ai pas besoin d'insister. Il y a aussi un côté artificiel. Le fait que les deux chroniqueurs mettent en scène des discours auxquels il n'ont jamais pu assister, trahit l'artefact professionnel. Peu importe. La 'conscience' historique du Moyen Age cherche à convaincre, non à rapporter. La scène dialoguée est un des moyens, fort adéquat d'ailleurs, de dramatiser un discours basé sur des faits historiques qui ont besoin d'une interprétation. Ce que l'on met dans la bouche d'un acteur peut, on le sait, canaliser la perception de l'ensemble. Le continuateur a apprécié ce *modus dicendi* et il en a tiré un certain profit.

En simplifiant quelque peu ce que je viens de décrire, on peut dire que l'ouvrage de Guillaume de Tudèle est plutôt une chronique d'une expédition. L'abandon temporaire de la parole à quelques acteurs était d'usage dans l'écriture historiographique ou épique. Guillaume recourt de temps en temps à ce procédé. Le continuateur s'y prend autrement. Il a compris l'effet qu'il pouvait tirer de la multiplication des scènes où ses acteurs jouent les premiers rôles. Son récit se fait épopée. La différence technique entre les deux parties reflète exactement l'attitude des deux auteurs. Guillaume produit le compte rendu de l'aventure des croisés contre les hérétiques du Midi de la France. Il raconte les avatars d'une armée en territoire étranger. Le continuateur insiste sur la destruction de la civilisation occitane. A travers son style à acteurs multiples, on voit l'histoire d'une région entière.

Martin. Gosman
Université de Groningue
(Pays Bas)

1. Cf. P. LABAL, *L'Eglise de Rome face au Catharisme*, dans *Les Cathares en Occitanie*, éd. R. LAFONT- R. PECH, Paris, 1982, pp. 133-6. Pour le développement des visions ecclésiastiques sur la guerre sainte contre des chrétiens, voir N. HOUSLY, *Crusaders against Christians: their Origins and Early Development*, dans *Crusade and Settlement*, éd. P.W. EDBURJ, Bristol, 1985, pp. 17-36.
2. J. DUVERNOY, *L'Histoire des Cathares*, Paris, 1986, pp. 203-5.
3. R. NELLI, *Les Cathares*, Paris, 1972, pp. 9-26.
4. E. DELARUELLE, *L'Idée de croisade dans la chanson de Guillaume de Tudèle*, dans *L'Idée de croisade au Moyen Age*, Turin, 1980, pp. 182-3.
5. Il ne s'agira ici jamais d'une *peregrinatio* authentique étendant les indulgences à tous les participants. Les *personae miserabiles* n'avaient pas le droit d'espérer une rémission de leurs péchés. Cf. R. FOREVILLE, *Innocent III et la Croisade des Albigeois*,

dans *Paix de Dieu et guerre sainte en Languedoc au XIIIe siècle*. «Cahiers de Fanjeaux», 9 (1969), 205.

6. Cf. G. SICARD, *Paix et guerre dans le droit canon du XIIe siècle*, dans *Paix de Dieu op. cit.*, pp. 72-90, surtout p. 81-2.

7. R. FOREVILLE, *Innocent III op. cit.* , pp. 211-4.

8. 'Immédiate', car d'après les théories sur la répartition du pouvoir dans le monde, le pape s'attribuait la *plenitudo potestatis*. C'est donc lui qui décidera en 1494 (traité de Tordesillas) quelle partie du globe sera portugaise, quelle partie sera espagnole.

9. Ed. E. MARTIN-CHABOT, vol. 3, Paris, 1972-6. Les références renvoient à cette édition.

10. Ed. DUPARC-QUIOC, Paris, 1977-8.

11. P. MEYER, *Fragment d'une ''Chanson d'Antioche'' en provençal*. «Archives de l'Orient Latin», publiées sous le patronage de la Société de l'Orient Latin, 2 (1884), 467-509.

12. Cf. A.J. MINNIS, *Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, London, 1984, p. 29.

13. Afin de ne pas trop alourdir mon exposé je m'abstiens de fournir ici les réferences (trop nombreuses).

14. Cf. R. LEJEUNE, *L'esprit de croisade dans l'épopée occitane*, dans *Paix de Dieu op. cit.*, pp. 143-73, surtout 150, 158.

15. Cf. C.P. BAGLEY, *'Paratge' in the anonymous ''Chanson de la croisade albigeoise''*. «French Studies», 21 (1967) 198. Les remarques faites au sujet de la partie anonyme valent pour toute la *Chanson*.

16. P. LABAL, *L'Eglise de Rome op. cit.* pp. 95-6.

17. Cf. J.A. BRUNDAGE, *Holy war and the medieval Lawyers*, dans *The Holy War*, éd. T.R. Murphy, Columbus, 1976, pp. 108-9.

18. Voir pour ceci L.M. PATERSON, *La Chanson de la Croisade albigeoise: mythes chevaleresques et réalités militaires*. A paraître dans les *Actes du Colloque La Croisade: réalités et fiction* (Amiens, 1987). Du même auteur, *Tournaments and knightly sports in twelfth- and thirteenth century Occitania*, «Medium Aevum», 55 (1986) 72-9: le tournoi, par exemple, ce *conflictus gallicus*, est pratiquement ignoré par les documents occitans.

19. Pour une analyse intéressante du concept 'chevalier', voir G. ALTHOFF, *Nunc fiant Christi milites, qui dudum extiterunt raptores*. «Saeculum», 32 (1981) 317-33.

20. Pour ceci, voir R. LAFONT, *Composition et rythme épiques dans la seconde partie de la ''Chanson de la croisade albigeoise''*, «Revue de langue et littérature d'oc», 9 (1962) 42-56 ainsi que C. BOTTIN-FOURCHOTTE, *L'Art de vivre dans la seconde partie de la ''Chanson de la Croisade''*, «Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice», 48 (1984) (= *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*), 71-81.

21. On n'a qu'à penser aux préparations des Toulousains menacés par les croisés. Tout se fait dans l'allégresse. Voir, entre autres laisses 183 (vv. 67-78), 203 (vv. 96-107) et 213 (vv. 104-10).

22. Cf. les paroles du cardinal adressées à Simon de Montfort qui ne comprend pas ses malheurs: «...Et si negu dels vostres i moria firens / Ieu e lo sante Papa li fam aital covens / Que portaran coronas engal des Ignocens» (189: 37-9). Il n'est pas clair si le cardinal dépasse ici les normes établies par le pape d'après lesquelles les indulgences ne

touchaient qu'un groupe limité (voir la note 5).

23. Quant à Guillaume de Tudèle, il n'y a pas de doutes: il est du côté de l'Eglise. Son continuateur, qui se fait le champion des opprimés, souligne à plusieurs reprises l'orthodoxie des méridionaux. Cf. la laisse 196 (vv. 1-29) où se mélangent des éléments de la *Doctrina* de Rome avec le point de vue des méridionaux.

24. Cf. L.A.M. SUMBERG, *Au confluent de l'histoire et du mythe: la ''Chanson d'Antioche'', chronique en vers de la première croisade*, dans *Les Epopées de la Croisade. Premier colloque international* (Trèves, 6-11 août 1984) éd. K.H. BENDER, Stuttgart, 1987, pp. 58-65, surtout pp. 61-2.

25. Cf. B. GUENÉE, *Politique et Histoire au Moyen Age. Recueil d'articles sur l'histoire et l'historiographie médiévale (1956-81)*, Paris, 1981, p. 288: les chroniques offrent «des événements, dans un ordre rigoureusement chronologique, année après année, voire jour après jour et heure après heure, un récit succinct».

26. C'est bien ce qui distingue la *Chanson de la Croisade albigeoise* des autres épopées. Les participants ne seront jamais le *populus Dei* d'un Guibert de Nogent. Cf. A. DUPRONT, *Guerre sainte et Chrétienté* dans *Paix de Dieu. op. cit.*, pp. 27-32.

27. *Politique...* pp. 290-1.

28. Cf. R. LAFONT *Composition op. cit.*, p. 54.

29. N.B. Chez Guillaume le concept 'follie' a deux acceptions: 1) hérésie et 2) manque de sagesse. Cf., entre autres, *folia crezensa* (1:9), *gent forsenea* (17:18) ou *fol* (18:14).

30. Voir, par exemple, les laisses 132 (vv. 31-9), 136 (vv. 10-5), 188 (vv. 78-82), 205 (vv. 149-52), 213 (vv. 82-93). Pour maître Bernard, engagé dans des pourparlers, voir 191 (vv. 96-120) et 204 (vv. 56-135).

31. Cf. J.H. MUNDY, *Liberty and Political Power in Toulouse 1050-1230*, New York, 1954: passim.

32. On le constate déjà lors de la description du siège de Beaucaire. Le jeune comte, Raymond VII, fait son entrée dans la ville. Les clefs de Beaucaire lui sont remises. Les citadins s'écrient: «Nostre senhor coraus / Intra per mieg la vila e·l gautz espiritaus, / C'oimais no i remendra ni Frances ni Barraus» (156:1-11). Et l'accueil fait par les Toulousains à son père, le 13 septembre 1217, est présenté par le continuateur comme un don du ciel qui insuffle un nouveau courage aux assiégés. Le comte est même présenté comme l'incarnation du Christ: «Ara avem Jhesu Cristz / ...' (182: 64-78). Voir aussi E.M. GHIL *Ideological Models and Poetic Modes in the 'Song of the Albigensian Crusade'*, «Romanic Review», 75 (1984) 131-46 (surtout 142).

33. Laisse 205: 145-52. Il est intéressant de voir que les Toulousains raisonnent dans une perspective religieuse qui semble bien orthodoxe: «La joya! car es Deus merceners / E ar Paratges alumpna es er oimais sobrers / e.l coms, qu'era malignes e homicidiers. / Es mortz ses penedensa, car era glaziers». / Il n'est point question d'hérésie: deux partis chrétiens s'opposent.

34. Ainsi: laisse 174 (vv. 60-2): «...E ditz li a l'aurecha», ou, laisse 199 (v. 54): «...cosselheron essems ab cosselh celador».

D'OUTRE-PYRÉNÉES AUX RÉGIONS TRANSALPINES, D'ELIAS CAIREL À RAMBERTI DE BUVALEL, UN TROUBADOUR ALBIGEOIS AU COEUR D'UN RÉSEAU INTERTEXTUEL

JACQUES GOURC

Longtemps les critiques ont considéré le *Trobar* comme l'expression d'une poésie formelle contenue dans les limites étroites des topiques qu'elle reproduisait et dont la part de création personnelle se réduisait dans la plupart des cas à d'infinies variations du strophisme et de la thématique.

Aujourd'hui, à la lumière des recherchers des dernières années — l'ouvrage de M. Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, en est un exemple — tous s'accordent à reconnaître que les troubadours ne bornaient pas leur ambition à imiter et à surpasser, dans des cadres contraignants, tel ou tel autre de leurs prédécesseurs, mais instauraient avec eux un véritable débat, et ce dès les premières manifestations de la lyrique, débat sans cesse régénéré aux sources de la *Fin'amor*.

L'oeuvre d'Azemar lo Negre, quoique modeste, contribue d'une manière significative à éclairer quelques aspects de ce problème.

Celle-ci, ce qui du moins nous en est parvenu, et qui n'avait jusqu'à présent fait l'objet d'aucune édition critique complète, se réduit à quatre chansons et à une *tenso* avec Raimon de Miraval. Ces cinq pièces, une courte *vida*, et une acte de vente sont les seuls éléments qui puissent permettre de reconstituer sa vie.

Sa biographie[1] révèle qu'il était originaire du Castelviel d'Albi, qu'il possédait de bonnes manières et savait s'exprimer avec élégance dans la bonne société, et qu'il était reconnu de Raimon VI de Toulouse et de Peire II d'Aragon.

Trois de ses compositions apportent quelques indices qui, confrontés à d'autres textes et à des documents dont l'authenticité ne peut être mise en doute, permettent de mieux cerner les étapes de sa vie.

La *tenso* avec Raimon de Miraval, alors âgé, aurait été composée avant 1213, année où, selon Topsfield et M. de Riquer[2], ce dernier aurait écrit sa dernière pièce.

La première *tornada* de la chanson (3.2) adressée à l'Infant Ferdinand de Castille[3] nous autorise à situer la composition entre 1214 et 1217. La seconde *tornada* est adressée à une dame, Na Felipa [4], qui serait l'épou-

se[5] d'Adémar II de Poitiers, comte de Valentinois et de Die (1189-1250). Le troubadour Arnaut Plagues (32,1) adresse un envoi[6] à la même dame et dans des termes similaires dans une chanson composée entre 1217 et 1220. Or Na Felipa apparaît citée à deux reprises en 1219 et en 1235 dans l'*Appendice du Cartulaire de St. Chaffré*[7]; en 1219, dans un acte de donation[8], elle est présente aux cotés de son mari et de son fils Guillaume: l'un des témoins est Géraldet-Adémar de Monteil, fils de Géraud-Adémar, vicomte de Marseille, qui était déjà cité dans le même document en 1210, lors d'une vente[9] qu'il avait faite à Adémar II de Poitiers. Nous trouvons parmi les témoins de cet acte *Ademarus Niger* et *dominus comes Tholosani* qui apposa son sceau; il est intéressant de noter que la plupart des témoins[10] de ces actes sont tous des proches et des alliés de Raimon VI et ont pris une part active dans la lutte contre les Croisés; enfin deux d'entre eux étaient des troubadours: Bertran Folcon d'Avinhon qui a débattu avec Raimon de Miraval dans une *tenso*[11] (83,1=46,16) et Gui de Cavalhon qui a échangé des *coblas*[12] avec Raimon VI sur les problèmes de la croisade (192=186,1).

La première strophe de la chanson (3,3) indique qu'au moment où il la composa Azemar lo Negre se trouvait en Espagne auprès de Ruiz Diaz[13] de los Cameros, l'un des héros de la bataille de las Navas de Tolosa. Le troubadour Elias Cairel fut en relation avec ce personage qu'il cite dans une chanson[14] composée en 1210-1211 (133,14) et Guilhem Magret, selon sa *vida*, se retira dans un 'hôpital' sur les terres de cet illustre seigneur[15].

Ces quelques réflexions permettent de placer la production poétique d'Azemar dans une période qui va approximativement de 1210 à 1217.

La *tenso Miraval, tenso grazida*, (I,I=406,32), qui est en réalité un *partimen*, dans laquelle s'affrontent Azemar et Raimon de Miraval, présente un intérêt certain tant du point de vue du genre qui conditionne le dialogue que des rapports intertextuels qui débordent ici des limites d'un échange biparti. Véritable *contentio* qui relève de la casuistique poétique et amoureuse, la piéce se développe sur le thème de la *partizon*, terme bivalent dans la lyrique médiévale, à la fois séparation et dispute; c'est Azemar qui ouvre le débat en soumettant à Miraval le problème suivant: un amant peut-il se séparer de sa dame (*moure partizon*) sous le seul prétexte qu'elle a vieilli?

Avec l'assurance que lui donne la maîtrise qu'il a acquise en ce domain, Miraval affirme sa supériorité en matière de courtoisie en rejetant le problème comme étranger au débat, car selon les principes de la *fin'amor* qu'il a toujours défendus, la fidélité en amour élève le mérite et le prix du *Joi* (''pretz'', v.9; ''gauzida'', v.12).

Prenant la thèse inverse de son adversaire, conformément aux lois du *partimen*, Azemar opte pour une conception plus 'chevaleresque' de l'amour partiellement fondée sur la notion de *Joven* qui nécessite une séparation entre les classes d'âge et ramène délibérément le débat à une querelle personnelle, en opposant sa jeunesse à la maturité du vieux maître, sans hésiter à recourir à l'ironie injurieuse lorsqu'il lui rappelle implicitement les déboires de son passé sentimental; or l'évocation qui provoque le glissement du champ thématique du *partimen* repose uniquement sur la reprise de deux mots-rimes d'une *mala canso* de Raimon de Miraval, *Chansoneta, farai, Vencut*, (406,21), dans laquelle le poète fustige une dame, Azalaïs de Boissezon, que seul un baron possesseur d'un cheval gris-fer pourrait séduire (''caval ferran'', v.18; ''aital semblan'', v.20); le rappel de ces deux termes à la même place que dans la chanson de Miraval (deuxième et quatrième vers de la strophe III) mais dans un contexte tout différent, permet à Azemar de rendre caduc le principe de fidélité que défend Miraval puisque toutes les dames sont vénales et en même temps de justifier l'exclusion du vieux troubadour du monde de la courtoise au nom du *Joven* (''pel ferran'' v.16; ''d'un semblan'', v.18). Le jeu de l'intertextualité consiste donc ici à prendre en défaut l'argumentation de l'adversaire sur son propre terrain, et de la surpasser par des arguments nouveaux et plus solides encore.

Mais, nous l'avons dit, le débat sur la fidélité dépasse le cadre de ce *partimen*; son schéma métrique (7 vers de 7 syllabes) a été largement utilisé depuis Marcabru (293,28; 293,30; 293,38), imité par Jaufre Rudel (262,5), Bernart de Ventadorn (70,45), Arnaut Daniel (29,10), Giraut de Bornelh (242,11; 242,67), Bertran de Born (80,36), Peire Vidal (364,1; 364,27), etc... mais quoique le strophisme soit original (ab ab *ab* b), une formule similaire fut utilisée par Bertran de Born dans la pièce (80,36) déjà citée, ce qui accréditerait l'hypothèse d'un emprunt d'Azemar qui se serait borné à inverser le troisième couple de rimes *ba* en *ab* et d'affecter les rimes féminines aux vers de type *a* à l'inverse de son prédécesseur.

Or, et ce n'est peut-être pas fortuit, Bertran de Born a repris, dans le sirventès *Ar ve la coindeta sazos*, (80,5), écrit en mai 1194, la même formule strophique et métrique que celle de la *mala canso* (406,21) de Raimon de Miraval, et les mêmes griefs formulés à l'égard des dames par son prédécesseur (''En domn'escharsa no's deuria om entendre que per aver pot pleiar et estendre'', vv. 31-32).

A n'en pas douter, le sirventès (80,5) fait écho à la *mala canso* (406,21), et le *partimen* (I,I), répondant à l'un et à l'autre, constitue le troisième volet d'un triptyque Raimon de Miraval/Bertran de Born/

Azemar lo Negre.

S,m,T

(406,21) ----------> (80,5)

(80,36)

Mr S

(1,1)

Malgré l'hétérogénéité de ses sources, la chanson *Era'm don Dieus que repaire*, (3,1), est, elle aussi, fortement marquée par l'influence de l'oeuvre de Raimon de Miraval.

La formule strophique (ab ba / cd de) a été utilisée, semble-t-il pour la première fois, par Miraval dans une chanson de six strophes de huit vers, *Anc non attendei de chantar*, (406,5), reprise par Bertran de Born lo Filhs dans un sirventès composé au printemps 1206.

On retrouve en outre en (3,I) les mots-rimes en *-aire*, fréquemment employés par Miraval, en particulier dans une célèbre chanson composée en 1213 avant la bataille de Muret et dédiée à Peire II d'Aragon, *Bel m'es q'ieu chant e coindei*, (406,12), (''bon aire'', v.15; ''retraire'', v.16; ''vejaire'', v.33: ''esclaire'', v.42; ''faire'', vv.43 et 66; ''maire'', v.24; ''repaire'', vv.51 et 60).

Ensuite le dernier mot-rime ''savay'' (homme de basse condition) est abondamment utilisé dans plusieurs pièces (406,9; 406,12; 406,28; 406,42; etc...).

Les mots-rimes en *-ansa* enfin pourraient être des emprunts à *Grans mestiers m'es razonamens*, (406,30), qui répond au sirventès *D'un sirventes m'es pres talens*, (454,1), du troubadour catalan Huguet de Mataplana qui participa aux batailles de las Navas de Tolosa et de Muret aux cotés de Peire II et mourut des suites des blessures qu'il y avait reçues. Ces deux sirventès ont d'ailleurs la même structure et les mêmes rimes qu'une autre chanson de Miraval, *Ben aia'l cortes essiens*, (406,14), dirigée contre une dame infidèle et vénale et dans laquelle on retrouve le thème du cheval et de la chevelure évoqué à propos de la pièce (1,1) (''pels ni rossi'', v.12).

La similitude de certains mots-rimes de la chanson (3,1) avec ceux des pièces (405,14), (454,1) et (406,30), sans oublier la reprise de trois mots (''mestier'', ''trop'', ''petit'') de la strophe I de (406,30) dans la même strophe et du terme ''devinanssa'' dans le sens de 'bavardage' montrent qu'Azemar prend une partie de la matière de (3,1) chez Raimon de Miraval.

Mais les mêmes mots-rimes en *-aire*, déjà évoqués, sont aussi fréquents

dans l'oeuvre de Peire Vidal, qui est contemporain de Raimon de Miraval, et qui a exercé, comme nous le verrons par la suite, une influence considérable sur Azemar; on peut citer pour exemple la pièce (364,1) (''retraire'', v.4; ''repaire'', v.8; ''s'esclaire'', v.11; ''mal traire'', v.15).

Pourtant, il semble qu'il faille remonter à Peire d'Alvernha pour trouver la source de ces emprunts dans la pièce *Rossinhol el seu repaire*, (323,23), composée en 1149, qui fut plus tard parodiée par son contemporain Marcabru (293,25; 293,26), et dans la pièce *Bel m'es quan la roza floris*, (323,7), composée en 1157-1158, dans laquelle on retrouve les mots-rimes en *-ansa*.

Peire d'Alvernha (323,23)		*Peire Vidal* (364,1)		*Azemar lo Negre* (3,1)
repaire, v.1	→	repaire, v.8	→	repaire, v.1
afaire, v.3	→	faire, v.22	→	ben faire, v.9
retraire, v.11	→	retraire, v.4	→	retraire, v.12
		traire, v.15	→	traire, v.17, v.36
esclaire, v.41	→	esclaire, v.11	→	esclaire, v.20
de bon aire, v.21	→	aire, v.1	→	de bon aire, v.25
plaidejaire, v.51			→	vejaire, v.28
fraire, v.13			08	paire, v. 33
amaire, v.31				
maire, v.43				

Peire d'Alvernha (323,7)	*Raimon de Miraval* (406,14)	*Huguet de Mataplana* (454,1)	*Raimon de Miraval* (406,30)	*Azemar lo Negre* (3,1)
semblansa, v. 39	→ semblansa, v. 15	→ semblanssa, v. 24		→ semblansa, v. 6
esperansa, v. 16		→ esperanssa, vv. 14, 23	→ esperanssa, v. 14	→ esperansa, v. 7
lansa, v. 11	→ lansa, v. 24			→ lansa, v. 22
fizansa, v. 32	→ fiansa, v. 32		→ fianssa, v. 42	
duptansa, v. 18	→ duptansa, v. 41	→ doptanssa, v. 41	→ desfianssa, v. 5	→ doptansa, v. 23
alegransa, v. 30		→ alegranssa, v. 15	→ alegranssa, v. 15	→ alegransa, v. 38
s'enansa, v. 2	→ s'enansa, v. 23		→ enanssa, v. 24	→ s'enansa, v. 39
			devinanssa, v. 6	→ devinansa, v. 43
savais, v. 28				→ savay, v. 44

D'autres points de similitude entre les chansons (323,23) et (3,1) viennent confirmer les liens qui existent entre elles: les mots-rimes en *-ay* de la chanson d'Azemar présentent des ressemblances phonétiques assez singulières avec la chanson de Peire d'Alvernha pour être relevées.

(323,3)	(3,1)
plai, v.9	desplay, v.8
farai, v.48	faray, v.16
esglai, v.19	esmay, v.24
fag fai, v. 59	fau say, v.32
s'en vai, v.15	s'en vay, v.40

Trois mots identiques apparaissent dans les trois premiers vers des strophes III (323,23) et IV (3,1) (''de bon aire'', ''beutat/beutatz'', ''chant'') et les vers 53 (323,23) et 4 (3,1) développent en des termes similaires le thème de l'incertitude et de l'attente prolongée; enfin Azemar reprend le mot-rime de l'*incipit* de *Rossinhol el seu repaire* et c'est dans le domaine de l'intertextualité un fait des plus 'signifiants'.

On peut aussi citer, pour clore ce chapître, le vers 37, ''Ai dompna, s'er ja sazos'', qui offre un exemple rare d'hypothétique au futur, construction presque toujours empruntée au latin, à l'italien ou au catalan, dont Henricksen[16] relève un seul autre cas dans une pièce du troubadour catalan Guilhem de Cabestanh, *Lo jorn qu'ie-us vi, domna, primeiramen*, (216,6), qui présente une situation psychologique assez semblable, et le vers 18 probablement repris à la pièce (242,57) écrite par Giraut de Bornelh en Terre Sainte en 1191.

A l'examen des multiples sources possibles de la pièce (3,1), on peut affirmer sans grand risque d'erreur que pour l'essentiel Azemar doit le strophisme et les mots-rimes pour une part à son contemporain Raimon de Miraval et pour l'autre part à Peire d'Alvernha auquel il a en outre probablement emprunté certains thèmes. Mais il est difficile de discerner si l'influence exercée par ce dernier s'est effectuée d'une manière directe ou par l'intermédiaire de Peire Vidal et Raimon de Miraval.

Il est certain que l'étude des problèmes intertextuels comporte des obstacles parfois insurmontables dont le moindre n'est pas la multiplicité des possibilités dans le cas d'un poète du XIIIe siècle et tout particulièrement lorsque celui-ci n'a pas bénéficié d'une grande notoriété; les difficultés sont les mêmes si l'on porte le regard vers les troubadours qui pourraient l'avoir imité.

Quatre pièces présentent le même strophisme que (3,1) mais il est difficile de déterminer si ces emprunts proviennent de l'oeuvre d'Azemar ou de celle de Raimon de Miraval: Gui d'Ussel, (194,18); Ramberti de Buvalel, (281,5); Cerveri de Girona, (434a, 22); Peire Milo, (349,9).

De ces quatre troubadours, Ramberti de Buvalel seul pourrait avoir des points communs avec notre poète: contemporain d'Azemar, Rambertino Guido Buvalelli occupa plusieurs charges importantes dans les cités

de Brescia, Milan, Parme, Mantoue, Gènes et Vérone où il mourut en 1221. Deux des sept pièces qui lui sont attribuées ont des *incipit* assez voisins; la pièce *Ges de chantar no'm voill gequir*, (281,5) qui a le même strophisme que (3,1), présente à la strophe I un dialogue fictif mis à l'honneur par Peire Rogier, puis Giraut de Bornelh. Selon Bertoni[17] et Jaeschke[18], le messager *N'Elias* auquel Ramberti, dans la *tornada*, confie le soin de porter la chanson *Toz m'era de chantar geqiz*, (281,10), serait le troubadour Elias Cairel.

Ce dernier effectivement se trouvait en Italie dans les années 1219-1222 et avait auparavant vécu en Espagne de 1210 à 1211; on sait qu'il était en relation avec le chevalier castillan Don Ruiz Diaz de los Cameros qu'il cite dans la chanson *Toz mos cors e mos sens*, (133,14).

Azemar vécut auprès de Ruiz Diaz qu'il cite aussi dans des termes identiques dans *De solaz e de chanzos*, (3,3).

(133,14)
"...e sap o'N Roiz Dies
qu'es conoissens
e fai valer valensa".

(3,3)
"...cel q'es francs, cars e bos,
Roiz Dies, vol qu'eu chan.."

Il est curieux que les deux pièces (281,5) et (281,10) de Ramberti présentent dans les premiers vers le topique du refus d'abandonner le chant ou du refus de chanter comme dans la chanson (3,3) citée plus haut. Mais si l'on a le sentiment qu'il existe des liens entre Azemar, Ramberti et Elias, les indices que nous venons d'exposer, ne permettent pas de confirmer cette hypothèse.

La chanson *Era'm vai mieills qe non sol* (3,2), dont le début de l'*incipit* est identique à celui de la précedente, développe les mêmes thèmes et les mêmes arguments.

La formule métrique de 7 vers de 7 syllabes doit son origine à Bernart de Ventadorn qui l'utilise dans la pièce (70,45) avec deux tornadas de 3 vers, et elle fut imitée par Guiraut de Solinhac, Raimon de Castelnou et Guilhem Ademar. Ce dernier, contemporain d'Azemar (...1195-1217...), fut en relation avec Raimon VI qu'il cite dans *Non pot esser sofert ni atendut*, (202,9), comme "...e'l mieiller coms de la crestiantat...". Cette pièce, écrite en 1212 peu avant la bataille de las Navas de Tolosa, possède deux vers que l'on retrouve dans la dernière chanson de Raimon de Miraval *Bel m'es q'ieu chant e coindei* (406,12), déjà citée à propos de (3,1):

(202,9)	(406,12)
"...cui *dopton* li *masmut*..."	"...e *doptaran* son escut sai frances e lai *masmut*".

La formule strophique (a bb cc dd) a été fréquemment utilisée par de nombreux troubadours et l'on trouve le même mot-rime à l'*incipit* dans *Tostemps me sol*, (242,78) de Giraut de Bornelh; mais la source de (3,2) se trouve indéniablement dans la chanson *La lauzet'e'l rossinhol*, (364,25) de Peire Vidal, dont Bertran de Born a imité le strophisme et les rimes dans la pièce *Mout m'es d'iscandre car col*, (80,28), écrite en 1184, imité à son tour par Aimeric de Peguilhan dans *Li fol e'il put e'il filol*, (10,32) et par Jofre de Foixà dans une insolente parodie culinaire, *Subre fusa ab cabirol*, (304,4).

En effet l'*incipit* "Era'm vai mieills qe non sol" reprend intégralement le vers 25 de la chanson de Peire Vidal, le vers 15 de la strophe II "E puois vei q'enaissi'm col" imite le vers 9 de (364,25) "E quar per sa merce'm col", le vers 22 de la strophe IV "Mas er n'ai faich tot mon dol" reprend le vers 17 "Las, qu'eras planh so que'm dol", le vers 32 'Qe'il rend ma joia saubuda" s'inspire des vers 20 et 21 "...vanan son joi...".

La confrontation des thèmes principaux des deux oeuvres est tout aussi probante:

(364,25)		(3,2)
Ara'm va miels que no sol (v.25)	→	*Era'm vai mieills qe non sol* (v.1)
E *dona* fai gran follor que *s'enten* en *gran ricor* (vv.22-23)	→	*E* si *dona* joves *vol* *Amar* lui qe *no'il cove* (vv.8-9)
E quar per sa merce'*m col* (v.9)	→	*E puois* vei q'enaissi'*m col* (v. 15)
...*que'm rete* (v.15)	→	...*que'm rete* (v.24)
No vei ciutat ni castell *Tug no fasson mon coman* (vv.27-28)	→	*No*'m vauc *ferir d'entre cen* (v.28)
...*per servidor* (v.15)	→	*Per far son comandamen* (v.35)

des topiques identiques apparaissent dans les deux chansons (encouragement, condamnation des dames qui enfreignent les lois de la *fin'amor*, permission de chanter, forces décuplées par l'amour, fidélité et obéissance).

Sans exclure la possibilité d'emprunts divers aux imitateurs de Peire Vidal dont nous avons cité les plus importants, on ne peut que constater la parenté entre les pièces (364,25) et (3,2), qui témoigne des connais-

sances précises qu'Azemar avait de l'oeuvre de Peire Vidal; cela confirmerait l'hypothèse, comme nous le verrons par la suite, de rapports directs entre les deux troubadours.

La troisième chanson ''De solaz et de chanzos'', (3,3), que nous avons évoquée dans la première partie[19] à propos des rapports entre Azemar et Elias Cairel, est elle aussi marquée, plus fortement encore que la précédente, par l'influence de Peire Vidal.

Istvan Frank relève dans la lyrique troubadouresque 306 pièces qui ont le même strophisme que (3,3) (*ab ba / cd dc* ou ses variantes *ab ba / cc dd* et *ab ab / cc dd*) dont 25 ont la même formule métrique. C'est donc une oeuvre dont la structure formelle est peu originale si l'on exclut l'agensement des rimes (os, ire, an, uda) qui est unique. Mais on peut noter l'existence de quatre pièces dont l'*incipit* offre le même mot-rime:

Bernart de Ventadorn (70,8) *ab ba / cd dc (os*, ach, ura, *uda)*
Peire d'Ussel (361,1) *ab ba / cc dd (os, an,* en, at)
Raimon de Miraval (406,20) *ab ba / cc dd (os*, ar, es, enh)
Aimeric de Peguilhan (10,20) *ab ab / cc dd (os,* ensa, *ire,* ir)

Trois d'entres elles ont deux rimes communes avec (3,3), mais il est impossible de déterminer laquelle ou lesquelles ont influencé Azemar. Quoiqu'il en soit la strophe 1 présente des similitudes formelles, lexicales et thématiques avec *De chantar m'era laissatz*, (364,16) de Peire Vidal, pièce de même schéma strophique et métrique (strophes *unisonans* de 8 vers de 7 syllabes et de rimes *ab ba / cc dd*).

Les structures syntaxiques sont similaires: en début de premier vers, le complément d'objet indirect est introduit par ''de'' et les thèmes sont identiques (''De chantar''/''De solaz e de chanzos''); le deuxième vers reprend l'antithèse du thème du deuxième vers de (364,16) (''ira'', ''dolor'' / ''plazers'') mais Azemar conserve le coordonnant ''e''; dans le troisième vers, les phonèmes initiaux et les cinquièmes syllabes sont les mêmes (''qu'ai''/''Cugei''; ''mon senhor''/''mon cossire''); les oppositionnelles des quatrièmes et cinquièmes vers sont toutes deux introduites par ''Mas'', et leurs verbes et leurs objets sont semblables (''farai..chanso''/''Farai chanzon''); les causales sont introduites par le même subordonnant ''pos''.

En outre Azemar reprend à Peire Vidal le topique de l'invitation à composer faite par un protecteur: dans les deux chansons les noms de ces protecteurs sont homophones (''bon rei'', v.4/''bos Roiz'' — ''Reiz'' dans le Ms D —, v.5).

(364,16) (3,3)

''*De chantar* m'era *laissatz*
per *ira e* per *dolor*
*qu'*ai del comte, *mon* senhor
mas pos vei qu'al *bon rei* platz
farai tost una *chanso*...''

''*De solaz* e *de chanzos*
E de *plazers* far *e* dire
Cugei *ostar mon cossire;*
Mas cel qu'es francs, cars e *bos*,
Roiz Dies, vol qu'eu chan,
E *pos* de lui n'ai coman,
Farai chanzon ses aiuda...''

Le vers 4 de (3,3) est peut-être une reprise du vers 3 d'une pièce célèbre de Peire Vidal, *Mout es bona terr'espanha*, (364,28) (''...car e franc e bo,'').

Les mots-rimes en *-ire* (''dire'', v.2: ''cossire'', v.3; ''remire''', v.19; et ''mire'', v.34) sont peut-être empruntés aux vers 7,21, et 28 d'une autre pièce de Peire Vidal, *Ab l'alen tir vas me l'aire*, (364,1), à laquelle la chanson (3,3) doit aussi intégralement le vers 34 (''La gencer qu'el mont se mire'').

Le thème du désir et de la jouissance vécus à travers le rève, probablement d'inspiration ovidienne, est emprunté à Arnaut de Maruelh dans *Aissi cum cel c'am e non es amaz*, (30,3)[20] ou dans le célèbre ''Salut d'Amour'' *Domna, genser que no sai dir*.

Enfin, le trouble qui envahit le troubadour à la vue du corps nu de la dame est un topique de la lyrique que l'on rencontre fréquemment dans l'oeuvre de Cercamon: *Quant l'aura doussa s'amarzis*, (112,2), (''...Quan sui ab leis si m'esbais...'', v.15; ''...tal paor ai qu'ieu m'esfalhis...'', v.27) en est un exemple. Le vers 46 est un emprunt à une autre pièce de Cercamon, *Ab lo temps qe fai refreschar*, (112,1b), (''...e vau cum res enaurada,...'', v.14), dans laquelle on retrouve une partie des mots-rimes en *-ir* utilisés par Azemar (''dezir'', v.4; ''azir''', v.11; ''sospir'', v.13; ''dir'', vv.16,20,27; ''albir'', v.23).

C'est avec cette quatrième pièce que s'achève la partie de l'oeuvre d'Azemar la plus fortement marquée par de multiples influences dont celles de Peire d'Alvernha, Peire Vidal et Raimon de Miraval ne sont pas des moindres.

La dernière pièce, (3,4), mérite une attention toute particulière. Sa facture est sans conteste la plus maitrisée et la plus originale de l'oeuvre du poète qui demeure pourtant résoluement fidèle aux constantes de la lyrique troubadouresque et à sa technique personnelle: un premier mouvement, ample, développant son argumentation, un second, plus bref, reprenant, dans une langue plus formelle et plus contrainte, les thèmes contenus dans le premier. Son originalité tient moins aux formules strophique et métrique uniques qu'à l'apparente facilité d'écriture qui contraste, si l'on y regarde de plus près, avec l'articulation des thèmes et de

la pensée finement élaborée, qui occulte la présence d'une indiscutable influence du chantre de l'''Amor de lonh''.

L'influence de Jaufre Rudel se manifeste tout au long de la chanson par la reprise de mots, de vers ou de fragments de vers, de thèmes qui lui sont chers et que l'on rencontre régulièrement dans trois de ses pièces (262,2; 262,4; 262,5); bon nombre d'entre eux bien sûr, n'appartiennent pas exclusivement à Jaufre Rudel, mais leur réunion dans une même chanson ne saurait être fortuite. Pour illustrer cela, je me contenterai de citer les thèmes qu'Azemar lui a emprunté: le jardin comme lieu concret et métaphorique de l'amour, lié au coeur siège des sentiments, le pèlerin souffrant en quête de la dame, la 'mort par amour' sorte de chantage amoureux qui tente de convaincre la dame de céder en lui prouvant la force de la passion, la souffrance et les épreuves comme condition du *Joi*, les *giloses* qui font obstacle à l'amour, et le thème de la lettre qu'Azemar replace dans une situation inversée.

Ce dernier emprunt est essentiel, à la fois pour éclairer les rapports intertextuels entre les deux troubadours, et pour montrer l'évolution des modes de transmission et de réception de la poésie troubadouresque. Jaufre Rudel, dans la strophe V de *Quan lo rius de la fontana*, (263,5), reprend le thème de la transmission orale de la chanson par l'intermédiaire d'un jongleur, thème contenu dans la dernière strophe de la célèbre chanson de Guilhem de Peitieu, *Farai un vers de dreit nien*, (183,7), auquel il semble répondre:

(183,7)	(262,5)
''Fait ai *lo vers*, no sai de cui;	''...*Senes breu de parguamina*
e *trametrai lo* a celui	*tramet lo vers...*
que *lo*'m *trametra...*	...per Filhol;''
...que'm *tramezes* del sieu estui	
la *contraclau*''.	

Or, M. Gruber a parfaitement démontré les liens entre la chanson de Guilhem et une autre pièce de Jaufre qui lui répond *No sap chantar qui so non di*, (262,3); la pièce (262,5) ne fait que confirmer sa démonstration.

En reprenant le terme-clé *breu* de la chanson (262,5), Azemar apporte à Jaufre une réponse contradictoire qui marque la profonde différence entre la vision presque désincarnée et trés distanciée que son prédécesseur a de l'amour et sa propre conception entretenue par l'espérance plus grande qu'il a dans la *merce* de sa dame qui lui a déjà donné une marque tangible de son intérêt; en somme, et je relèverai les termes de Guilhem, la chanson d'Azemar constitue la *contraclau* de la chanson de Jaufre:

(262,5) "*Senes breu* de parguamina...", v.29
"*vers...senes breu*"
Jaufre Rudel → N'Hugo Bru

"*breu*"
dame → Azemar lo Negre

(3,4) "...Despus que'm *mandetz un brieu*...", v.40

En même temps, le vers 40 montre que la chanson troubadouresque ne constitue pas un mode unilatéral de l'expression de l'amour, mais qu'elle n'est parfois que l'un des aspects de la communication épistolaire, le second étant, comme c'est le cas ici, la lettre d'amour envoyée par la dame; la chanson destinée à être chantée ou lue, en public ou en privé, pas plus que la lettre d'ailleurs, n'est l'apanage du troubadour, car on ne peut oublier la production des *trobairitz* et le 'salut d'amour', véritable 'lettre-chanson'. On sait que les XIVe et XVe siècles verront la rupture entre poésie lyrique chantée et poésie lyrique lue.

(262,2)		(262,4)		(262,5)		(3,4)
e' *jardis*, v. 41			→	dinz *vergier*, v. 13	→	e mes en estrech *cortil*, v. 18
		l'amor *qu'ins el cor m'enclau*, v.30			→	*qu'ins el cor*, v. 35
chaitius, v. 14					→	cochat, v. 30
dos mals, v. 32					→	mans mals, v. 28
peleris, v. 33					→	romieu, v. 29 almorna, v. 30
en breu veia l'amor, v. 39					→	vos me'n faitz (almorna) *en brieu*, v. 32
		tost veirai ieu si per *sufrir* n'atendrai mon bon *jauzimen*, vv. 39-40			→	m'er a *sufrir* mans mals si me'n vuelh *jauzir*, vv. 27-28
q'*en breu* veia l'*amor*, v.39	→	*no'y a mais del murir*, s'alqun *joy* non ay *en breumen*, vv. 23-24			→	*no'y a mais del morir* si... *no'm soccoretz*, vv. 36, 38
		gilos brau... que sera *greu* a *departir*, vv. 45, 47			→	al *departir...grieu*, vv. 20,24
				senes *breu* de parguamina, v. 29	→	*brieu*, v. 40

| | | |

dont il a, peu ou prou, subi l'influence est important et atteste de l'étendue de sa culture. Mais il est assez surprenant que ne figurent pas parmi eux, dont la plupart ont béneficié d'une grande notoriété, des poètes aussi marquants qu'Arnaut Daniel ou Raimbaut d'Aurenga; le seul examen de l'écriture d'Azemar suffit à lever un voile sur les raisons qui l'ont incité à ne pas puiser dans l'oeuvre de ces derniers dont il ne pouvait pourtant ignorer l'existence.

Une fois déjoués les pièges de l'articulation syntaxique de son oeuvre dont la subtilité caractéristique de la rhétorique médiévale confine parfois à l'hermétisme, il est manifeste, contrairement à ce que certains éditeurs critiques, Kolsen[21] tout le premier, ont voulu y lire, et malgré certaines tendances marcabruniennes qui affleurent par endroits, que ses chansons n'appartiennent pas au mouvement du *Trobar clus*.

En outre, tant du point de vue des rimes et de la métrique que du lexique et de la thématique, aucune des cinq pièces n'est marquée d'une quelconque caractéristique du *Trobar ric*, et c'est probablement pour cette raison que toute trace des oeuvres d'Arnaut Daniel et de Raimbaut d'Aurenga y est absente.

En réalité, malgré une grande fidélité aux concepts de la *fin' amor* et aux règles de la *canso*, toute la dynamique qui anime les quatre chansons repose sur deux mouvements contradictoires, qui expliquent certaines difficultés d'interprétation, dans lesquels s'opposent tour à tour les thèmes de la *fin' amor* et de la *fals' amor*, les seconds n'ayant pour but que de mettre en valeur les premiers; en sorte que le troubadour paraît sans cesse partagé entre le désir de chanter sa dame et la tentation de la condamner. Cette attitude moralisatrice et parfois misogyne est importante dans l'oeuvre de Marcabru, et de ses continuateurs Peire d'Alvernha, Peire Vidal et Raimon de Miraval. Celle-ci pourrait donc être en grande partie imputable à l'influence de ces derniers qui auraient infléchi ses goûts en matière de poésie.

Ces premières conclusions m'amènent à faire une seconde remarque: en effet, si l'on comprend bien les raisons des apports de ses prédécesseurs dans son oeuvre, on ne peut que s'interroger sur l'absence d'emprunts à des troubadours aussi célèbres que ceux que nous avons relevés, tels que Raimbaut de Vaqueiras ou Gaucelm Faidit qui sont pourtant contemporains d'Azemar. La nécessité nous oblige donc à porter nos regards vers d'autres horizons, en d'autres termes, à postuler l'existence de liens étrangers à l'aspect purement lyrique pour se replacer, à mon avis, au coeur de la problématique intertextuelle.

Il n'est pas fortuit que les premiers troubadours, Guilhem IX compris, gravitent dans la mouvance des ducs d'Aquitaine qui jouent un rôle politi-

que prépondérant au début du XIIe siècle.

Peu à peu, au cours des années qui suivent, le centre de la lyrique occitane se déplace vers les cours méridionales et ibériques, pour une grande part à cause du mariage d'Aliénor d'Aquitaine avec Louis VII de France, puis avec Henri II d'Angleterre en 1154 qui a pour effet de rattacher une partie des domaines d'Oc aux domaines d'Oïl.

Mais déjà Marcabru vécut auprès d'Alphonse VII de Castille de 1134 à 1143 et Peire d'Alvernha écrivit en 1157 *Bel m'es, quan la roza floris*, (327,7)[22] à la cour de Sanche III de Castille, pour l'inciter à combattre les Maures, dans les mêmes termes qu'utilisait Marcabru, s'adressant à Alphonse VII dans *Emperaire, per mi mezeis*, (293,22).

Giraut de Bornelh, le *Maestre dels trobadors*, séjourna en Espagne vers 1170 à la cour d'Alphonse VIII de Castille où il composa plusieurs de ses chansons, puis à la cour d'Alphonse II d'Aragon vers 1190 avec lequel il débattit dans la *tenso Be me plairia, senh'En reis*, (242,22).

Peire Vidal fut le protégé de Raimon V de Toulouse, qu'il désignait par le *senhal* de *Castiat*, jusqu'en 1185, année où il partit à la cour d'Alphonse II où il vécut jusqu'en 1187; il séjourna aussi en Castille entre 1198 et 1204. Raimon de Miraval enfin, protégé et ami de Raimon VI, qu'il appelait ''Audiart'', suivit ce dernier en Espagne, probablement avec Azemar en 1215 après le concile de Latran. L'un des envois de la chanson (3,2), adressé à l'Infant Ferdinand de Castille (1214-1217), témoigne d'un séjour de notre troubadour, vers cette même époque, à la cour de Castille et la chanson (3,3) atteste, nous l'avons déjà évoqué, qu'il la composa en Castille chez Don Ruiz Diaz, où il a pu rencontrer Elias Cairel.

Il est donc certain que les cours de la pénisule ibérique constituent un pôle d'attraction pour bon nombre de troubadours originaires de la grande Aquitaine; des princes-mécènes comme Alphonse II d'Aragon, troubadour lui-même, leur assurent accueil et protection. Véritables centres de rencontre, lieux de production et d'échanges poétiques, les cours hispaniques ont pu jouer le rôle, mais ce n'est là qu'une hypothèse, d'ateliers de compilation de leurs oeuvres. Je vois mal en effet, quelles qu'aient été leurs capacités de mémorisation, comment des chansons qui exigeaient autant de précision formelle que de talents créatifs, et qui faisaient appel à tant d'éléments d'oeuvres antérieures, auraient été composées sans l'aide de quelque recueil. Les chansonniers, il est vrai, du moins ceux qui nous sont parvenus, n'ont été composés qu'à partir du XIIIe siècle, en Italie pour la plupart. Mais Avalle[23] a démontré que Peire Vidal, si souvent cité dans cette étude, dès 1201, a réuni dans un codex seize de ses compositions. Son exemple n'est peut-être pas isolé.

Et à n'en pas douter, les séjours fréquents qu'il fit en Italie, comme

Elias Cairel, et quelques années plus tard, les troubadours chassés par la Croisade, ne sont pas étrangers à l'expansion de la lyrique troubadouresque, je n'en veux pour preuve que Ramberti de Buvalel, imitateur d'Azemar.

Jacques Gourc
Université de Toulouse-Le Mirail

Texte basé sur le manuscrit C, Bibliothèque Nationale, fr. 856, f. 340, 340 v°.

aissi comensa Aymar lo nier.

Str. I

1 Era'm don Dieus que repaire
Joys vas mi en petit d'ora,
3 E no'y a mestier demora,
Que trop ai estat muzaire.
E qui e[s] mos amicx bos,
6 Mostre'm sa bella semblansa,
Qu'ieu jur que longa 'speransa
Mi desplay.

Str. II

9 Per so qui'm volra ben faire
No'm dia ja quan ni quora;
Que ocx e nos m'assabora
12 Quascus per son [ops] retraire,
E val mais us cortes nos,
Quant ocx no'y troba [ab] ondansa,
15 Que s'om ditz per allongansa:
Si faray.

Str. III

No'y vuelh pus la[ns]ar ni traire
18 Que no'm valria una mora;
Mas lieys cui fis pretz honora
Preyarai que'l cor m'esclaire
21 Ab un semblan amoros;
Aurai joy si gen lo'm lansa
E pueys non aurai doptansa
24 Ni esmay.

Str. IV

Francha dompna de bon aire
Cuy fina beutatz colora,
27 Vulhatz que chant selh que plora;
Qu'ieu plor quar no m'es vejaire
Que'l vostre belh cors joyos

	30	Vuelh' aver de mi (mi) membransa
		Per la longa demoransa
		Qu'ieu fau say.
Str. V	33	Mas ieu prec del filh mon paire,
		Si tot non suy lai abhora,
		Que vostr' amors [m'enamora]
	36	[E'm] fay en chantan mal traire,
		Ai, dompna, s'er ja sazos,
		Que'm tornetz en alegransa,
	39	Qu'ieu trac mal e'l temps s'enansa
		E s'en vay.
Tornada		Dompna, merces si' ab vos
	42	[E] aiatz de mi piatansa,
		Pus non temetz devinansa
		De savay.

Texte basé sur le manuscrit A, Vatican Latin 5232, f. 166 v°.

Str. I	1	Era'm vai mieills qe non sol,
		E dirai razon per que:
	3	C'Amors no'm forssa de re;
		Anz mi promet e m'aiuda
		E mostra'm cel qe no'i's muda
	6	De son luoc, si no'i aten
		Honor fai, saber e sen.
Str. II		E si dompna joves vol
	9	Amar lui qe no'il cove
		E bel chastiar non cre,
		Ades sera remasuda,
	12	Ni ja mais non er volguda
		Per beutat ni per Joven
		Entre la cortesa gen.
Str. III	15	E puois vei q'enaissi'm col
		Amors qe'n fassa mon be,
		Aurai bon conort en me
	18	E qerrai la ben venguda;
		Qe no'm platz pena perduda
		Ni mentirs jogan rizen
	21	Vas son amic trop soven.
Str. IV		Mas er n'ai faich tot mon dol
		Et aura merce de me
	24	Us adreitz cors qe'm rete

E m'es de bella paruda,
Et a'm tal forsa creguda
27 C'a pauc de plan ardimen
No ['m vauc] ferir dentre cen.

Str. V [Don] tot[z] mo[s] affar[s] s'esmol
30 E conoissensa'm reve
Vas lieis qe bon pretz mante,
Qe'il rend ma joia saubuda
33 Ni encar non es ma druda;
Mas eu sui drutz veramen
Per far son comandamen.

I^ière^ tornada 36 Chanssos, l'enfan me saluda
De Castella, q'ieu enten
C'om no'l val de son joven.

2ième tornada 39 Na Felipa es [re] tenguda
De pretz per la plus valen
E val mais [d'enseingnamen].

Texte basé sur le manuscrit D, Modena, Bibliothèque Estense, α.R.4.4., f. 110 v°, 183 v°, 184

Naimars lo negres

Str. I 1 De solaz e de chanzos
E de plazers far e dire
3 Cugei ostar mon cossire;
Mas cel q'es francs, cars e bos
R[o]iz Dies, vol qu(e)'eu chan,
6 E pos de lui n'ai coman,
Farai chanzon ses aiuda
D'amor e de bona druda.

Str. II 9 Mas la bona sospei[ss]os
Q'eu n'ai, me fai gent assire
Moz e sons, per qu'eu m'albire
12 Ço dunt puosc esser joios;
Qu'eu aten la plus prezan,
E s'[e]lla'm fai bel semblan,
15 Cant sera lai ma venguda,
Gent m'aura joia renduda.

Str. III Mas eu sui tant enveios
18 De lei vezer cui desir[e]

Qu'inz en mon cor la remire
E vei sas bellas faichos;
21 Per cho m'auci desiran
Quant la remir en pe(i)ssan,
C'ades la cuich vezer nuda
24 E[na]issi con l'ai veguda

Str. IV

E plairia'm q'aissi fos,
Mais non es, per q'eu n'a(i)[z]ire
27 Mon cor e'n plaing e'n sospire,
Q'enaissi'm venz l'ochaizos,
Q'ella no'm fai tort ni dan;
30 Mas qar eu no'ill sui denan,
Non sai si'm vol o'm refuda,
Per q'ai ma joia perduda.

Str. V

33 Domna corteza e pros,
La gencer qu'el mont se mire,
Per vos sui en greu martire;
36 Pero anc non fui clamos
De vostr'amor tan ni qan,
Q'eu fera tort et enian
39 C'ab vos ai m'honor creguda,
Per que mos cors no se muda.

Tornada

Bona domna, ses enian
42 Vos am e'us ai car tenguda
E ma voluntat renduda;
E quar eu vos vi antan,
45 Me'n es tals paors venguda
Q'eu vif com caus'esperduda.

Texte basé sur le manuscrit C, Bibliothèque Nationale, fr. 856, f. 340, 340 v°.

aissi comensa Aymar lo nier

Str. I

1 Ja d'ogan pel temps florit
Ni per la sazon d'abril
3 No fera mon chan auzir;
Mas sella que's fai grazir
A tot lo mon ez a Dieu
6 M'a mes en sa senhoria
E vol que tostemps mais sia
Totz mos afars en son fieu.

Str. II	9	E quar m'a d'autras partit
		E vol qu'en s'amor m'apil,
		Fassa'm denant si venir
	12	E do'm so qu'ieu pus dezir;
		Qu'ilh sap be tot quan vuelh yeu;
		Pero non dic qu'en un dia
	15	Me do tot quant yeu volria,
		Mas aquo que l'er pus lieu.
Str. III		Que'l cor e'l cors m'a sazit
	18	E mes en estrech cortil
		Don ja mais non vuelh yssir;
		Que so'yl dis al departir
	21	Qu'ayssi'm tengues totz per sieu
		Qu'autra part non hi avia;
		E s'ieu pogues dir fos mia,
	24	Plagra'm a cuy que fos grieu.
Str. IV		Mas yeu non l'ai tan servit
		Que'n puesc' aver joy tan vil.
	27	Ans say que m'(n') er a (s) sufrir
		Mans mals si me'n vuelh jauzir.
		Pero quant hom ve romieu
	30	Cochat, s'almorna'l fazia,
		Honors e bes li seria:
		Dompna, vos me'n faitz en brieu.
Str. V	33	Qu'ayssi m'an vostr' uelh ferit
		Els mieus d'un esgart gentil
		Qu'ins el cor lo'm fan sentir,
	36	E no'y a mais del morir,
		Si vos que tenetz lo mieu
		No'm soccoretz, douss' amia;
	39	Mas yeu me'n lau tota via
		Despus que'm mandetz un brieu.
Tornada		Dompna, quan be m'o cossir,
	42	Non sai autra desotz Dieu
		Que bona ni bella sia,
		Que si de vos aprendia,
	45	Non melluyres tot lo sieu.

Texte basé sur le manuscrit O, Vatican Latin 3208, pp. 82-83, 84-86

La tenzo de N'Ae[s] mar e de Miraval

Str. I	1	Miraval, tenzon gra[zi] da
		Voil que fassam, si'[us] sap bon,

	3	E digatz mi ses faillida,
		S'om deu laissar per razon
		Si donz pos es veillezida,
	6	Ses negun' autr' uchaizon;
		Respondetz d'oc o de non.
Str. II		N'Ae[s]mar, tost hai chauzida
	9	La part del pre[tz] e del pron:
		Drutz q'a domna conqezida
		Non deu moure partizon
	12	Q'ades val mais la gauzida
		Qan dura longa sazon;
		Per q'aiqi non veig tenzon.
Str. III	15	Miraval, molt m'es estragna
		Dompna pos ha'l pel ferran;
		Per q'eu lau q'ab vos remaigna,
	18	Qu'ambdui seretz d'un semblan:
		Veils [ab] veilla s'acompagna,
		E jove(s) ab joves van;
	21	Per q'eu veill domnei desman.
Str. IV		N'Aesmar, pos e mesclagna
		Voletz tornar vostre chan,
	24	Ben voill sapch'om [en] Espagna
		Qe vostre dompna val tan
		Qe per [ni]en se gazagna;
	27	E'l partir no vos ten dan,
		Per q'es bona viandan.

1. «N'Aimars lo negres si fo del Castelveill d'Albi. Cortes hom fo e gen parlanz. E fo ben onratz entre la bona gent, per lo rei Peire d'Aragon e per lo comte Raimon de Tolosa — per aquel que fo deseretatz — que'ill donet masons e terras a Tolosa. E fez cansos tals com saup faire. Et aqui son escritas de las soas cansos».
(Texte basé sur le manuscrit I, Paris, Bibl. Nat., fr. 854, f. 138 v°, 139).
2. L.T. TOPSFIELD, *Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, 1971, p. 48, et M. de RIQUER, *Los trovadores*, Barcelona, 1975, T. II, p. 984.
3. «Chanssos, l'enfan me saluda
De Castella, q'ieu enten
C'om no'l val de son joven». (3,2; vv. 36-38)
Il s'agit de Ferdinand III de Castille qui succéda à Henri II en 1217, et qui fut Infant de 1214 à 1217.
4. «Na Felipa es retenguda
De pretz per la plus valen
E val mais d'enseingnamen». (3,2; vv. 39-41)

5. *Das Leben und die Lieder des Trobadors Peire Rogier*, ed. C. APPEL, Berlin, 1882, pp. 84-87.
6. O. SCHULTZ-GORA, *Zu den Lebenverhältnissen einiger Trobadors*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 9 (1885), 130 Anm. 5, 130-131 et F. BERGEAT, *Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, Halle, 1913, (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 46), pp. 54-55.
7. U. CHEVALIER, *Documents inédits relatifs au Dauphiné, II, 38, Appendice du Cartulaire de St. Chaffré,* CCCCXLIV, pp. 184-185.
8. *op. cit.*, pp. 186-187.
9. *op. cit.*, pp. 184-185.
10. E. MARTIN-CHABOT, *La Chanson de la Croisade albigeoise*, Paris, 1931, T. II, pp. 95-97, 101-105, 119, 137, 139, 141, 153, 163, 191.
11. RIQUER, *op. cit.*, T. III, pp. 1185 ss.
12. On possède aussi une *tenso* avec Ricau de Tarascon, (192, 1a = 422, 2).
13. L'éditeur de Guilhem Magret, F. NAUDIETH, Halle, 1914, (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 52), pp. 79-144, ainsi que M. de RIQUER dans *Los Trovadores*, T. II, p. 915 et R. MENENDEZ PIDAL dans *Poesia juglaresca, y iuglares, aspecto de la historia literaria y cultural de España,* Madrid, 1924, p. 128, l'identifient avec Ruiz ou Rodrigo Diaz de Los Cameros, et non avec l'un de ses parents, comme le suppose M. MILÀ y FONTANALS, *De los trovadores de España*, Barcelona, 1889, p. 126.
14. («...e sap o.N Roiz Dies...»), *Totz mos cors e mos sens*, dans H. JAESCHKE, *Der Trobador Elias Cairel*, Berlin, 1921, pp. 44 et 197.
15. La *vida* donne la forme «En roiz Peire dels Gambiros», cf. n. 13.
16. «Ai! si er ja, donna, l'ora qu'ieu veya...», A-J. HENRICHSEN, *Les phrases hypothétiques en ancien occitan,* Bergen, 1955, pp. 114-119.
17. *I trovatori d'Italia*: biografie, testi, traduzioni, Modena, 1915, p. 54.
18. *op. cit.*, p. 7, n. 6.
19. cf. n. 13, p. 2.
20. Ce thème d'inspiration ovidienne (cf. *Heroïdes,* XIII, vv. 3 sq, et XV, vv. 23 sq) est emprunté à Arnaut de Maruelh dans *Aissi cum cel c'am e non es amaz*, (*30,3*), (éd. R.C. JOHNSTON, *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, Paris, 1935), ou dans le très célèbre *Domna, genser que no sai dir*, (P. BEC, *Les saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil,* Toulouse, 1961).
21. A. KOLSEN, «Zeitschrift für romanische Philologie», 39 (1917), 156-162, édition critique des chansons (3,1) et (3,2).
22. Peire d'Alvernha rappelle dans la strophe VI le nom de Marcabru:
«...aprendetz la comensansa.
Marcabrus per gran dreitura
trobet d'altretal semblansa,...», vv. 37-39.
23. D'A.S. AVALLE, *Peire Vidal, Poesie*, Milano-Napoli, 1960.

ASPETTI SOCIOLOGICI DELLE BIOGRAFIE PROVENZALI

SAVERIO GUIDA

Tengo *in limine* a precisare che non sono venuto a prospettare delle conclusioni, ma, avendo in corso un lavoro d'ampio respiro su *Letteratura e società nell'Occitania dei secoli XII-XIII*, ho ritenuto per me utile e conveniente sottoporre a così qualificato consesso delle ipotesi di lavoro, delle proposte, delle idee, per una lettura di *vidas* e *razos* in chiave diversa da quella usuale. Non intendo di conseguenza addentrarmi nella *vexata quaestio* sul valore e sull'attendibilità da accordare alle biografie provenzali[1], né discutere se esse vadano considerate documenti storici o semplici enunciazioni narrative, né accertare se gli aneddoti riferiti siano coevi o meno ai trovatori e alle loro poesie; desidero solo richiamare l'attenzione sulla possibilità di adoperare i biogrammi occitanici come un periscopio capace di mettere a fuoco, assieme a profili personali e a tessere esistenziali di singoli individui, il più vasto sfondo sociale, con il sistema di valori, norme, tensioni, aspettative, ruoli, legami, condizionamenti che hanno regolato l'agire soggettivo nella *praxis* quotidiana di un'area e di un'era speciali nella storia civile e culturale dell'Occidente europeo. Le *vidas* trobadoriche non sono infatti *life-stories* (né tanto meno *life-histories*) imperniate di volta in volta su una sola figura, ma costituiscono nella maggior parte dei casi ritratti di gruppo, di categorie sociali, che consentono, a ben scrutare, di percepire l'intreccio fra il soggetto e le condizioni oggettive, fra il personaggio e le sue ambizioni, fra il testo ed il contesto e di scoprire i codici di riferimento spesso impliciti nella trama del *narratum* e quindi di ricostruire e formulare una sintassi dell'azione sociale.

Nei secoli XII e XIII individuo e collettività erano, forse addirittura più di oggi, inseparabili, parti complementari di un'unica realtà significativa e pertanto il racconto delle avventure esistenziali di un singolo, profondato in una rete di relazioni e interferenze che finivano col determinarne i comportamenti, le scelte ed il destino, non può essere ridotto ad un fatto esclusivamente privato, giacché pullula di ammiccamenti, connessioni ed aperture che illuminano sull'ideologia, le attitudini, le aspirazioni, gli orientamenti, i modi di vita familiare, pubblica, affettiva, erotica, culturale dei componenti la più vasta comunità e nel complesso aiutano ad ottenere un quadro più vivo e dettagliato di un mondo purtroppo ancora in parte oscuro ed impenetrato.

I trovatori sui quali ci è pervenuta una 'biografia' vanno a mio avviso considerati come semplici comparse di una complessa ed inesplicata rappresentazione, punti di riferimento, 'oggetti' da cui bisogna partire per volgersi verso la storia di un periodo e di una società, e le loro vicende devono interessare e invischiare solo in quanto creano dei possibili canali di sintonizzazione e di comunicazione con un universo dal quale ci giungono segnali deboli e confusi.

I ragguagli a nostra disposizione su alcuni dei poeti occitanici sono da utilizzare come *revealing instances* (per dirla coi sociologi americani), come 'spie rivelatrici' di un sistema politico, economico, sociale, culturale di cui si mostra necessario ed urgente dipanare per intero i fili e spiegare adeguatamente i corti circuiti, come strumenti privilegiati per la comprensione piena e completa dei 'fenomeni' portati a nostra conoscenza in maniera vaga ed imprecisa. Certi episodi, atteggiamenti , situazioni narrati dagli anonimi biografi possono apparire da un punto di vista strettamente letterario superflui, trascurabili, insignificanti, ma si rivelano preziosi per intuire e descrivere le strutture mentali, i costumi, le convenzioni, la scala dei valori, i fermenti e le contraddizioni esistenti in quel momento nella società. Non ci sono 'storie' personali in cui sia impossibile cogliere il peso o il riflesso di una coscienza collettiva, non esiste estraneità tra accadimento particolare ed esperienza generale, non c'è soluzione di continuità tra vissuto ed immaginato, e conseguentemente si impone una 'semantificazione' delle *vidas* e delle *razos* che dia un'interpretazione corretta di quel miscuglio di elementi diversi che le compongono e che, proiettandole su uno scenario idoneo a conferir loro un senso valido, promuova finalmente una retorica del concreto e dell'utile. Anche gli 'esempi' a prima vista più singolari, i casi esteriori più complicati ed improbabili, le vicissitudini amorose e le reazioni psicologiche più insolite ed imprevedibili riescono istruttivi per misurare l'interazione dell'individuo con l'ambiente circostante ed accertare il suo processo di inculturazione ai valori del gruppo col quale si trovava a vivere, per indagare i rapporti con le istituzioni, per scoprire e capire forme di pensiero, ideali, conflitti, privilegi, manchevolezze, domande sociali, per passare proficuamente dalla ricostruzione del microcosmo trobadorico a quella, molto più importante, del macrocosmo occitanico del periodo che ci interessa.

Le 'biografie' dei trovatori, d'altra parte, rispondevano ad un progetto culturale complesso: l'obiettivo dei redattori non era quello di afferrare l'identità dei personaggi oggetto di considerazione, bensì di fornire informazioni sul pre-testo, sulla logica e sul farsi della poesia per porre i potenziali fruitori in grado di apprezzare in maniera adeguata il *récital*

che doveva seguire, per avvicinarli ad un mondo che stava rapidamente scomparendo e far loro comprendere quali erano le strutture e le condizioni che avevano permesso la nascita e la diffusione di particolari modelli letterari e comportamentali. Ha ragione Mariantonia Liborio a scrivere che *vidas* e *razos* sono la "risposta a domande culturali nate in ambienti raffinati e colti che non si accontentano più di consumare il prodotto lirico-musicale, ma lo vogliono conoscere, capirne il senso, collegarlo a una figura che sta acquistando i suoi contorni: il poeta"[2] ed è pur vero che tratto caratteristico della cosiddetta rinascita del XII secolo risulta la scoperta dell'individuo, ma non bisogna dimenticare che i biografi del tempo mostrano di tenere sempre presente l'aforisma scolastico: *individuum est ineffabile*, che, come ha riconosciuto lo stesso Morris, al centro del loro interesse "was the relation of the individual object with the general or universal class to which it belonged"[3], che, in realtà, ci troviamo dinanzi non ad una galleria di poeti dai contorni umani distintamente ed inconfondibilmente definiti, ma ad una successione di 'tipi', rappresentativi di categorie, tendenze, forze, qualità, concezioni che si volevano proporre all'attenzione e, magari, all'ammirazione. Ciò che in effetti emerge dalla lettura di *vidas* e *razos* è un'affascinante *imagerie*, costituita di figure quasi completamente prive di connotati fisici e di prerogative squisitamente individuali, in molti casi sfacciatamente non autentiche e non naturali, inequivocabilmente modellate, 'costruite' in modo tale da divenire espressione ed esaltazione del *Tugendsystem* cavalleresco.

Le 'biografie' trobadoriche vennero composte, è bene ricordarlo, in un periodo in cui l'attività fantasmatica aveva il predominio su quella cognitiva neutrale, 'scientifica' e non sorprende quindi che ci vengano spesso esibiti personaggi e profili informativi non veri, non schietti, ma immaginati, 'sognati', plasmati come simbolo e metafora della soggettività reale. Intento non celato era quello di suggerire soluzioni paradigmatiche di problemi esistenziali, di fondare, come ha acutamente osservato la Meneghetti, "una sorta di prontuario comportamentale per la buona società del XIII secolo"[4], di allestire un'antologia di 'avventure' che apprestasse degli *exempla* memorabili, incisivi, atti a secondare un'"etica umanistica' (mi piace adoperare la formula di Claude Abastado[5]), un'*ars vivendi*, nella convinzione, propria della civiltà medievale, "di un'immobilità e canonicità della condotta umana e mondana"[6].

Un'attitudine didattica, orientativa, moralistica stava, come si sa, alla base dei 'concentrati' biografici a noi pervenuti e ciò inevitabilmente portò talora ad una distorsione e trasfigurazione dei dati reali[7], ad un ritocco del ritratto generale di alcuni cantori della *fin'amor*, all'intromis-

sione di *aliquid ficticii*, alla creazione di un'atmosfera artefatta, alla messa in campo di *similitudines* di persone e vicende, interventi tutti che obbligano ad andar cauti nell'inventario e nell'analisi delle figure e delle esperienze presentate, nelle quali non è raro scoprire la proiezione di idealità e 'miti' del vecchio mondo feudale che si volevano a tutti i costi vivificare ed incrementare.

Giustamente Maria Luisa Meneghetti ha posto in rilievo che "la vasta operazione biografico-esegetica rappresentata da *vidas* e *razos* nasce in una situazione politica e in un contesto culturale che si differenziano notevolmente da quelli che avevano prodotto la prima e più cospicua fioritura della lirica cortese occitanica"[8] ed in effetti la raccolta e la sistemazione del materiale informativo sui trovatori avvennero quando si avvertì che un'era stava ormai tramontando, quando si prese coscienza del tracollo delle strutture feudali e dell'impalcatura dei valori 'cortesi' e si cercò in un ultimo, patetico sforzo, volgendosi verso il passato, verso 'segni' esemplari, di ripristinare costumi, principî, impostazioni di vita, pratiche sociali che avevano subìto drastiche trasformazioni. Ma il ripiegarsi nel vagheggiamento del tempo andato, il rivelare una nostalgica visione del mondo, il proporre modelli che si tende a far entrare nel patrimonio collettivo da perpetuare rappresentano sintomi inequivocabili di una società — o almeno di una parte di essa — in crisi, non solo sul piano letterario, che rifiuta il concreto quotidiano e respinge le innovazioni, che cerca di sopravvivere a se stessa idealizzando quanto ha in precedenza prodotto. Da qui il rischio di scambiare per oggettiva e serena una descrizione della realtà sociale che nasconde invece un preciso disegno politico-culturale: quello di influire sui gruppi detentori del potere e in grado di imporre decisive scelte esistenziali, per mezzo di una raffigurazione orientata ai loro bisogni, ai loro gusti e alle loro aspettative e per mezzo di una letteratura più che mai impiegata come *scientia civilis*.

Appare di conseguenza necessario un approccio che, riconosciuto il tessuto di *fiction* imputabile non solo alla distanza temporale (e, in molti casi, geografica) ma anche ad un manifesto intento creativo e affabulatorio, e superate certe perduranti strettoie nell'impostazione della ricerca che portano ad una percezione sfasata e riduttiva del messaggio generale, recuperi il senso profondo delle 'biografie' provenzali, distingua e afferri il *primum* reale che le precede e le fonda, comprenda la filosofia che anima i singoli personaggi posti in gioco, appuri ragioni, sequenze e modalità dell'agire sociale, accerti le strategie e i meccanismi di funzionamento del discorso portato avanti, avvisti e segnali i riferimenti culturali in base ai quali gli autori modellarono i profili a noi giunti e allo stesso tempo definisca le motivazioni della scelta o dell'assimilazione di

quei riferimenti. E per non dare l'impressione di indicare (riprendo il titolo di una famosa opera di Heidegger) ''sentieri che non conducono in alcun luogo'', scenderò personalmente, in questa seconda parte della comunicazione, nel campo d'indagine suggerito, proverò ad interrogare da vicino i testi, sperando di mostrare concretamente, attraverso *morceaux choisis*, le possibilità di lettura nella direzione da me finora additata.

Quando, ad esempio, apprendiamo che

> ''N'Aimerics de Belenoi...clercs fo e fez se joglars''[9]

che

> ''Arnautz Daniels...fo gentils hom. Et amparet ben
> letras e delectet se en trobar. Et abandonet las
> letras e fetz se joglars''

che

> ''Arnautz de Meruoill...fo clergues de paubra
> generacion...e venc onratz hom de cort''

che

> ''Bertolomeus Gorgis si fo us gentils hom, mercadiers
> de Venecia. E fo bons trobaires'' e, dopo la prigionia
> a Genova, ''fo faitz per misier lo duc de Venecia
> castellans de Coron e de Mothone''

che

> ''Elias Cairels... era laboraire d'aur e d'argent e
> deseingnaire d'armas. E fetz se joglars''

che

> ''Folquet de Marsseilla si fo fillz d'un mercadier que fo
> de Genoa...e quan lo paire muric, si·l laisset molt
> ric d'aver...e molt trobava ben...e se rendet a l'ordre
> de Cistel...e si fo faichs abas d'una rica abadia,
> qu'es en Proensa, que a nom lo Torondet. E pois el fo
> faichs evesques de Tolosa''

che

> ''Gaubertz de Poicibot si fo gentils hom...fils del
> castellan de Poicibot. E fo mes morges quant era
> enfans...e per voluntat de femna issi del mostier

...e poi anet per cortz e trobet e fetz bonas cansos''

che

''Guillems Ademars...gentils hom fo...e no poc
mantener cavalaria e fez se joglar''

che

''Guillems Figuera fo sartres...e fez se joglars''

che

''Peire Cardinal...fo filz de cavallier e de domna.
E cant era petitz, sos paires lo mes per quanorgue
en la quanorguia major del Puei...E quant fo
vengutz en etat d'ome, el s'azautet de la vanetat
d'aquest mon, quar el se sentit gais e bels e
joves. E molt trobet de bellas razos e de bels
chantz...Et anava per cortz de reis e de gentils
barons, menan ab si son joglar que cantava sos sirventes''

che

''Peire Pelisiers...borges fo valens e pros e larcs
e cortes; e montet en si gran valor per proesa
e per sen qe·l vescoms de Torrena lo fetz baile
de tuta la sua terra''

che

''Peire Rogiers si fo canorgues de Clarmon...e
laisset la canorga e fetz se joglars''

che

''Perdigons...fo fils d'un paubre home que era
pescaire. E per so sen e per son trobar montet
en gran pretz et en gran honor, que·l Dalfins
d'Alvergne lo tenc per son cavallier e·l vesti
e l'arma ab si lonc temps, e·ill det terra et
renda. E tuit li prince e·ill gran baron li
fasian fort gran honor''

che

''Pistoleta si fo cantaire de N'Arnaut de Maruoill
...e pois venc trobaire...e tolc moiller a
Marseilla e fez se mercadier e venc rics e

laisset d'anar per cortz''

che, infine,

''N'Uc Brunecs...fo clerges...e fez se joglars''

siamo già di primo acchito posti nella condizione di renderci conto come la società occitanica dei secoli XII e XIII, pur nel permanere delle gerarchie e nella sussistenza di forti tensioni di classe, fosse in realtà meno chiusa di quanto si è soliti credere, come le possibilità di cambiare *status* fossero numerose e oggettivamente concrete, come i canali di mobilità fossero effettivamente aperti e percorsi in più sensi, come gli attori sociali non restassero rigidamente serrati nella gabbia dei propri natali e dei propri ruoli, ma alimentassero una considerevole dinamica interclassista. E scopriamo pure che alla base dei movimenti interni e della trasformazione delle strutture castali stava una notevole capacità di scambio e appropriazione di valori, modi di vita e forme di pensiero propri di gruppi e ceti differenti, che a qualificare positivamente un individuo nella società era il *saber letras*, che vettore di unificazione e di amalgama tra appartenenti a categorie diverse era la cultura, era il 'bel dire', era l'elevatezza spirituale, era la versatilità a *trobar motz e sons avinens*.

Quando poi leggiamo che

''N'Aimars lo Negres...fo ben onratz entre la bona
gen, per lo rei Peire d'Aragon e per lo comte
Raimon de Tolosa que·ill donet masons e terras''

che

''Bernartz de Ventadorn...fo vesuz et ausiz e receubuz
mout voluntiers e foron li faich grand honor e
gran don per los grans barons e per los grans homes,
don el anava en gran arnes et en gran honor''

che

''Cadenez...fils fo d'un paubre cavallier...e un cavallier
q'avia nom Guillem de Lantar...lo noiri e·l tenc en
sa maison... E·N Raimonz Leugier de Dosfraires, de l'evesquat
de Nissa, lo mes en arnes et en honor. E·N Blancatz
l'onora e·l fetz grans bens. Longa sason ac gran ben
e gran honor''

che

''Elias de Barjols...fetz se joglars et acompaingnet se

com un autre joglar que avia nom Olivers, et aneron
lonc temps ensems per cortz. E·l coms Anfos de Proensa
si los retenc ab se et det lor moillers a Barjols e terra''

che, a proposito di Gaucelm Faidit,

''missers lo marques Bonifacis de Monferrat mes
lo en aver et en rauba et en gran pretz''

che

''Gaubertz de Poicibot...venc se a selui on venian
tuit aquil que per cortesia volion onor ni benfait,
a·N Savaric de Malleon, et il li det arnes de
joglar, vestirs e cavals...e poi lo fetz cavallier
e·il donet terra e renda''

che, per quanto concerne il Monaco di Montaudon, i

''cavallier e·ill baron si·l traissen de la morgia
e feiren li gran honor e deiron li tot so que·ill
plac ni lor demandet''

che

''Peire d'Alverne...fo fils d'un borges...e mout
fo onratz e grasitz per totz los valenz barons
que adonc eran e per totas las valenz dompnas''

che, apprezzando Peirol, il

''Dalfins d'Alverne si·l tenia ab se e·l vestia
e·ill dava cavals et armas''

che, per la stima che provava nei confronti di Perdigon, il

''Dalfins d'Alvergne lo tenc per son cavallier e·l vesti
e l'arma ab si lonc temps, e·ill det terra et renda.
E tuit li prince e·ill gran baron li fasian fort gran honor''

che, riconoscendo i meriti di Raimbaut de Vaqueiras, il

''princes d'Aurenga li fetz gran ben e gran honor e
l'ennanset e·l fetz conoisser e presiar a la bona
gen...e lo bons marques de Monferrat...det li gran
terra e gran renda''

che

''Raimons de Miraval...si fo mout honratz e tengutz en

> car per lo comte de Tolosa, que·l clamava 'Audiartz'
> et el lui. E·l coms li dava los cavals e las armas
> e·ls draps que·il besognaven. Et era seingner de lui
> e de son alberc, e seingner del rei Peire d'Arragon
> e del vesconte de Beders, e d'En Bertran de Saisac,
> e de totz los grans barons d'aquella encontrada''

che

> ''Sordels...s'en anet en Proensa, on il receup grans
> honors de totz los bos homes, e del comte e de la
> comtessa, que li deron un bon castel e moillier
> gentil''

che, a proposito di Uc de Sant Circ,

> ''En Savarics de Maleon...lo mes en arnes et en rauba''

abbiamo modo di constatare come la pratica del mecenatismo letterario fosse abbastanza diffusa, come un'identica *Stimmung* stringesse assieme a livello non solo spirituale esponenti di ceti diversi, come, al di là delle contingenti e precarie intese e delle repentine interruzioni di simpatia e di familiarità, un reciproco interesse spingesse da un lato i membri più avveduti e preparati della classe politicamente ed economicamente egemone a ricercare e proteggere *litterati*, *trobadors* e *joglars* in grado di farsi portavoci dei loro valori e del loro sistema ideologico, dall'altro gli intellettuali di bassa estrazione sociale o sforniti di adeguati mezzi personali ad appoggiarsi ai *rics omes* per poter salire nella scala sociale ed approfittare dei benefici e dei privilegi propri degli appartenenti all'aristocrazia.

Certamente utili, in un'attenta ed accorta disamina, si rivelano inoltre i lacerti citati per studiare i rapporti interpersonali, la rete di dipendenze, di distanze, di gerarchie, di simulazioni che registrava da una parte l'affiorare di spinte, dal basso, di gruppi subalterni, di *homines novi* che tentavano d'inserirsi con vari ruoli tra le fila della nobiltà, dall'altra le resistenze di casta, le calcolate aperture, gli sbalzi di umore, i capricci di una minoranza di notevole peso specifico in quanto vera detentrice del potere. Ma non si deve comunque dimenticare che la 'storicizzazione' propostaci è tendenziosa, è funzionale ai disegni e alle aspettative di una classe, risente scopertamente dell'impegno e dell'interesse degli autori delle 'biografie'. Questi, operanti in un quadro ambientale profondamente differente da quello che aveva caratterizzato l'esistenza dei trovatori tratteggiati, miravano ad apprestare prima ancora che una *summa* infor-

mativa, un codice comportamentale, a sollecitare e promuovere forme di vita simili a quelle delineate nei loro resoconti, ad organizzare il consenso intorno ad *exempla* capaci di impressionare e di scuotere quei destinatari desiderosi d'arricchire le proprie congnizioni, ma, a loro intimo giudizio, non esenti dalla responsabilità della rovina del luminoso modello di civile convivenza realizzato in un tempo non lontano.

Quando, infine, veniamo a sapere che

> ''Bernartz de Ventadorn...se fetz monges en l'abaïa
> de Dalon, et aqui persevera tro a la fin''

che

> ''Bertrans de Born...visquet longuamen el setgle e
> pueis rendet se a l'orde de Sistel''

che

> ''Folquet de Marsseilla...se rendet a l'orde de Cistel
> ab sa muiller e ab dos fillz qu'el avia''

che

> ''Guillems Ademars...fo fort honratz per tota la bona
> gen. E pois el se rendet a l'ordre de Granmon''

che

> ''Peire d'Alverne...donet se en orde et aqui muri''

che

> ''Peire Rogiers...gran honor ac el mon tan com hi estet,
> mais pois se rendet a l'orden de Granmon e lai el definet''

che

> ''Perdigons...se rendet en l'ordre de Sistels e lai muric''

che

> ''Raimons de Miraval... definet a Lerida, a Sancta Clara
> de las donas de Sistel''

che

> N'Ucs Brunecs...se rendet en l'orde de Cartosa; e
> lai el definet''

ci persuadiamo che il richiamo verso gli ordini religiosi doveva essere

forte a tutti i livelli della società del tempo e che i trovatori non erano immuni da quest'attrazione, che i loro sforzi di elevazione morale ed il loro bisogno di evasione nel sogno, nel fantastico, nell'ideale li portavano spesso a fuggire le angustie e le 'vanità' del mondo riparando nella vita contemplativa, che il quadro rappresentato dalle 'biografie' è non solo gioioso e festevole, ma contiene anche toni seri e sostenuti ed appare proprio per questo più attendibile e veridico. In particolare si è potuto accertare attraverso riscontri documentari che per molti dei trovatori ora nominati le notizie riferite non sono né variazioni letterarie, né frutto di esercitazioni immaginative e che al contrario risultano esatte e storicamente provate. Ciò conferisce a *vidas* e *razos* valore di testimonianze niente affatto trascurabili e le indica come una griglia euristica di grandi potenzialità per ricostruire un complesso di fenomeni culturali ancora non perfettamente definiti e per mettere a punto la storia della società non solo letteraria occitanica dei secoli XII e XIII.

Saverio Guida
Università di Messina

1. Ho esposto il mio parere al riguardo in altra sede (*La 'biografia' di Guilhem de Balaun*, "Medioevo Romanzo", 11 (1986) 345-367) sostenendo che non si può generalizzare e far ricorso ad un *passepartout* critico valido per tutte le occorrenze, ma che al contrario bisogna spingere a fondo l'analisi caso per caso, discernendo e vagliando separatamente nuclei e costituenti ben distinti, isolando i dati attendibili e storicamente controllabili dalle farciture fantastiche e romanzesche.
2. *Storie di dame e trovatori di Provenza*, Milano, 1982, pp. 17-18.
3. *The Discovery of the Individual (1050-1200)*, London, 1972, p. 64.
4. *"Enamoratz" e "fenhedors". Struttura ideologica e modelli narrativi nelle biografie trobadoriche*, "Medioevo Romanzo", 6 (1979) 275.
5. *"Raconte! Raconte..." . Les récits de vies comme objet sémiotique*, "Revue des sciences humaines", 62 (1983) 9.
6. S. BATTAGLIA, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, 1965, p. 489.
7. S. Romano ha finemente osservato che "l'intuizione creativa, nella ricostruzione di un personaggio, ha una parte rilevante" (AA.VV., *Biografia e storiografia*, ed. A. RIOSA, Milano, 1983, p. 78).
8. *"Enamoratz"* cit., 276.
9. Cito da J. BOUTIÈRE - A.H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*, Paris, 1964^2, seguendo un ordine rigorosamente alfabetico.

A PROPOS DU CONTEXTE DE *CORTESAMEN VUOILL COMENSAR* DE MARCABRU (PC 293,15) [1]

RUTH HARVEY

Synthèse des préceptes de la *cortesia*, *Cortesamen vuoill comensar* de Marcabru se prête à la citation: des vers isolés ou des strophes entières tirés de cette pièce figurent dans les études de tous les érudits qui se sont penchés sur cette notion, depuis Matfré Ermengaud jusqu'à nos jours[2]. La chanson que Marcabru veut envoyer à Jaufré Rudel, outremer, constitue une présentation précoce et, par là même, précieuse, d'une conception troubadouresque de l'amour et du comportement proprement courtois. Cet exposé est d'autant plus intéressant qu'il se trouve chez un troubadour qui, d'ordinaire, se complaît à vitupérer contre les écarts de conduite de l'aristocratie de son époque. On sait en effet combien Marcabru se répand en injures contre les dames et les seigneurs indignes, du Midi et du nord de l'Espagne: il les traite de mesquins, de lâches, de libidineux: *Joven, Proeza* et *Donar* tombent en désuétude et *Malvestat* et *Putia* étendent leur empire[3].

L'oeuvre de Marcabru est caractérisée par des jérémiades et des reproches amers, au point qu'une de ses *vidas* nous transmet l'image d'un troubadour tellement «doptatz per sa lengua» que ses médisances ont fini par provoquer sa mort[4]. On ne s'étonne donc pas de ce qu'il y ait eu hésitation de la part des copistes quant à l'attribution de *Cortesamen vuoill comensar*[5]. En effet, il s'agit d'une pièce on ne peut plus 'courtoise' dans sa portée et son expression, et c'est le troubadour lui-même qui, dès le début de sa chanson, nous signale son intention de changer de style et d'approche. Il commencera, dit-il, «cortesamen», abandonnant sa démarche injurieuse coutumière pour adapter son style au contenu, c'est-à-dire, à la louange de la *cortesia*[6].

S'agit-il d'un exemple de «mimesi stilistiche»? Marcabru aurait-il modifié son expression par égard pour Jaufré Rudel?[7] Comme on l'a remarqué, les vers que le troubadour gascon envoie à son confrère semblent être davantage de la veine de leur destinataire que de celle de leur auteur: cette pièce est courtoise, accessible, lumineuse même, «et pour cette raison suspecte», selon M.L. Meneghetti[8].

En 1970 déjà, L.T. Topsfield discernait des rapports stylistiques et thématiques entre *Ans que·l terminis verdei* et *Cortesamen* de Marcabru et *Belhs m'es l'estius* de Jaufré Rudel[9]. L'étude de ces rapports a été ap-

profondie et enrichie par M.L. Meneghetti dans son analyse de la *vida* «pericolosa» du prince de Blaye[10]. Deux des chansons de ce dernier, et notamment *Belhs m'es l'estius*, auraient été composées sur un mode ironique, décélable à la 7e strophe:

> «Mais d'una re soi en error
> E·n estai mos cors esbaïtz,
> Que tot can lo fraire·m desditz
> Aug autrejar a la seror;
> E nulhs hom non a tan de sen
> Que puecs'aver cominalmen
> Que vas calque part non biais». (vv. 43-9)

> «Mais je suis en doute au sujet d'une chose et j'en suis dans l'angoisse, car tout ce que le frère me refuse, j'entends la soeur me l'accorder; et personne n'a tant de sens qu'on puisse avoir communément, qui ne biaise vers quelque part»[11].

Madame Meneghetti explique ainsi la strophe énigmatique: «avec un naïveté malicieuse, Jaufré constate que ce que ses conseillers courtois lui interdisent, à savoir, cet *amor de cavalier* sensuel qui avait provoqué l'épisode grotesque raconté à la strophe précédente, les dames, qui ne sont pas du tout gagnées à la nouvelle idéologie amoureuse, sont en réalité toujours bien disposées à le lui accorder»[12].

Jaufré se serait donc moqué de la conception rigide de la *fin'amor* des poètes moralisants, tels Marcabru et Cercamon. En effet, dans *Belhs m'es l'estius,* on a affaire à une composition qui comporte deux niveaux de signification: d'une part, le poète exprimerait sa soumission totale à la discipline de la *fin'amor*, mais, d'autre part, la contradiction que contient la 7e strophe pousserait un public d'initiés à reconnaître que Jaufré tourne en dérision une telle attitude.

Cortesamen aurait donc été conçu par Marcabru comme une réplique au prince de Blaye. Le poète y précise les qualités indispensables aux individus véritablement courtois, les principes sur lesquels ils doivent se régler et la nature de l'amour qu'ils doivent pratiquer et vénérer. Marcabru rappelle sévèrement à son public que même l'homme le plus sage et le mieux appris (allusion à Jaufré Rudel)[13] peut encore s'instruire et tirer profit des 'enseignements' en matière de *cortesia* (2e str.), *cortesia* dont le principe-clé est la *mesura*. Celle-ci exige que l'on banisse de sa pensée, de sa parole et de sa conduite l'intempérance sous quelle forme que ce soit, et surtout ce qui ressemblerait à la mauvaise *folhia* libertine (vv.21-3)[14]. Ainsi l'homme sera sage, pourvu qu'il réfléchisse («ab qu'il

pes» v. 24). La clairvoyance dont Marcabru souligne l'importance se rattache selon toute probabilité à la notion essentielle des «doas cuidas» que l'on retrouve également dans sa *pastorela* célèbre et dont les «réverbérations... se sentent dans toute [son] oeuvre»[15]. S'il observe ces préceptes, le sage l'emportera et la *bona dompna* deviendra meilleure (5e str.), mais la dame qui néglige la *mesura* pour prendre plusieur amants perdra et son *Pretz* et sa *Valor*. Marcabru achève son enseignement en louant un amour idéal, empreint de sagesse, et précise que si, dans l'attente de cet amour qui ne cède pas à la sensualité coupable, il lui arrive d'en médire, cela indiquerait qu'il aurait succombé au faux amour (vv. 31-4)[16].

Dans la chanson destinée à Jaufré Rudel, Marcabru réaffirme les principes authentiques de la *cortesia* et de la *fin'amor* dont le troubadour-croisé avait fait si peu de cas. *Cortesamen* s'insère donc dans les réseaux d'étroits rapports poétiques et idéologiques entre les troubadours, réseaux qui ont fait récemment l'objet de plusieurs études importantes[17]. C'est dans cette perspective que je voudrais interroger un autre élément de la pièce déroutante de Marcabru.

Si l'on a revu et corrigé les hypothèses relatives aux affinités Marcabru-Jaufré Rudel, en revanche, la question des rapports entre Marcabru et Cercamon ne cesse pas de provoquer de vives discussions. On connaît la *vida* (ms A) d'après laquelle Cercamon aurait été le maître en *trobar* de Marcabru: les deux poètes ont sans doute fréquenté la cour de Guillaume X d'Aquitaine dont ils ont, tous les deux, pleuré la mort[18]. La disparition du duc aurait décidé Marcabru à chercher ailleurs un mécène, et il se peut que Cercamon, lui, ait trouvé en Louis VII un nouveau protecteur[19].

Sur le plan lyrique, on constate nombre de ressemblances entre les pièces de Cercamon et de Marcabru, dont une en particulier qui touche à mon propos et qui se trouve dans *Ab lo pascor*[20]. A la 6e strophe, «texte litigieux»[21], Cercamon déclare:

> «Non a valor d'aissi enan
> Cela q'ab dos ni ab tres jai.
> E tal enqer lo cor Tristan
> Qe Dieus tan falsa non fetz sai.
> Miels li fora ja non nasqes
> Enanz qe failliment fe(se)s
> Don er parlat tro en Peitau». (vv. 36-42)

> «Celle qui couche avec deux ou trois hommes n'a désormais plus de *valor*: et telle qui exige le coeur de Tristan, Dieu n'en créa jamais ici d'aussi fausse. Mieux eût valu pour elle de ne

pas naître que de commettre la grande faute dont on parlera jusqu'en Poitou»[22].

Je cite le texte d'après l'édition de J. Marshall et, comme le philologue anglais, puisqu'il faut trancher, je suis l'interprétation proposée par R. Lejeune quant à l'allusion à Aliénor d'Aquitaine que renferment ces vers[23]. Selon l'érudite belge, la pièce a été composée en Terre Sainte et, à la 6e strophe, le troubadour évoque le scandale de l'inconduite supposée de la reine à la cour d'Antioche en 1148. La *falsa* infidèle exige le coeur du plus fidèle des amants, celui-là même qui était épris d'une femme mariée, et reine par surcroît. Après avoir consacré plusieurs strophes à dénoncer la décadence des moeurs courtoises, l'adultère et la tromperie, Cercamon introduit l'exemple d'un héros, amant légendaire, qui se prêtait à une intrigue analogue et en supporta les conséquences[24]. On soupçonnait Aliénor de s'être conduite comme Iseut qui, en se livrant à deux hommes, avait, selon Chrétien de Troyes, entraîné l'avilissement de l'amour:

«Je ne me porroie acorder
A la vie qu'Iseus mena.
Amors en li trop vilena,
Car sos corps fu a deus rantiers».

«Je ne pourrais approuver la vie que mena Iseut: en elle l'Amour s'avilit car elle donnait son corps à deux hommes»[25].

Les chroniqueurs du nord-ouest de l'Europe sont nombreux à rapporter ce *failliment* d'Aliénor. L'auteur de la *Historia Pontificalis* relate qu'en mars 1148, après bien des désastres, l'armée des croisés qui accompagnait Louis VII avait gagné Antioche où le prince Raymond, oncle de la reine, les reçut. Tandis que les croisés reprenaient force, «les égards que le prince avait pour la reine et la façon dont ils s'entretenaient souvent, voire constamment, éveillèrent les soupçons du roi»[26]. Selon John de Salisbury, naquit alors un conflit entre Louis, impatient de partir pour Jérusalem, et Aliénor qui, soutenue par son oncle, désirait demeurer à Antioche. Le confident et conseiller du roi, Thierry Galéran, «que la reine avait toujours détesté et ridiculisé», intervint: «il persuada le roi de ne plus permettre à Aliénor de s'éterniser à Antioche, d'une part parce que la faute pourrait se couvrir du nom de Parenté, et que, d'autre part, ce serait une honte perpétuelle pour le royaume des Francs si, après tous les désastres qu'ils venaient de subir, on disait que le roi était délaissé par sa propre épouse, ou qu'on la lui avait volée. Galéran

tenait ces propos, soit parce qu'il haïssait la reine, soit parce qu'il était influencé par les bruits qui se répandaient jusqu'à être persuadé de leur verité»[27].

Comme le remarque E.-R. Labande, «tous les éléments que l'auteur apporte conspirent à proclamer l'adultère»[28]. On soupçonnait Aliénor d'avoir une liaison avec Raymond, et Guillaume de Tyre ne hésite pas à l'accuser d'avoir trompé son époux[29]. C'est peut-être ses propres soupçons qui poussèrent Louis à écrire à Suger une lettre, en réponse à laquelle l'abbé lui conseille de maîtriser sa colère envers la reine jusqu'à leur retour en France[30].

Que ce scandale continuait à avoir un grand retentissement, surtout dans le pays adoptif d'Aliénor, est confirmé par le fait que d'autres écrivains, comme Gervase de Cantorbéry et Giraud le Cambrien, y font allusion, certains avec des expressions ostentatoires de regret[31]. L'exemple le plus flagrant de ces propos médisants, de ces 'commérages' tardifs, nous est fourni par Richard de Devizes. Vers 1192 il esquissait un portrait de la reine-mère qui, malgré son âge, s'évertuait encore à jouer un rôle politique. Le religieux de Winchester la présente comme une femme incomparable, «belle mais vertueuse, puissante mais modeste, humble mais astucieuse», et il ajoute que ce sont des qualités que l'on trouve rarement chez une femme[32]. Mais il constate aussi, dans la marge du manuscrit autographe: «Nombreux sont ceux qui savent ce que je préférerais que personne ne sache. Du temps de son premier époux, cette reine était à Jérusalem. Que personne n'en parle plus. Moi aussi, je le sais bien. *Silete*!» Cette annotation est écrite en forme de triangle, pointe tournée vers le bas; les festons de la ligne finement dentée qui soulignent la forme triangulaire ne manquent pas de séduire immédiatement le regard du lecteur...

L'on sait qu'Aliénor n'a jamais eu bonne presse auprès des Angevins, mais il est evident que, même 40 ans après la deuxième croisade, on n'était pas prêt à enterrer ce scandale — au contraire, on en entretenait soigneusement le souvenir — et cette histoire, comme d'autres qui mettaient en doute la vertu de la reine, circulait déjà de son vivant[33].

En revanche, Guillaume de Tyre nous propose une autre explication, plus innocente, de l'intimité entre Aliénor et Raymond et de l'hostilité de celui-ci envers Louis. Le prince d'Antioche comptait sur l'armée capétienne pour l'aider à s'emparer de Shaîzar et d'Alep, afin de garantir la sécurité de sa terre et de protéger les autres territoires francs contre la menace sarrasine. Or, non seulement les croisés étaient arrivés en piteux état, mais, le roi dévot s'obstinait à vouloir se rendre d'abord à Jérusalem en pèlerin. Raymond avait voulu s'assurer du concours de sa nièce

pour fléchir Louis et avait donc eu de nombreux entretiens avec elle. Ces longues conversations intimes se seraient prêtées à des interpétations érronées et, que le roi ajoutât foi aux rumeurs ou non, l'entourage royal a quitté précipitamment Antioche[34].

Ceci paraît, aujourd'hui, l'explication des plus raisonnable, mais ce n'est évidemment pas ainsi qu'on concevait l'affaire à l'époque. On y voyait de l'indécence plutôt que les répercussions d'une stratégie pragmatique qui tournait mal, et c'est au scandale que Cercamon fait allusions dans *Ab lo pascor*:

> «Non a valor d'aissi enan
> Cela c'ab dos ni ab tres jai». (vv. 36-7)

Marcabru emploie une formule analogue dans *Cortesamen vuoill comensar*

> «Mas cella qu'en pren dos o tres
> e per un no s'i vol fiar,
> ben deu sos pretz asordejar
> e sa valor a chascun mes». (vv.27-30)

pour blâmer celle qui donne son amour à plus d'un homme. Quelles conclusions légitimes — ou, du moins, vraisemblables — peut-on en tirer?

Une certaine lecture permet de considérer la composition de Marcabru et celle de Cercamon comme des chansons moralisantes, et les vers que je viens de citer reflètent déjà ce qui, par la suite, deviendra un lieu commun courtois. L'étude de S. Cingolani montre que la question «Est-il légitime pour une dame mariée d'avoir des amants, et si oui, combien?» se situe au coeur du débat courtois dès ses débuts, et que poètes et écrivains ne cessaient d'y revenir[35]. Certes, la *dompna* qui prodigue ses faveurs encourt le blâme. Bernart Marti est clair sur ce point, tandis que et Bernart de Venzac et Gavaudan noteront avec une désapprobation cynique que celle qui s'enlace à deux amants ne manquera pas de s'empêtrer d'un troisième[36]. Les déclarations de Marcabru, de Cercamon et de Bernart Marti représenteraient alors l'ébauche d'une longue tradition intellectualisante et, sous ce jour, la strophe marcabrunienne se présente comme une espèce d'enseignement.

Comme le remarque A. Roncaglia, le troubadour gascon se sert de tournures semblables dans d'autres pièces où il flétrit le libertinage:

> «Amors qui ves dos s'aclina

Quer lo ters que·l plec l'esquina,
Plus es puta que maustina,
- Escoutatz! -
Qu'ab lo lop s'acoatina
Don eys linhatges mesclatz».

«L'amour qui s'incline vers deux et en cherche un troisième qui lui fera plier le dos est plus 'pute' que la mâtine... qui s'unit avec le loup et dont naît un lignage corrompu»[37].

Il est bien possibile que, fidèle à son penchant pour les locutions proverbiales, Marcabru ait choisi ici une expression qui porte l'empreinte d'un proverbe latin tel «Amor est inter duos et non inter tres». Ce procédé renforcerait le caractère didactique de son exposé des principes courtois.

Mais n'aurait-on ici affaire vraiment qu'à un simple *topos*?[38] Les auditeurs avertis auraient vu dans *Cortesamen* une réplique à Jaufré Rudel, mais il n'est pas impossible que ce public d'initiés y ait discerné aussi des échos de *Ab lo pascor*, et qu'il ait vu chez Marcabru une allusion au *failliment* d'Aliénor. Cette possibilité ne se fonde pas uniquement sur la ressemblance entre les deux passages, ni sur celle qui rappoche le v. 48 de *Ab lo pascor* («zo qe m'es promes») du v. 36 de *Cortesamen* («so que·m n'es promes»): elle trouve un appui dans les allusions nuancées de la dernière strophe de la pièce de Marcabru.

S. Kay a démontré que les allusions aux personnages, aux lieux et à la réalité concrète chez les troubadours ne sont pas gratuites mais revêtent une importance considérable dans la mesure où elles permettent à une forte proportion des poètes de s'insérer par là dans un contexte historique sensible[39]. La présence du nom de Jaufré Rudel et de «Frances» à la 7e strophe de *Cortesamen* donne à la chanson une portée spécifique. C'est grâce à ces vers qu'on a pu proposer une datation approximative de la chanson:

«Lo vers e·l son vuoill enviar
a·n Jaufre Rudel outra mar». (vv. 38-9)

Il est fort probable qu'après s'être croisé, le prince de Blaye ait accompagné les seigneurs du Midi qui partirent pour la Terre Sainte en suivant la voie maritime. Ils débarquèrent à Saint-Jean d'Acre dans la première moitiè d'avril 1148[40]. Il fallut un certain temps pour que les nouvelles de Terre Sainte parviennent à ceux qui étaient restés en Europe, ce qui a amené Boissonade à conclure que l'envoi «à Jaufré Rudel ne peut être

placé qu'au milieu de la seconde croisade (2e moitié de 1148)»[41].

Il serait surprenant que les nouvelles en provenance de Syrie n'aient pas fait état de cet incident qui compromettait un des personnages les plus illustres de l'expédition capétienne. L'étude de François Pirot sur le *Vers del Lavador* permet de constater que le troubadour était relativement bien renseigné, et ceci de façon rapide, sur les événements ultérieurs de la croisade: il avait appris, avant la fin d'octobre 1149, la mort de Raymond d'Antioche, survenue Outremer vers la fin du mois de juin précédent[42]. Il n'est pas impossible que Marcabru ait pu entendre parler de ce qui s'était passé à Antioche au moment où il formulait sa réplique à Jaufré Rudel.

L'hypothèse selon laquelle Marcabru évoque de manière voulue et désapprobatrice le scandale qui entourait Aliénor à la cour de son oncle se voit confortée par le fait que, si le poète désigne Jaufré comme le destinataire de sa chanson, il n'en porte pas moins son regard sur les *Frances* en particulier:

> «e vuoill que l'aujon li Frances
> per lor coratges alegrar». (vv. 39-40)

Etant donné la distinction entre *Fransa*, d'une part, et Poitou, Guyenne et Berry, d'autre part, que l'on retrouve ailleurs chez Marcabru, il est clair que l'expression «li Frances» désigne les habitants du domaine royal de l'Ile-de-France[43]. On se rappelle l'autre allusion aux *Frances* dans les pièces de Marcabru, allusion qui se rapporte également aux participants à la deuxième croisade:

> «Desnaturat son li Frances
> si de l'afar Dieu dizon non». (*Vers del Lavador* vv. 64-5)[44]
>
> «Les Français sont dégénérés s'ils refusent de soutenir la cause de Dieu».

D'après F. Pirot, le troubadour évoque ici l'échec du siège de Damas à la suite duquel les croisés français envisagèrent de retourner en France: ils abandonnaient ainsi la cause de Dieu et, fils indignes de ceux qui s'étaient si bien distingués lors de la prise de Jérusalem, ils manquaient à leur devoir de chrétiens[45].

Dans *Cortesamen* le poète veut clairement que «li Frances» entendent sa chanson. Certes, il l'envoie à un prince méridional, mais il tient apparemment à ce qu'elle parvienne aux oreilles de l'entourage de Louis et d'Aliénor, «per lor coratges alegrar». Pourquoi «li Frances»? Pourquoi

pas les Montpelliérains, les Toulousains — ou même «li cortes», pour satisfaire aux besoins de la rime? J'incline à voir ici un indice supplémentaire du sens second comme tissé dans la composition, en apparence purement didactique, de Marcabru. Le troubadour s'attend-il en réalité à ce que les Français entendent sa chanson? Il est impossible de l'assurer mais, dans le cadre de la riposte à Jaufré Rudel, ce détail pourrait très bien représenter un trait d'ironie, une raillerie malicieuse aux dépens du prince-croisé. Ce trait servirait aussi à attirer l'attention des *entendedor* sur la double signification de son allusion à la *dompna* infidèle: la 5e strophe viserait aussi Aliénor, et le troubadour serait loin de vouloir *alegrar* le coeur des Français[46].

Les bruits scandaleux que rapportent les chroniqueurs et Cercamon représentent Aliénor comme l'antithèse de cet amour «que si mezeissa ten en car» (v. 32). Elle ne paraît pas avoir réglé sa conduite comme Marcabru recommande de le faire dans la 4e strophe, dans laquelle le terme *folhia* évoquerait le libertinage:

> «Qui ne veut être pris en faute doit se garder de toute vilenie, de se moquer et de faire des folies» (vv. 21-3).

D'après les témoignages défavorables, Aliénor semble avoir négligé les préceptes de la *cortesia* et de la *mesura* que Marcabru s'efforce de mettre en lumière dans sa pièce. La reine, cependant, passe pour quelqu'un qui s'intéressait vivement à ces questions. Protectrice d'écrivains et de troubadours qui ont propagé l'éthique et l'esthétique de la *fin'amor*, selon les *vidas*, elle était l'objet de la vénération poétique de Bernart de Ventadorn[47].

Comme Marcabru emploie l'expression lyrique «si dons» à des fins satiriques, pour combattre la conception érronée de l'amour des troubadours «ab sen d'enfanssa» (XXXVII v. 7), il se peut qu'il ait choisi cette fois d'emprunter le style coulant d'un Jaufré Rudel pour mieux souligner son opposition aux idées du prince de Blaye: il prend le contre-pied du croisé tout en pastichant sa manière[48].

J'ai esquissé d'une façon très sommaire ce qu'on peut considérer comme 'les contextes' de cette chanson si singulière de Marcabru. En ce qui concerne notre contexte, celui de la critique littéraire récente, il me semble que les études consacrées au phénomène des reprises intertextuelles chez les troubadours et à la réception de leurs oeuvres nous offrent la possibilité de nous rapprocher du contexte lyrique du douzième siècle dans lequel s'insère *Cortesamen vuoill comensar*. Grâce à la 7e strophe dédicatoire, qui instaure un cadre à la pièce, le lecteur moderne,

comme le public médiéval, peut entrevoir les orientations de la chanson de Marcabru. Elle serait destinée à plus d'un public et son thème s'articulerait sur plusieurs niveaux de lecture. D'une part, elle saurait instruire ceux qui s'intéressent à la *cortesia* et à l'amour et leur plaire; d'autre part, elle s'adresserait à une élite d'*entendedor*, au courant de la polémique dans laquelle Marcabru s'engage[49]. Pour ce public restreint, 'l'envoi' à un personnage nommé, qui se trouve *outra mar*, en contact avec «li Frances», aurait des résonances particulières. Ces détails situent la composition de Marcabru dans un contexte historique précis et permettraient aux *entendedor* d'investir les vers 27-30 d'une double signification sur laquelle son contemporain, Cercamon, joue aussi.

Ainsi, les dates, les allusions à la Terre Sainte et l'emploi d'expressions qui se ressemblent se conjuguent pour nous faire penser que *Cortesamen*, comme le *Ab lo pascor* de Cercamon, renferme des échos lointains et peut-être déformés d'un scandale qui a retenti à travers l'Europe[50]. Parmi les sources où Marcabru aurait puisé son inspiration moralisante se trouvent des rumeurs nés d'événements récents et les chansons des poètes de son temps et, sous cette surface singulièrement courtoise, se cacheraient des traces de la médisance coutumière du troubadour gascon[51].

Ruth Harvey
St Mary's College,
Strawberry Hill (GB)

CORTESAMEN VUOILL COMENSAR (PC 293,15)

Texte de A. Roncaglia

Cortesamen vuoill comensar
un vers, si es qui l'escoutar,
3 e puois tant m'en sui entremes
veirai si·l poirai afinar,
qu'era vuoill mon chan esmerar
6 e dirai vos de mantas res.

Assatz pot hom vilanejar
qui cortesia vol blasmar,
9 que·l plus savis e·l mieills apres
no·n sap tantas dire ni far
c'om no li puosca enseignar
12 petit o pro, tals hora es.

De cortesia·is pot vanar

Traduction provisoire

I Courtoisement je veux commencer un *vers*, s'il est quelqu'un pour l'écouter et, m'y étant tant employé, je verrai si je peux l'affiner, car je veux maintenant épurer ma chanson, et je vous parlerai de maintes choses.

II Il peut bien s'envilenir, celui qui veut blâmer Courtoisie, car le plus sage et le mieux appris ne sait dire ni faire tant de choses à cet effet qu'on ne lui puisse parfois enseigner peu ou prou.

III De Courtoisie il peut se vanter, celui qui

qui ben sap mesur'esgardar;
15 e qui tot vol auzir quant es
ni tot quant ve cuid'amassar
lo tot l'es ops amesurar
18 o ja no sera trop cortes.

Mesura es en gent parlar
e cortesia es d'amar;
21 e qui no vol esser mespres
de tota vilania·is gar,
d'escarnir e de folejar,
24 puois sera savis, ab que·ill pes.

C'aissi pot savis hom reignar
e bona dompna meillurar;
27 mas cella qu'en pren dos o tres
e per un no s'i vol fiar,
ben deu sos pretz asordejar
30 e sa valors a chascun mes.

Aitals amors fai a prezar
que si mezeissa ten en car;
33 e s'ieu en dic nul vilanes
per lieis, que m'o teign'a amar:
be·ill lauzi fassa·m pro musar,
36 qu'ieu n'aurai so que·m n'es promes.

Lo vers e·l son vuoill enviar
a·n Jaufre Rudel outra mar,
39 e vuoill que l'aujon li Frances
per lor coratges alegrar,
que Dieus lor o pot perdonar,
42 o sia pechatz o merces.

sait bien garder Mesure, et à celui qui veut entendre tout ce qui est et imagine amasser tout ce qu'il voit, il est nécessaire de réduire l'excès en tout ou bien il ne sera jamais vraiment courtois.

IV Mesure consiste à gentement parler et Courtoisie à aimer, et qui ne veut être pris en faute doit se garder de toute vilenie, de se moquer et de faire folie de son corps, et ensuite il sera sage, pourvu qu'il réfléchisse.

V C'est ainsi qu'un homme peut se conduire en sage et une bonne dame devenir meilleure, mais celle qui en prend deux ou trois (amants) et ne veut donner sa foi à un seul doit bien toujours avilir son *pretz* et sa *valor*.

VI Un tel amour est à priser qui se considère lui-même comme précieux, et qu'on le mette sur le compte du faux amour (*Amar*) s'il me fait dire quelque vilenie contre lui: je le loue bien de me faire longtemps attendre en vain, car j'aurai de lui ce qui m'en est promis.

VII Le *vers* et le *son*, je veux les envoyer à Sire Jaufré Rudel outre-mer, et je veux que les *Frances* l'entendent pour réjouir leur coeur, car Dieu peut bien le leur permettre, que ce soit péché ou mérite.

CERCAMON - 'AB LO PASCOR' (PC 112,1a)

Texte de J. Marshall

VI Non a valor d'aissi enan
Cela q'ab dos ni ab tres jai.
E taĪ enqer lo cor Tristan
Qe Dieus tan falsa non fetz sai.
Miels li fora ja non nasqes
Enanz qe failliment fe(se)s
Don er parlat tro en Peitau.
(vv. 36-42)

Celle qui couche avec deux ou trois hommes n'a désormais plus de *valor*: et telle qui exige le coeur de Tristan, Dieu n'en créa jamais ici d'aussi fausse. Mieux eût valu pour elle de ne pas naître que de commettre la grande faute dont on parlera jusqu'en Poitou.

1. Pièce XV de l'édition de DEJEANNE. Je cite le texte d'après l'édition de RONCAGLIA.
2. Voir l'édition de RICKETTS, vv. 32244-9 et 32251-6 (quoiqu'attribués à Uc de la Bacalaria). Voir également, à titre d'exemple, DENOMY, LAZAR, pp. 28-32, MARGONI, pp. 144-6 et TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, pp. 87-8.
3. Voir par exemple XI, XXXIV, XXXVI, XXXIX.
4. BOUTIÈRE et SCHUTZ, p. 12: «car el fo tant maldizens que, a la fin, lo desfeiron li castellan de Guian[a], de cui avia dich mout gran mal» (ms A).
5. Voir RONCAGLIA, pp. 948-9. On notera, cependant, que dans le ms A *Cortesamen* suit directement la *vida* 'négative'. Le copiste aurait-il senti le potentiel ironique de cette chanson? Voir n. 48 ci-dessous.
6. Voir RONCAGLIA, pp. 953-4: «L'innegabile distinzione stilistica corrisponde certo ... a una consapevole intenzione del poeta, ed è logico ritenerla condizionata sia dal tema, sia dal dedicatario». Cf. XL vv. 1-7, l'unique cas analogue dans l'oeuvre de Marcabru, telle qu'elle nous a été transmise.
7. MENEGHETTI, *Una 'vida'*, p. 149 n. 18.
8. *Una 'vida'*, p. 159. Cf. FERRANTE, p. 102 et voir le résumé de RONCAGLIA, p. 953.
9. *Jois*, pp. 295-7. Voir également les remarques de RONCAGLIA, p. 960.
10. Quoique l'érudite italienne, loin de discerner une affinité idéologique entre les deux poètes, constate dans *Cortesamen* «una chiara stigmatizzazione delle 'deviazioni' ideologiche del principe di Blaia» (*Il pubblico,* p. 111 n. 29).
11. Pièce IV de l'édition de JEANROY. Pour les vv. 47-9, voir SKÅRUP, p. 77. Il s'agit, pour l'autre chanson étudiée par MENEGHETTI, de *Pro ai del chan.*
12. *Una 'vida'*, p. 159.
13. Cf. *Belhs m'es l'estius* v. 33: «Plus savis hom de mi mespren», et voir TOPSFIELD, *Jois*, p. 295 n. 1, et BELTRAMI, p. 100.
14. Sur *folhia*, voir TOPSFIELD, *Jois*, p. 294 et RAYNOUARD, III, 351 *s.v. foleiar.*
15. RICKETTS, *Doas Cuidas*, p. 179. Sur l'interprétation de XXX comme d'un débat dramatisé entre la *mesura* et la *luxuria* sans scrupules, voir FANTAZZI, et TOPSFIELD, *Troubadours and Love,* pp. 99-107.
16. Voir RONCAGLIA, p. 959 et cf. l'édition de DEJEANNE, qui a privilégié à tort la leçon du ms. C.
17. Voir par exemple PASERO, GRUBER, et MENEGHETTI, *Il pubblico.*
18. Pour un résumé et la bibliographie de cette question, voir l'article de TORTORETO, et cf. MENEGHETTI, *Il pubblico*, pp. 153-4 n. 127. WOLF et ROSENSTEIN concluent que «the contemporaneity of the two poets is perhaps more important than the question of which came first» (p. 14). Voir Marcabru IV ms A 10e str., et Cercamon VII (éd. TORTORETO).
19. Sur Marcabru, voir GAUNT et HARVEY; sur Cercamon, voir VIII strophes 2 et 6, et TORTORETO, *Il trovatore Cercamon*, p. 206.
20. Voir par exemple MENEGHETTI, *Il pubblico,* pp.130-1, et TORTORETO, *Il trovatore Cercamon*, pp. 249-60.
21. PIROT, p. 453. Pour un résumé de cette question, voir PIROT, pp. 450-8.
22. On trouvera dans WOLF et ROSENSTEIN (p. 86) la reproduction photographique de la page 368 du ms a.
23. L'édition de la pièce a fait l'objet d'une communication présentée lors du 'Second Conference on Medieval Occitan Language and Literature' à l'Université de Birmin-

gham (mars 1982). Le texte de cette communication n'a pas été publié et je suis reconnaissante à J.H. Marshall de m'avoir donné l'autorisation d'en reproduire un extrait. Voir LEJEUNE, *L'Allusion à Tristan*, pp. 199-205; cf. TORTORETO (*Il trovatore Cercamon*, pp. 45 et 155) qui s'oppose à cette interprétation.

24. Voir GAUNT, *Irony*, p. 178, et sur la possibilité d'une allusion troubadouresque également précoce, GAUNT, *Did Marcabru Know the Tristan Legend?*. Sur le rapport Aliénor-Tristan, voir LEJEUNE, *L'Allusion à Tristan*, p. 202.

25. *Cligès*, v.. 3150-3, cités dans CLUZEL, p. 157.

26. CHIBNALL, p. 52.

27. CHIBNALL, p. 53. L'auteur fait allusion à Ovide, *Les Heroïdes*, IV, 138.

28. LABANDE, p. 185.

29. Voir BABCOCK et KREY, II, pp. 180-1. Cf. *PL* 210, 670: «Erat ... mulier imprudens et contra dignitatem regiam legem negligens maritalem, tori conjugalis oblita».

30. *PL* 186, 1378 (Epistola LVII).

31. Pour Gervase de Cantorbéry, voir STUBBS, I, p. 149, et pour Giraud le Cambrien, voir WARNER, p. 299.

32. APPLEBY, pp. 25-6. Voir la planche en regard de la page xvi. Cf la remarque de Peire Vidal (II v. 34) et voir GAUNT, *Irony*, pp. 65-77.

33. Voir également Hélinant de Froimont, *Chronicon, sub anno* 1152: Aliénor, «quae non sicut regina, sed fere sicut meretrix se habebat» (*PL* 212, 1057-8), et JAMES et al., pp. 475-7: «It is remarkable ... that Map felt free to make such references to the English queen-mother (as she was when this passage was written)». Aliénor aurait compté parmi ses nombreux amants son futur beau-père, Geoffroi Plantagenêt, et Saladin (voir CHAMBERS).

34. Voir RUNCIMAN, II, pp. 278-80.

35. CINGOLANI, p. 9.

36. Pour Bernart Marti, voir l'édition de HOEPFFNER, III vv. 14-18, pour Bernart de Venzac, voir l'édition de PICCHIO-SIMONELLI, IV (mss AIKa[1]) vv. 37-8, et pour Gavaudan, voir l'édition de GUIDA, IX vv. 21-2:

> «Sella qu'ab dos s'entressima,
> Greu er del ters no·s tressim».

37. XVIII ms C 10e str.; ms M 7e str. Voir RONCAGLIA, p. 958, note au v. 27.

38. Cf. MENEGHETTI, *Il pubblico*, p. 130: «Nei trovatori più antichi ... il recupero stilistico, la stessa citazione hanno invece un valore assai più pregnante, quello di segnale di un denso confronto sui contenuti. E si tratta di contenuti del cui significato ideologico ognuno degli autori delle riprese intertestuali aveva perfetta coscienza». Voir également pp. 116-7 sur les «riprese intertestuali di carattere topico».

39. KAY, pp. 172-4.

40. Voir PICKENS, p. 3 (quoique l'érudit américain se trompe de Raymond en ce qui concerne celui qui a accueilli Louis et Aliénor et leur entourage: il s'agit du prince d'Antioche et non pas du comte de Tripoli). Ont participé à cette expédition les trois personnages que Jaufré nomme dans ses pièces, ainsi que son suzerain, Guillaume IV Taillefer, comte d'Angoulême (PICKENS, p. 2).

41. BOISSONNADE, p. 229. RONCAGLIA accepte cette datation qui, cependant, représenterait un simple *terminus a quo* (cf. n. 46 ci-dessous).

42. PIROT, pp. 150-7.

43. Voir XXXIX v. 18, XXXVI v. 36, «Emperaire, per mi mezeis» vv. 55-7 (édition de RONCAGLIA: voir également *I due sirventesi*, p. 171), et WOLF et ROSENSTEIN, p. 67 (à propos de Cercamon VII v. 37).
44. Texte de HATHAWAY et RICKETTS.
45. Voir PIROT, p. 156 et, sur *desnaturat*, HARVEY, *Marcabru and the Spanish Lavador*, pp. 137-8 et n. 83.
46. Cette interprétation ne va pas à l'encontre de celle que RONCAGLIA propose du v. 42 (p. 961). PICKENS considère que les allusions à la 7e strophe «indicate that Jaufre took the cross and that Marcabru knew, or believed, that he had taken part in the siege of Damascus» (p. 2).
47. Voir LEJEUNE, *Le Rôle Littéraire*, et BOUTIÈRE et SCHUTZ, pp. 20-1 et 26-7.
48. Voir HARVEY, *The Satirical Use* et GAUNT, *Irony*, pp. 175-84.
49. Voir MENEGHETTI, *Una 'vida'*, pp. 155-6 et nn. 41 et 45, et cf. MÖLK, p. 51 (à propos du public de *Lanquan li jorn*).
50. On en a même discerné des échos dans *Girart de Roussillon* (voir LOUIS, I, ii, pp. 335-69 sur la version d'Oxford).
51. Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers ma collègue, Geneviève Fontier, qui m'a beaucoup aidée à rédiger cette communication.

Bibliographie

J. ANGLADE, *Les Poésies de Peire Vidal*, 2e éd. Paris, 1966.
J.T. APPLEBY, *The Chronicle of Richard of Devizes of the Time of King Richard the First*, Londres, 1963.
E.A. BABCOCK et A.C. KREY, *William of Tyre: A History of Deeds Done Beyond the Sea*, New York, 1943.
P.G. BELTRAMI, *La canzone 'Belhs m'es l'estius' di Jaufre Rudel*, «Studi Mediolatini e Volgari», 26 (1978-79), 77-105.
P. BOISSONADE, *Les Personnages et les événements de l'histoire d'Allemagne, de France et d'Espagne dans l'oeuvre de Marcabru (1129-1150)*, «Romania», 48 (1922), 207-43.
J. BOUTIÈRE et A.H. SCHUTZ, *Biographies des Troubadours*, 2e éd. refondue, Paris, 1973.
F.M. CHAMBERS, *Some Legends Concerning Eleanor of Aquitaine*, «Speculum», 16 (1941), 459-68.
M. CHIBNALL, *John of Salisbury: Historia Pontificalis*, London, 1956.
S.M. CINGOLANI, *Estra lei n'i son trei*, «Cultura Neolatina», 44 (1984), 9-47.
I-M. CLUZEL, *Les Plus Anciens Troubadours et la légende amoureuse de Tristan et d'Iseut*, dans *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, Saarbrücken, 1957, pp. 155-70.
J.M.L. DEJEANNE, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, 1909.
A.J. DENOMY, *Courtly Love and Courtliness*, «Speculum», 28 (1953), 44-63.
C. FANTAZZI, *Marcabru's Pastourelle: courtly love de-coded*, «Studies in Philology», 71 (1974), 385-403.
J.M. FERRANTE, *'Farai un vers de dreyt nien': The Craft of the Early Troubadours*, dans *Vernacular Poetics in the Middle Ages*, éd. L. EBIN, Kalamazoo, 1984, pp. 93-

128.
S. GAUNT, *Did Marcabru Know the Tristan Legend?*, «Medium Aevum», 55 (1986), 108-13.
S. GAUNT, *Irony in the Poetry of Selected Early Troubadours* (unpublished PhD dissertation), University of Warwick, 1986.
S. GAUNT et R.E. HARVEY, *Text and Context in a Poem by Marcabru*, dans *The Troubadours and the Epic: Essays in Memory of W. Mary Hackett* (sous presse).
J. GRUBER, *Die Dialektik des Trobar: Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des XII Jahrhunderts*, Tübingen, 1983.
S. GUIDA, *Il trovatore Gavaudan*, Modena, 1979.
R.E. HARVEY, *The Satirical Use of the Courtly Expressione 'si dons' in the Works of the Troubadour Marcabru*, «Modern Language Review», 78 (1983), 24-33.
R.E. HARVEY, *Marcabru and the Spanish 'Lavador'* «Forum for Modern Language Studies», 22 (1986), 123-44.
E.J. HATHAWAY et P.T. RICKETTS, *Le 'Vers del Lavador' de Marcabru: édition critique, traduction et commentaire*, «Revue des Langues Romanes», 77 (1966), 1-13.
E. HOEPFFNER, *Les Poésies de Bernart Marti*, Paris, 1929.
M.R. JAMES, C. BROOKE et R. MYNORS, *Walter Map: De Nugis Curialium*, Oxford, 1983.
A. JEANROY, *Les Chansons de Jaufré Rudel*, 2e éd. Paris, 1974.
S. KAY, *La Notion de personnalité chez les troubadours: encore la question de la sincérité*, dans *Mittelalterbilder aus neuer Perspektive*, ed. E. RUHE et R. BEHRENS, Munich, 1985, pp. 166-82.
E-R. LABANDE, *Pour une image véridique d'Aliénor d'Aquitaine*, «Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest», 4e série, 2 (1952), 175-234.
M. LAZAR, *Amour courtois et 'fin'amors' dans la littérature du XIIe siècle*, Paris, 1964.
R. LEJEUNE, *Le Rôle Littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille*, «Cultura Neolatina», 14 (1954), 5-57.
R. LEJEUNE, *L'Allusion à Tristan chez le troubadour Cercamon*, «Romania», 83 (1962), 183-209.
R. LOUIS, *Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste*, Auxerre, 1946-47.
I. MARGONI, *'Fin'amors', Mezura e Cortezia*, Milano, 1965.
J.H. MARSHALL, *Tradition and Innovation in Editorial Practice: Cercamon, 'Ab pascor' (Proceedings of the Second Conference on Medieval Occitan Language and Literature*: ronéotypé, diffusion réservée aux participants).
M.L. MENEGHETTI, *Una 'vida' pericolosa*, «Cultura Neolatina», 40 (1980), 145-64.
M.L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori: ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, 1984.
J.P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus: series latina*, 221 vols, Paris, 1844-64.
U. MÖLK, *'Trobar clus, trobar leu': Studien zur Dichtungstheorie des Trobadors*, Munich, 1968.
N. PASERO, *Pastora contro cavaliere, Marcabruno contro Guglielmo IX*, «Cultura Neolatina», 43 (1983), 9-25.
M. PICCHIO SIMONELLI, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modena, 1974.
R.T. PICKENS, *The Songs of Jaufré Rudel*, Toronto, 1978.
F. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, Barcelona, 1972.
F. RAYNOUARD, *Lexique roman*, Paris, 1836-44.
P.T. RICKETTS, *Le 'Breviari d'Amor' de Matfré Ermengaud*, t.5, Leiden, 1976.

P.T. RICKETTS, *'Doas cuidas ai, compaigner' de Marcabru: édition critique, traduction et commentaire*, dans *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, 1979, I, pp. 179-94.
A. RONCAGLIA, *I due sirventesi di Marcabruno ad Alfonso VII*, «Cultura Neolatina», 10 (1950), 157-83.
A. RONCAGLIA, *Cortesamen vuoill comensar*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», 7 (1965), 948-61.
S. RUNCIMAN, *A History of the Crusades*, Cambridge, 1951-54.
P. SKÅRUP, *Quelques strophes de Jaufré Rudel dont la syntaxe a été mal interprétée*, «Revue Romane», 19 (1984), 71-84.
W. STUBBS, *The Historical Works of Gervase of Canterbury*, Londres, 1879-80.
L.T. TOPSFIELD, *'Jois', 'Amor' and 'Fin'Amors' in the Poetry of Jaufre Rudel*, «Neuphilologische Mitteilungen», 71 (1970), 277-305.
L.T. TOPSFIELD, *'Troubadours and Love*, Cambridge, 1975.
V. TORTORETO, *Cercamon, maestro di Marcabru?* «Cultura Neolatina», 36 (1976), 61-93.
V. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon*, Modena, 1981.
G.F. WARNER, *Giraldi Cambrensis: Opera*, t. 8, Londres, 1891.
G. WOLF et R. ROSENSTEIN, *The Poetry of Cercamon and Jaufré Rudel*, Londres/New York, 1983.

LA RELATION DU *ROMAN DE GIRART DE ROUSSILLON* AVEC LA TRADITION ÉPIQUE

MICHAEL HEINTZE

«C'est un poème *sui generis*, se rattachant à l'épopée, mais n'ayant presque aucun des caractères de la chanson de geste.» Voilà le jugement de Paul Meyer sur le *Roman de Girart de Roussillon*[1], qui fut composé entre 1330 et 1334. Alfred Jeanroy arrive à un résultat semblable: *Le Roman de Girart de Roussillon* (...) est une oeuvre d'un type original qui se rapproche tantôt de la chanson de geste, tantôt du récit hagiographique.»[2]

Ces constatations de nos devanciers illustres sont sans aucun doute exactes. Mais nous nous sommes demandé s'il n'est pas possible de préciser les relations de ce 'roman' avec les genres connus de la littérature française du moyen âge. Notre exposé vise donc à mieux saisir le genre auquel il faut attribuer ce 'roman' ou duquel on pourrait au moins le rapprocher le plus. Il ne s'agit pas de le comparer à nouveau avec ses sources principales, c'est-à-dire avec la chanson de geste du milieu du XIIe siècle[3] et avec la *Vita Girardi comitis* écrite aux environs de 1200[4]; cette tâche a déjà été accomplie par Meyer[5], Ham[6], Jeanroy[7] et M. Louis[8] avec une grande minutie qui ne laisse rien à désirer. Nous voudrions plutôt déterminer la proximité ou la distance de ce texte tardif par rapport aux chansons de geste, surtout celles du XIVe siècle, mais aussi par rapport à celles des siècles précédents. La résolution de ce problème s'impose d'autant plus qu'elle est indispensable pour répondre à la question de savoir s'il est vraiment justifié de compter le *Roman de Girart* parmi les dernières chansons de geste, comme le font MM. Suard[9] et Kibler[10]. Cette question est enfin suggérée par le texte lui-même, étant donné que, d'une part, nous avons affaire ici à une matière provenant de la poésie héroïque nationale et que, d'autre part, l'auteur place son oeuvre en diverses manières dans la tradition littéraire de la France médiévale.

L'appellation de 'rommans' (vv. 109, 5487, 6638), que l'auteur lui-même utilise, est assez floue à première vue; 'ystoire' (v. 619) et 'livre' (vv. 3084, 3796) sont encore moins expressifs: la première de ces désignations vise moins au texte lui-même qu'à la matière qui est à la base de celui-ci («Li clerz qui en latim ceste ystoire pousa»), l'autre indique que le texte n'était jamais destiné à être déclamé devant un public très

nombreux ni à être transmis oralement, mais qu'il devait être rendu accessible à la lecture — individuelle ou en petit cercle — sous forme écrite[11]. Certes l'auteur sépare donc son oeuvre, d'une part, de la poésie héroïque traditionnelle en évitant soigneusement la désignation de 'chanson'[12], désignation qui est encore utilisée dans les épopées les plus tardives[13]; mais d'autre part, il appelle aussi la vieille chanson de geste de *Girart de Roussillon* non pas 'chanson', mais 'romant' (v. 82) et son poète 'premier romancier' (v. 89), de façon qu'ainsi le texte du XIVe siècle semble être placé dans la même tradition générique que la chanson du XIIe, d'autant plus que 'roman' sert par-ci, par-là à côté de 'chanson' à désigner les épopées de basse époque[14].

Bien que le romancier utilise le même nom générique pour la vieille chanson de geste et sa propre oeuvre, il se distance néanmoins clairement de celle-là, parce qu'il doute de sa valeur comme source historique:

> Ancor dit mont de choses qu'il baille pour notoires
> Que selonc le latim je ne trouve pas voires,
> Et pour ce au latim me vul dou tout aordre,
> Quar em pluseurs moustiers le lisent la gent d'ordre.
> (vv. 91-94)

Plusieurs fois le romancier revendique l'authenticité des événements qu'il va raconter:

> Si ne doit dont pour riens cilz qui met en escript -
> S'il ne veult contre Dieu faire ce qu'il escript -
> Escripre riens qui soit s'il n'escript verité.
> Il ne doit point mentir pour nulle iniquité
> De chouse qui tournoit en point de prejudice.
> (vv. 17-21)

> Ne les nons ne les armes ne di ne la maniere
> Mas qu'ansint grossement con je truis ma matiere,
> A ce que li latins dit me vuils consentir,
> Ja pour roy ne pour conte n'en quier ne vuil mentir,
> (...) (vv. 3515-18)

Selon l'auteur du *Roman de Girart,* la poésie héroïque ne satisfait plus à cette revendication, tandis que Jehan Bodel la considérait jadis justement comme la tradition véridique d'événements appartenant au passé national de son peuple[15]. C'est pourquoi le romancier préfère s'ap-

puyer sur la *Vita Girardi*, 'la cronique en latin' (v. 81)[16], dont l'autorité est pour lui tout à fait indubitable, car on la lit dans les réfectoires des monastères de Pothières et de Vézelay pour édifier les clercs:

> Cilz qui ne m'am croira a Poutieres s'am voise,
> A Verzelay auxi, si savra si l'on boise;
> Quar om lit au maingier pour chose toute certe
> Auxi comme de sainz les faiz Girart et Berte.
>
> (vv. 95-98)

Ce n'est que quand les données de la *Vita Girardi* et celles de la tradition populaire coïncident, que le romancier se réfère à cette dernière, afin d'en tirer un argument additionnel qui confirme la vérité de ce qu'il dit:

> Si com je truis escript par certene cronique
> Et par la renummee populaire et publique,
> Plusurs foiz orent guerre en leus et temps divers,
> (...) (vv. 5313-15)

On ne saurait nier que le poète du *Roman de Girart* ait des connaissances remarquables de la littérature en langue vulgaire[17], ce qui est certes assez surprenant à cause de la méfiance qu'il éprouve pour les chansons de geste. Il est familier avec toutes les matières épiques que distingue Jehan Bodel:

> N'en sont que trois materes à nul home *entendant*:
> De France et de Bretaigne et de Romme la grant.
>
> (*Chanson des Saisnes*, vv. 6-7)

En ce qui concerne la «matere de France», il connaît évidemment surtout des chansons sur les campagnes de Charlemagne contre les Sarrasins. Contrairement aux autres monarques francs que le romancier mentionne, p. ex. Pépin le Bref et Louis le Débonnaire, Charlemagne lui est connu plutôt comme personnage épique que comme empereur historique. Cela résulte du fait que dans la plupart des cas, il fait figurer Charlemagne immédiatement à côté de héros purement épiques (vv. 36, 4535, 4768) et que pour lui l'empereur est surtout le chef militaire dans la guerre contre les Maures espagnols (vv. 99-100, 711-12, 4305-06). Cette fonction caractérise clairement le roi-héros de la chanson de geste, tandis que pour le Charlemagne historique, son expédition en Espagne n'est qu'un épisode court et assez peu glorieux. Quand on parle de Charle-

magne en tant que personnage épique, Roland, le commandant le plus célèbre des armées impériales, ne pourrait manquer aux côtés du monarque (vv. 35, 4535, 4547, 4768). Dans toutes les chansons dont le poète se montre connaisseur en nommant leurs héros principaux, Roland, lui aussi, joue un rôle important: dans *Aspremont,* où il cite les noms du roi païen Agollant et de son fils Yaumont (vv. 36, 4536); dans *Fierabras,* chanson dont le protagoniste, à qui elle doit son titre, est aussi mentionné (v. 4650); et enfin dans l'*Entrée d'Espagne* où figure Fernagu, champion sarrasin dans un duel mémorable contre Roland et personnage que le romancier nomme également (v. 4536). De même il prouve, en mentionnant deux fois Rainouart (vv. 3876, 4828), que le cycle de Guillaume lui est familier.

En outre, l'auteur du *Roman de Girart* connaît du moins quelques-uns des romans antiques. Il mentionne d'une part Alexandre le Grand (vv. 42, 335) et le pillage de Gaza (v. 5009), allusion au *Fuerre de Gadres,* une branche du *Roman d'Alexandre* composée par Eustache de Kent, d'autre part le siège de Troie (vv. 401, 1676, 3877) et quelques personnages liés à cet événement: Achille (vv. 3726, 3877, 4184, 4547), Pâris (v. 5338), Hector (vv. 1720, 3726, 3877, 4183, 4547) et Hécube (v. 4183). Finalement, le romancier n'oublit pas non plus les chevaliers les plus renommés du cycle arthurien: Lancelot (vv. 36, 4537), Gauvain (vv. 1592, 1694, 3476, 4538), Perceval (vv. 1484, 1592, 1694, 3476, 3826) et Tristan (vv. 3826, 4538). Quand il mentionne tous ces héros de la littérature en langue vulgaire, c'est presque toujours afin de comparer leur vertu et leur beauté (vv. 5338-39), leur vaillance (vv. 41-42), leur hardiesse (vv. 4535-38, 4547-48), leur force combative (vv. 35-36, 1691-94, 1719-20, 3876-78, 4650), leur attitude fière (v. 4828), le deuil de leurs morts (vv. 4183-86), leur mortalité (vv. 4767-69), la dimension des batailles livrées par eux (vv. 3725-26, 5009-10), le nombre de leurs morts (v. 1676), la solidité de leurs forteresses (vv. 335-36), le nombre et la splendeur de leurs armures et de leurs chevaux (vv. 1483-84, 1591-92, 3475-76, 3826) avec ceux des personnages du *Roman de Girart.* Mais il ne se réfère jamais à tous ces protagonistes de textes extrêmement célèbres appartenant à l'apogée de la littérature médiévale en France pour établir des relations cycliques. C'est d'ailleurs pourquoi des héros provenant de matières toutes différentes peuvent occasionnellement se trouver réunis dans une série de comparaisons, sans que n'en ressorte un principe d'ordre quelconque (vv. 35-36, 3876-78, 4535-38, 4547-48).

Par de telles références à des textes divers de la littérature en langue vulgaire le *Roman de Girart* se distingue profondément de sa source principale, la *Vita Girardi.* De plus, on a prouvé depuis longtemps[18] que

dans des passages où les données de la *Vita* sont par trop maigres, le romancier a eu recours à cette chanson de geste vénérable du milieu du XIIe siècle d'ordinaire assez peu estimée par lui, de même qu'à une version plus jeune et perdue qui, quant à la structure de l'action épique, devait considérablement s'écarter de la version conservée et que le poète de *Renaut de Montauban* connaissait (p. 45, vv. 24-37; p. 156, vv. 19-30)[19]. En comparant le 'roman' à la *Vita*, on remarque, outre ces additions-là, encore d'autres différences. A l'aide du déplacement de quelques épisodes, le romancier rend plus logique la suite des événements assez confuse dans la *Vita* et essaye ainsi de construire, au moins en germes, une action épique[20]. Puis, il interprète l'expulsion de Girart après sa première guerre contre le roi comme une pénitence (vv. 2023-28, 2201-06, 2219-20, 2301-04, 2455-56, 2906, 5693-96, 5963-64) qui lui est imposée à cause de sa dureté inexorable envers ses sujets (vv. 601-10, 1139-54, 2685-86, 2751-54) et à cause de son 'orguil' (vv. 1941, 1977, 2019, 2052, 2130, 2135, 2188, 2249), de sa 'desmesure' (v. 2135), de sa 'foleur' (v. 2189), de son 'iniquitey' (v. 2052), de son 'deroy' (v. 1118) et de son 'meffait' (v. 1941)[21]. On peut y ajouter une certaine inclination de Girart à la vantardise (vv. 644-48, 659-64). Dans le 'roman', Girart est purifié de ces vices quand il rentre d'exil, et gouverne désormais ses fiefs comme un prince indulgent et bienveillant, tandis que dans la *Vita*, sa conduite et son règne apparaissent comme exemplaires dès le début (§ 5-6), de sorte que le malheur qui le frappe ne paraît pas du tout justifié[22]. Mais dans la chanson de geste, l'exil de Girart a la même fonction, c'est-à-dire celle de corriger l'orgueil du héros et de le purifier. Ensuite, le 'roman' décrit au total trois guerres entre le roi et Girart, tandis que la *Vita* n'en raconte que deux[23]. Mais la chanson de geste, elle aussi, contient trois conflits entre le monarque et son vassal: la première guerre, de même que dans le 'roman', résulte du double mariage de Charles et de Girart et se termine par la conclusion de la paix; la deuxième guerre est respectivement l'oeuvre de calomniateurs — qui ici en sont toutefois responsables dans une beaucoup moindre mesure que dans le 'roman' — et se termine par un armistice ; la troisième guerre est aussi, toujours comme dans le 'roman', déclenchée par des calomniateurs et se termine par la réconciliation définitive. Et enfin, le 'roman' prend dans la vieille chanson de geste le motif de la querelle entre le lignage de Girart et celui de Thierry d'Ascagne (appelé Thierry d'Ardene dans le 'roman'), motif que la *Vita* élimine complètement (vv. 693-708, 733-44, 771-76, 826-34, 969-72, 3840, 4907-09). Dans la chanson de geste comme dans le 'roman', Thierry est le beau-frère de Charles (v. 816) et ses fils sont les fils de la soeur du roi (vv. 695-96,

734, 736, 743). A travers toute la chanson, le conflit entre les deux lignages exerce une influence non négligeable sur les événements: le bannissement de Thierry par le roi est pour Girart la *conditio sine qua non* de la paix après la bataille de Valbeton; le meurtre de Thierry et de ses fils est la cause immédiate de la deuxième guerre; les descendants de Thierry font longtemps obstacle à la réconciliation entre Girart et le roi; le mariage de Folque et d'Alpais est une contribution indispensable à la restitution d'un ordre durable. Dans le 'roman' cependant, la haine entre les lignages n'est important qu'à la veille de la première guerre, quand les fils de Thierry incitent le roi à résoudre sa querelle avec Girart sur l'héritage du comté de Sens par la force des armes. Mais plus tard, ce motif n'est plus guère repris, il n'existe plus de lien causal entre la lutte des lignages et la guerre du roi contre son vassal. D'après le modèle de la chanson de geste, le romancier réintroduit donc ce motif, mais au fond il ne sait pas comment l'intégrer de façon continue dans sa matière. Ainsi il oublie p. ex. d'identifier les calomniateurs qu'il rend responsables du deuxième et du troisième conflit féodal, avec des membres intrigants du lignage de Thierry. Le romancier ne profite donc qu'assez insuffisamment des possibilités narratives que ce motif offre en grande abondance[24].

Le romancier ne suit donc pas la *Vita* d'aussi près qu'on n'aurait été incliné à le croire selon ses déclarations programmatiques (vv. 93, 3517). Il est à maints égards plus proche de la chanson de geste qu'il ne daigne l'avouer. Mais afin de se faire une opinion sur la relation du *Roman de Girart* avec l'épopée héroïque en général et avec l'épopée tardive en particulier, il faut prendre en considération encore d'autres moments.

1. Le *Roman de Girart* est composé en alexandrins à rimes plates, c'est-à-dire que du point de vue métrique, il s'écarte totalement de la tradition de la chanson de geste, qui, il est vrai, connaît le mètre alexandrin depuis le deuxième tiers du XIIe siècle (*Voyage de Charlemagne*), mais qui conserve sans aucune exception, jusqu'aux derniers exemples de ce genre, sa forme caractéristique de la laisse[25]. C'est Lambert le Tort de Châteaudun qui, vers 1170, introduit la laisse de vers dodécasyllabiques dans la matière d'Alexandre dont tous les remaniements postérieurs et toutes les continuations du XIIe siècle finissant jusqu'au XIVe siècle conserveront cette forme métrique[26]. A partir du dernier tiers du XIIe siècle jusqu'à la fin du XIIIe siècle, il y a cependant quelques légendes hagiographiques composées en alexandrins appariés[27]. De ces constatations il ressort clairement que l'auteur du *Roman de Girart* n'envisage de placer son oeuvre, quant à sa forme métrique, ni dans la tradition de

l'épopée ni dans la tradition romanesque de la matière d'Alexandre qui lui est familière, comme le prouvent les deux mentions d'Alexandre et la référence au pillage de Gaza, mais dans la tradition légendaire des vies de saints[28]. Celle-ci déterminait le choix du mètre pour le *Roman de Girart*, étant donné que sa source principale est la *Vita Girardi*, que le poète veut suivre fidèlement. Quoi de plus naturel pour lui que de composer son oeuvre en une forme métrique solidement enracinée dans le genre des légendes hagiographiques[29]? D'autre part, il lui fallait trouver une forme qui était en même temps répandue dans un genre narratif séculier, parce que le but du romancier n'était pas simplement de transformer la légende latine en prose en une légende française en vers, mais il lui importait de s'éloigner de la *Vita* en donnant à son oeuvre des traits plus nettement épiques. C'est ainsi que s'expliquent ses recours fréquents à la vieille chanson de geste, qu'il n'avoue néanmoins jamais expressément. Il lui fallait donc de prime abord écarter le vers octosyllabique à rimes plates, car ce mètre était lié trop intimement, d'une part, avec le roman courtois, avec lequel le *Roman de Girart* n'a absolument rien en commun, et d'autre part, avec la légende hagiographique, qui montre aussi une prédilection marquée pour le vers octosyllabique[30]. En optant pour le dodécasyllabe, le romancier choisit un mètre depuis longtemps courant dans les épopées et pour ainsi dire obligatoire dans le cycle d'Alexandre dont toutes les versions et continuations, du XIIe jusqu'au XIVe siècle, montrent une affinité sensible aux chansons de geste quant à leur style et à leur contenu. En outre, il existe même une identité de forme entre le cycle entier d'Alexandre et les chansons de geste contemporaines. Le *Roman d'Alexandre* le plus archaïque, composé en laisses de vers octosyllabiques par Albéric de Pisançon aux environs de 1130, utilise la même forme métrique que *Gormont et Isembart*, une des plus anciennes chansons de geste conservées et la seule à montrer encore ce mètre, qui à l'origine devait probablement être tout à fait usuel dans la poésie héroïque, mais qui fut, vers 1100 au plus tard, remplacé de plus en plus par la laisse de vers décasyllabiques. Cela est exactement la forme du remaniement du *Roman d'Alexandre* exécuté aux alentours de 1160 et calqué visiblement sur la forme standard des chansons de geste de la même époque. Les branches du *Roman d'Alexandre* composées par Lambert le Tort (vers 1170) et Alexandre de Bernay (vers 1190), le *Fuerre de Gadres* d'Eustache de Kent (vers 1180), la *Vengeance Alexandre* de Jehan le Nevelon (1180/81) et le *Vengement Alexandre* de Gui de Cambrai (avant 1191), le *Roman de toute chevalerie* de Thomas de Kent (vers 1250) ainsi que les trois romans du cycle du Paon — les *Voeux du Paon* de Jacques de Longuyon (1312), le *Restor du Paon* de Jehan Bri-

sebarre (avant 1338) et le *Parfait du Paon* de Jehan de la Mote (1340) — sont tous composés en laisses de vers dodécasyllabiques. C'est exactement cette forme métrique qui commence à se répandre de plus en plus parmi les épopées à partir de la fin du XIIe siècle et qui y domine incontestablement au XIVe siècle, sans toutefois être jamais capable d'écarter complètement dans ce genre le décasyllabe. C'est avec droit qu'on pourrait appeler les romans du cycle d'Alexandre chansons de geste antiques[31]. Mais c'est précisément cette identité formelle du cycle d'Alexandre avec tant de chansons de geste de basse époque qui doit avoir décidé l'auteur du *Roman de Girart* à ne pas imiter les l a i s s e s d'alexandrins et à utiliser des alexandrins à rimes plates, forme assez rare dans la littérature française du moyen âge. L'auteur du *Roman de Girart* ne voulait absolument pas que son oeuvre pût être mise en relation ou même être confondue avec une chanson de geste.

2. Le *Roman de Girart* est introduit par un résumé concis de la guerre de succession qui éclate entre les trois fils de Louis le Débonnaire après la mort de leur père, guerre qui culmine dans la bataille de Fontenoy-en-Puisaye et qui se termine par la tripartition de l'empire franc dans le traité de Verdun (vv. 99-202). Cette exposition dépourvue de tout caractère épique sert à intégrer l'action 'romanesque' dans les événements historiques du IXe siècle et même à la dériver d'eux: la rancune de Charles le Chauve contre Girart résulte en effet du refus de celui-ci de prendre le parti de Charles contre Lothaire (vv. 168-70). Une telle exposition manque dans la *Vita Girardi* qui se limite à nommer Charles le Chauve comme adversaire de Girart (§ 7). La prétention du romancier à donner un rapport d'événements authentiques — «Mas tenez tout pour voir ce que vous en reconte» (v. 3866; cf. 347-48, 5489-90) — l'amène à se prononcer décidément contre la vieille chanson de geste en ce qui concerne l'identité du roi régnant du vivant de Girart. Tandis que la *Vita* corrige tacitement la chanson en remplaçant Charles Martel par Charles le Chauve, le romancier croit nécessaire de discuter dans plusieurs vers la 'faute' commise par le trouvère de la chanson afin d'étaler son érudition supérieure:

> Cilz Charles fut nommés, saichés, Charles li Chaves;
> Petit avoit coleur, qu'il estoit ung pou fauves.
> La cronique en latin ainssin le me reconte;
> Cilz qui fit le romant en fait ung autre conte
> Et dist Charle Martiaux ainssin le demena,
> De luy deshonorer mont tres fort se pena.
> Challes Martiaux fut peres Pepin l'ampereour

Et Pepins Challemaigne le tres fort guerreour,
Challemaignes Loÿs, Loÿs Charle le Chaufz;
Cils fist Girart ovrer de charbon et de chaufz.
Or soit sauve la grace du premier romancier
Qui dit Challes Marteaux fit le plait commancier.
(vv. 79-90)

Le romancier passe sous silence le fait que le trouvère du milieu du XIIe siècle, à qui nous devons la version conservée de *Girart de Roussillon* s'efforce lui-même de mettre en accord l'action épique et la réalité historique en faisant au pape changer le nom de Charles Martel en Charles le Chauve (9464-67)[32]. Mais il est plus important pour nous de reconnaître que le romancier sépare son oeuvre de l'ensemble des chansons de geste plus anciennes et contemporaines, exactement parce qu'il lui répugne de négliger la chronologie historique; car quelques chansons de geste, bien que peu nombreuses, connaissent encore Charles Martel comme roi épique[33], tandis que Charles le Chauve n'apparaît nulle part dans cette fonction[34]. La raison en est que la poésie héroïque, dès les plus anciennes chansons que nous possédions, fait s'éteindre sa dynastie royale, avec Louis, fils de Charlemagne; cela est constaté sans équivoque dans *Gormont et Isembart* (vv. 417-18)[35]. Cette conception épique, selon laquelle l'âge des héros s'achève avec Louis, est encore très vivante au XIVe siècle; la preuve en est fournie par la chanson de geste de *Hugues Capet*, que Bossuat date d'environ 1360[36]; celle-ci constitue la continuation cyclique de *Gormont et Isembart* et décrit la fondation d'une nouvelle dynastie après l'extinction du lignage de Charlemagne.

L'auteur du *Roman de Girart* ne se conforme pas à ces données-là. En attribuant un petit-fils au Charlemagne épique, l'oeuvre sort du cadre temporel fixé par la chanson de geste. Du point de vue de la chronologie, le *Roman de Girart* se trouve donc placé en dehors du réseau de relations établi parmi les épopées.

3. En outre, le *Roman de Girart* se distingue fondamentalement des épopées des XIIIe et XIVe siècles dans sa manière de voir la carrière du protagoniste. Dans les chansons de geste de basse époque, la naissance, l'enfance et la jeunesse du héros deviennent un thème prédominant: il voit le jour en des circonstances extraordinaires et est forcé de résister contre de nombreux revers de fortune pendant les premières années de sa vie. Sa carrière se déroule toujours d'après le même schéma, étant donné que les chansons de geste puisent dans un stock limité de motifs, tout en étant libres de choisir les uns et de laisser de côté les autres: expulsion des parents du héros de leurs fiefs héréditaires, naissance du héros loin

de sa patrie dans un milieu indigne à son origine aristocratique, séparation du héros de ses parents, son éducation chez des parents nourriciers qui sont d'un rang social inférieur au sien, ascension sociale du héros au service d'un souverain étranger, sa quête nuptiale, son départ à la recherche de ses parents, son retour dans la patrie de son lignage et sa lutte pour le fief paternel, le rétablissement de ses droits acquis par héritage et sa réconciliation avec le monarque qui avait autrefois exilé ses parents. On ne trouve absolument rien de tout cela dans le *Roman de Girart*; la naissance, l'enfance et la jeunesse du protagoniste ne font pas du tout partie de l'action. Il est vrai que Girart, lui aussi, est exilé après sa première guerre avec Charles le Chauve, mais cet événement grave n'a lieu que quand le héros a atteint un âge plus mûr, bien que dans le 'roman', il doit être à ce moment-là beaucoup plus jeune que dans la chanson de geste, où son exil est la conséquence de sa deuxième guerre contre Charles Martel. Dans le 'roman' de même que dans la chanson de geste, Girart éprouve son exil comme une période de déclassement, pendant laquelle il lui est impossible de mener une vie aristocratique: Girart et son épouse Berte sont forcés de gagner leur vie à l'étranger, lui comme charbonnier, elle comme couturière. Avec cette présentation de l'exil le 'roman' est en contraste avec beaucoup de chansons de geste des XIIIe et XIVe siècles, dans lesquelles le héros expulsé fait à l'étranger une carrière inouïe en acquérant son propre royaume, où il s'enracine en déplaçant le centre de ses intérêts dans le pays dont il a épousé l'héritière, de façon que sa réintégration dans l'espace géographique dont son lignage est originaire, perd son importance. Or, quand dans le *Roman de Girart* le héros ressent le pays étranger comme un espace hostile, qui n'offre à ses talents splendides aucune possibilité pour se déployer et qui ne lui permet pas de vivre selon son état, alors cette oeuvre est en retard face au développement que la chanson de geste a fait entretemps, et elle est toujours liée à des conceptions du XIIe siècle, comme on les trouve dans les épisodes ardennais de *Girart de Roussillon* et de *Renaut de Montauban*.

4. Quant à la manière dont le *Roman de Girart* présente le conflit féodal entre le roi et son vassal, elle est aussi contraire à celle qui est courante dans les chansons de geste de basse époque. Car dans les épopées tardives, la plupart des vassaux sont plus ou moins vite vaincus par un roi trop puissant et doivent quitter leurs fiefs, bien qu'ils n'aient défendu que leurs droits acquis par héritage contre les empiétements de la part de la couronne. Ce n'est qu'après que le vassal s'est procuré une nouvelle base de pouvoir en dehors de la sphère d'influence royale qu'il est en état de reprendre la lutte contre la couronne pour reconquérir le pays de ses aïeux, et ce n'est que maintenant qu'on atteint à un compromis dura-

ble. Mais en principe, le conflit est déjà résolu à la satisfaction des deux partis dès le moment où le vassal se décide à se rendre à l'étranger où il conquiert son propre royaume. La récupération de ses anciens droits, la restitution de sa patrie, la restauration de son lien féodal avec le roi de France, tout cela n'est plus aussi important dans les chansons de geste tardives que dans les épopées sur les barons révoltés du XIIe siècle. Par contre, le conflit entre Charles le Chauve et Girart dans le *Roman de Girart* se développe tout à fait autrement. Dans la première guerre, Girart a le dessous et ne rentre en grâce auprès du roi qu'après sept années d'exil. La deuxième guerre prend fin sans qu'il n'y ait de vainqueur ni de vaincu; cette fois Girart réussit donc à se maintenir contre le pouvoir royal. Et dans la troisième guerre, c'est le vassal qui vainc sur toute la ligne; après plusieurs défaites cuisantes, le roi est cerné dans sa résidence à Paris et il n'échappe à la capitulation inconditionnelle que grâce à l'intervention d'un ange qui lui ordonne à temps de faire la paix avec Girart. Le fait que le pouvoir du vassal augmente continuellement au cours du 'roman', bouleverse complètement le développement qui a lieu dans l'épopée aux XIIIe et XIVe siècles, où les vassaux sont de moins en moins en mesure de résister à l'expansion du pouvoir central de la couronne et où ils doivent enfin se résigner à leur bannissement par le tyran même sans combattre. Quand le *Roman de Girart* nous confronte avec un vassal qui non seulement défend avec ténacité ses possessions héréditaires sans recourir à des secours provenant de l'extérieur, mais qui faillit même infliger au roi sur son propre territoire une défaite catastrophique, alors le 'roman' s'accorde avec la plus ancienne couche des épopées sur les barons révoltés, en dépassant même le *Girart de Roussillon* du milieu du XIIe siècle. Dans cette chanson de geste, Girart ne sait se maintenir contre Charles Martel avec succès que pendant la première guerre, mais il est vaincu au cours de la seconde, et la troisième s'interrompt par l'intermédiaire du pape, longtemps avant qu'il n'y ait de décision militaire. Charles Martel n'est donc jamais livré à la merci de son vassal aussi totalement que Charles le Chauve.

Peu après la conclusion de la paix, Girart distribue ses possessions entre son cousin Folque et l'Eglise et se retire de la vie séculière dans un des monastères fondés par lui (vv. 9903-98)[37]. Cette fuite devant le monde n'est autre que l'aveu qu'un compromis durable entre le roi et son vassal n'est plus tenu pour possible et exprime donc la résignation devant un problème à l'intérieur de la société féodale épique, problème devenu insoluble. Il est surprenant que cette retraite à la vie monastique ne caractérise pas les dernières années du protagoniste du *Roman de Girart*. Il est vrai qu'ici Girart fonde aussi beaucoup de monastères (vv. 4283-

92, 5423-96), mais lui-même n'abandonne pas la vie séculière[38]. Un tel pouvoir du vassal de se maintenir sur son propre territoire contre son adversaire royal ne se voit plus guère dans les chansons de geste tardives. On pourrait être tenté d'expliquer ce pouvoir du vassal par le fait que dans le *Roman de Girart*, le héros est purifié déjà après la première guerre et que désormais Dieu prend son parti contre le roi injuste. Mais il ne faut pas perdre de vue deux choses. D'une part, ce n'est pas le romancier qui a déplacé l'épisode de l'exil, mais c'est l'auteur de la *Vita*[39], qui à cet égard a peut-être imité le *Girart de Roussillon* perdu qui dans *Renaut de Montauban* fut entrelacé avec les événements autour de Doon de Nanteuil et Bueve d'Aigremont: ici l'exil de Girart est la conséquence du secours qu'il prête à son frère Doon pendant la lutte de celui-ci contre Charlemagne, longtemps a v a n t que Girart ne vainque le roi dans douze batailles et l'encercle enfin à Paris (p. 13, vv. 28-34). D'autre part, le droit incontestable que les vassaux ont contre leur roi injuste dans tant de chansons de geste tardives, ne les protège aucunement contre la défaite. En ce qui concerne le dénouement de la lutte entre le roi et le vassal, le *Roman de Girart* sort donc entièrement du cadre des épopées des XIIIe et XIVe siècles: la supériorité du vassal sur la couronne que le romancier croit encore possible, apparaît du point de vue du XIVe siècle comme surannée, parce que depuis longtemps déjà elle ne correspond plus du tout à la réalité de la société féodale en France, où l'aristocratie est sur son déclin face à la royauté victorieuse.

5. On arrive à la même conclusion quand on considère la structure du lignage dans le *Roman de Girart*. Bien que le 'roman' décrive tout d'abord le chemin du couple Girart et Berte vers la sainteté[40] et que le destin de leurs parents soit d'importance secondaire — une autre explication d'ailleurs pour l'exploitation insuffisante du motif de l'inimitié entre les lignages de Thierry et de Girart! —, le protagoniste est entouré de ses parents fidèles dans toutes ses luttes contre Charles le Chauve, et ils versent pour sa cause la même quantité immense de sang que dans la vieille chanson de geste. On est spécialement frappé par le lien étroit entre Girart et ses quatre neveux. De même, Charles le Chauve est accompagné exclusivement par les fils de sa soeur, les fils de Thierry d'Ardene, qui le poussent à faire la guerre contre Girart (vv. 693-96, 733-44). Girart et Charles nous sont présentés presque toujours comme des oncles, presque jamais comme des pères, Charles n'ayant aucun descendant dans le 'roman', les enfants de Girart étant morts en bas âge (vv. 5417-22). Il est vrai que le 'roman' attache aussi quelque importance à des pères — p. ex. à Droon, père de Girart, et à Odon, père des quatre neveux du protagoniste —, mais le 'roman' ne participe pas au changement effectué

dans les chansons de geste au cours du XIIIe siècle, par suite duquel la structure horizontale des lignages est remplacée par une structure verticale. Par contre, dans le 'roman' il ne peut être question d'une prédominance des parents en ligne directe sur les collatéraux. Tout au contraire, la structure surtout du lignage de Girart est caractérisée par l'équilibre entre les parents en ligne directe et ceux des lignes collatérales ou même par la prépondérance de ces derniers, ce qui est nettement un archaïsme. Le *Roman de Girart* conserve un état de choses caractéristique pour les chansons de geste entre 1150 et 1250. De plus, le lignage de Girart ne connaît ici aucun des problèmes qui mettent en danger la solidarité parmi les membres de tant de lignages féodaux dans les épopées tardives: engendrement de bâtards, des difficultés qu'ont les parents de se (re)connaître l'un l'autre, des conflits à main armée entre les membres d'un lignage, ignorance quant au sort de parents individuels. Comme le lignage de Girart n'est pas accablé de tels problèmes internes, il est capable d'agir unanimement contre ses ennemis extérieurs.

Quand on examine la carrière du héros, les relations entre le roi et son vassal ainsi que les structures du lignage dans le *Roman de Girart*, on arrive toujours à cette conclusion: le 'roman' reflète un état de choses nettement archaïque, quand on le compare aux chansons de geste de basse époque. Cela signifie qu'il manque au 'roman' un élément constitutif pour toutes les épopées françaises et provençales du moyen âge, c'est-à-dire la relation étroite avec la réalité historique. Tous les changements qu'on observe dans les épopées des XIIIe et XIVe siècles concernant la carrière du héros, la solution des conflits internes de la société féodale et les liens de parenté, peuvent s'interpréter comme des réactions de la poésie sur la situation de la féodalité française empêtrée dans un combat acharné, mais de plus en plus désespéré, un combat à la vie et à la mort contre la royauté. Les réponses des chansons de geste à la situation historique tout à fait différente de celle du XIIe siècle gardent toujours leur tendance pro-féodale. Ce parti-pris en faveur de l'aristocratie, on le reconnaît sans peine dans le *Roman de Girart*: Charles le Chauve ne pourrait pas plus clairement se mettre dans son tort envers son vassal, il ne pourrait pas être plus coupable du déclenchement de la seconde et de la troisième guerre, car Girart s'efforce tellement d'éviter tout conflit qu'il fait preuve d'une longanimité vraiment surhumaine, de façon qu'on ne peut s'empêcher de considérer ses victoires comme une punition juste infligée au roi tyrannique. Mais pour pro-féodale qu'apparaisse la vision du monde du romancier, il ne donne aucune réponse valable à la situation désespérée des grands feudataires contemporains et il ne veut même pas en donner une. Il ne s'intéresse pas au conflit féodal comme fin en

soi. Son but est plutôt d'illustrer, à l'aide de ce thème politique, la conduite exemplaire de Girart, manière de vivre qui lui vaut la sainteté; de cette façon l'auteur du *Roman de Girart* voudrait contribuer à l'amendement moral de son public:

> La chouse qui plus fait toute gent resjoÿr,
> C'est des diz et des fais des bons parler oÿr;
> Li bon bien les entendent et meilleur en deviennent,
> Ly malvais en amendent, maint autre bien en viennent.
>
> (vv. 1-4)

6. Même en ce qui concerne la possibilité de l'intégrer dans les grands cycles épiques, le *Roman de Girart* se sépare des chansons de geste: il n'est joint par son auteur à aucune des trois gestes. D'abord, il n'existe pas de relation chronologique entre le 'roman' et une épopée particulière quelconque. Ce n'est qu'en des termes les plus généraux qu'on peut décrire sa position chronologique face à l'ensemble de la tradition épique: l'action du 'roman' est postérieure à toutes les chansons, ce qui s'explique par l'introduction d'un fils de Louis comme roi épique. Mais on ne peut aucunement considérer le *Roman de Girart* comme pièce finale concluant tous les cycles épiques, parce qu'il ne se réfère jamais à des événements épiques connus, qu'ils le précèdent immédiatement ou qu'ils se déroulent simultanément. Outre ces références chronologiques, il manque encore dans le 'roman' tout lien du protagoniste avec un des grands lignages épiques, ce qui est également indispensable pour le mettre en rapport avec les chansons de geste. A cet égard, le 'roman' ressemble à la vieille épopée de *Girart de Roussillon* du milieu du XIIe siècle. Il conserve aussi les noms des membres les plus prééminents du lignage de Girart, comme les donne l'ancienne chanson; les degrés de parenté seuls ont changé un petit peu. Tandis que dans la chanson de geste Draugon, père de Girart, a un frère Widelon, dont les cinq fils Folque, Boson, Seguin, Gilbert et Bernart sont par conséquent les cousins du protagoniste, il a dans le 'roman', outre son père Droon (vv. 637-39, 698, 845, 3657-58, 3699), quatre neveux — Forque, Bos, Seguin et Gibert[41] —, dont le père est le comte Odon de Provence (vv. 233, 1813-14, 3863-64, 4971), mais l'auteur ne nous indique nulle part, si Odon est le frère ou le beau-frère de Girart, autrement dit, si ses fils sont les fils du frère ou de la soeur de Girart[42]. Dans l'épisode de Valbeton néanmoins, il désigne soudain Odon comme étant l'oncle de Girart (vv. 4096, 4101, 4103); alors Forque et ses frères ne seraient plus les neveux, mais les cousins de Girart, exactement comme dans la vieille chanson. On pour-

rait soupçonner que le romancier a contaminé deux versions concurrentes, d'autant plus que nous trouvons la même contradiction dans la vieille chanson, où Folque et ses frères sont appelés parfois les cousins, parfois les neveux de Girart[43]. Ici la généalogie n'admet que la première désignation comme étant la seule juste, et ce n'est probablement pas pur accident de la retrouver dans l'épisode de Valbeton du 'roman' et nulle part ailleurs dans ce texte, parce que dans cet épisode, Odon joue un rôle assez important et, étant donné la célébrité de ce passage de la vieille chanson, il aurait été plus difficile pour le romancier de conserver ici l'autre généalogie que dans d'autres passages où Odon est à peine nommé. Il se peut toutefois que la désignation de Folque et de ses frères comme étant les neveux de Girart soit la plus originelle, car Folque est aussi le neveu de Girart dans la version de *Girart de Roussillon* utilisée par le trouvère de *Renaut de Montauban* (p. 36, vv. 9-10; p. 37, v. 10) et dans la *Vita* (§ 44), c'est-à-dire dans des textes où aucun oncle de Girart nommé Widelon/Odon n'apparaît. Un argument fort en faveur de l'ancienneté de cette généalogie est le poids extraordinaire qui est attribué au lien entre oncle et neveu dans la plupart des chansons de geste les plus archaïques. Peut-être est-ce le poète à qui nous devons la version conservée de *Girart de Roussillon*, qui a introduit Widelon comme frère paternel de Girart et lui a attribué comme fils les neveux de Girart, transformant ainsi le lien entre oncle et neveux en un lien entre des collatéraux de la même génération[44].

Le *Roman de Girart* conserve donc essentiellement la généalogie de la vieille chanson de geste, tout en omettant, comme celle-là, d'en préciser quelques degrés de parenté. Le 'roman' cependant passe complètement sous silence qu'à partir de la fin du XIIe siècle, la légende de Girart de Roussillon est liée plus étroitement aux grands cycles épiques et que l'ancienne parenté de ce héros est remplacée par des personnages dont la plupart sont jusqu'ici inconnus à la tradition épique. D'abord, Girart devient membre d'un groupe composé de frères auquel appartiennent, outre lui, Doon de Nanteuil, Aimon de Dordonne et Bueve d'Aigremont[45]. Le destin de Girart est entrelacé avec celui de ses frères surtout dans *Renaut de Montauban*: d'abord, il secourt Doon pendant sa guerre contre Charlemagne et est par conséquent comme son frère exilé de ses territoires (p. 13, vv. 28-34); puis il lutte avec Doon et Aimon pour la cause de Bueve, qui a provoqué la colère de Charlemagne; et après que les traîtres ont assassiné Bueve avec le consentement tacite de Charlemagne, Girart et Doon recommencent en revanche la guerre contre le roi (p. 45, vv. 24-37; p. 156, vv. 19-30). Outre cette nouvelle parenté, on trouve encore dans *Renaut* aux côtés de Girart quelques-uns de ses parents tradition-

nels, p. ex. son neveu Folque (p. 36, vv. 9-10; p. 37, v. 10)[46]. Au XIIIe siècle, au cours de la formation de la Geste de Mayence, il y a encore beaucoup d'autres nouveaux parents qui se groupent autour de ce quatuor de frères formé par Girart, Doon, Aimon et Bueve. Dans *Gaufrey* enfin, l'aïeul de la Geste de Mayence, Doon de Mayence, remplace Draugon comme père de Girart (v. 115) et son épouse ne s'appelle plus Berte, mais Avice, fille d'Henri, cousin de Naime (vv. 4670-81)[47]. Le *Roman de Girart* toutefois ne prend pas connaissance de ces changements généalogiques; à cet égard aussi, il conserve donc un état de choses archaïque, provenant de cette haute époque quand la légende de Girart était encore assez indépendante des autres cycles[48]. Dans ce cas-ci, l'archaïsme du 'roman' est peut-être dû à l'aversion de son auteur à utiliser les données des chansons de geste, à moins qu'elles ne soient confirmées par la *Vita*. Or, la *Vita* ne connaît ni Doon de Mayence ni le reste de la nouvelle parenté de Girart[49]. Probablement le romancier a-t-il évité intentionnellement d'utiliser dans son oeuvre la généalogie de la Geste de Mayence et de lier ainsi son 'roman' à ce cycle immense. Comme il prétend écrire un récit authentique d'événements historiques, il doit faire attention à ce que son oeuvre soit le moins possible mise en relation avec les chansons de geste contemporaines, dont il se méfie profondément.

Le résultat de notre étude est donc celui-ci: sous quelques aspects centraux, le *Roman de Girart* s'oppose de façon diamétrale à la chanson de geste des XIIIe et XIVe siècles, dans le cadre de laquelle il devrait être intégrable, si son auteur l'avait conçu comme appartenant à ce genre-là. Mais les efforts du romancier de séparer son oeuvre des épopées tardives sont très nets: bien que la poésie héroïque nationale fournisse la matière du *Roman de Girart*, ce texte ne fait pas partie de la tradition épique. Meyer et Jeanroy avaient raison: le *Roman de Girart* est un *opus sui generis* et doit être rayé de la liste des chansons de geste tardives, où l'ont mis MM. Suard et Kibler. Ce n'est pas un remaniement, ni de la vieille chanson conservée du milieu du XIIe siècle ni de la chanson plus récente et perdue dont on trouve quelques traces dans la *Vita* et dans *Renaut de Montauban*, car le remaniement appartient toujours au même genre que sa source. On pourrait citer à titre d'exemple la *Geste de Monglane*, chanson de geste du XIVe siècle et remaniement du *Girart de Vienne* par Bertrand de Bar-sur-Aube, chanson de geste du XIIe siècle et elle-même remaniement d'une chanson de geste antérieure et perdue, dont il existe pourtant un résumé en prose dans la première branche de la *Karlamagnús saga* norvégienne (chap. 34-35, 38-42)[50]. Il est acceptable à la rigueur, mais pas très satisfaisant non plus d'appeler le *Girart de Roussillon* du XIVe siècle un 'roman', parce que cette désignation ne souligne

pas assez clairement le lien étroit qui existe entre ce texte et la tradition hagiographique. Il vaudrait certainement mieux le qualifier de 'vie de héros', désignation qui, du point de vue historique, n'est pas aussi arbitraire qu'elle n'apparaît à première vue. Ce n'est pas l'auteur du *Roman de Girart*, il est vrai, mais celui de la chanson de geste de *Hugues Capet* qui utilise une tournure qui s'en rapproche sans toutefois posséder la pleine valeur d'un nom générique: «Et pour ce vous lyray le v i e d' u n g u e r i e r» (v. 7; c'est moi qui souligne)[51].

Michael Heintze
Université de Göttingen

1. P. MEYER, *Girart de Roussillon. Chanson de geste traduite pour la première fois*, Paris, 1884, p. CXLI.
2. A. JEANROY, *Le Roman de Girart de Roussillon*, dans *Histoire littéraire de la France*, tome 38: *Suite du quatorzième siècle*, Paris, 1949, p. 405.
3. La datation de 1146/49 est celle proposée par R. LOUIS, *De l'histoire à la légende. Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste: Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon*, Auxerre, 1947, vol. 1, p. 370. Par contre F. LOT, *Sur la date du poème de Girard de Roussillon*, «Annales du Midi» 31 (1919) 74-76, et idem, *Encore la légende de Girart de Roussillon. A propos d'un livre récent*, dans F. LOT, *Etudes sur les légendes épiques françaises*, éd. R. BOSSUAT, Paris, 1970, p. 118, se prononce en faveur d'une composition entre 1155 et 1180.
4. Cette datation, elle aussi, fut établie par R. LOUIS, *op. cit.*, vol. 2, p. 129.
5. MEYER, *op. cit.*, pp. CXXVIII-CXLI.
6. *Girart de Rossillon. Poème bourguignon du XIVe siècle*, éd. E.B. HAM (Yale Romanic Studies 16), New Haven - London, 1939, pp. 83-106. Nous citons d'après cette édition du *Roman de Girart de Roussillon*.
7. JEANROY, *op. cit.*, pp. 408-426.
8. LOUIS, *op. cit.*, vol. 2, pp. 293-296.
9. F. SUARD, *L'épopée française tardive (XIVe-XVe s.)*, dans *Etudes de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent*, éd. J. M. D'HEUR-N. CHERUBINI, Liège, 1980, pp. 458-459.
10. W.W. KIBLER, *Relectures de l'épopée*, dans *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste. Xe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes* (Senefiance 20, 21) Aix-en-Provence, 1987, tome 1, pp. 107-109.
11. Il y a bien des passages dans le texte qui indiquent que l'auteur s'imagine que son oeuvre sera lue devant des auditeurs. A cet égard, l'utilisation de quelques verbes est spécialement révélatrice: 'dire' (vv. 99, 104, 187, 238, 1093, 1571, 1650, 1697, 1939, 2274, 2385, 2622, 2636, 2638, 2658, 3405, 3496, 3523, 4158, 4302, 4906, 6276, 6543, 6636), 'conter' (vv. 189, 3786, 4158), 'raconter' (vv. 74, 1572, 1649, 3625, 3866, 3871), 'parler' (vv. 696, 3881, 5045, 5627), 'retraire' (v. 3567), 'reciter' (v. 5976), 'ne

pas celer' (v. 1762), qui décrivent tous l'activité de celui qui présente le 'roman' devant le public, et enfin 'oïr' (vv. 359, 507, 565, 2260, 2461, 2733, 3496, 4265, 5273, 5961, 6167, 6541, 6703), qui se réfère à ce public même. Le v. 5480 («Se plus m'am demandez, querez qui vous responde») exprime aussi très clairement cette communication directe entre celui qui lit à haute voix le texte et ses auditeurs.

12. Pour l'auteur du *Roman de Girart*, 'chançon' désigne un autre genre littéraire (épique?) qu'il associe chaque fois à la 'fable' (vv. 3786, 4606).

13. *Enfances Renier*, vv. 1, 2047, éd. C. CREMONESI, Milano - Varese, 1957; *La Geste de Monglane I. Hernaut de Beaulande*, vv. 894, 2685, 2827; *III. Girart de Vienne*, vv. 161, 1765, éd. D.M. DOUGHERTY-E.B. BARNES-C.B. COHEN, Eugene, Oregon, 1966; *Galien*, v. 1254, éd D.M. DOUGHERTY-E.B. BARNES (Purdue University Monographs in Romance Languages 7) Amsterdam, 1981; *Hugues Capet*, vv. 402, 4837, éd. MARQUIS DE LA GRANGE (Anciens poètes de la France 8) Paris, 1864; *Enfances Doon de Mayence*, vv. 11, 24, éd. A. PEY (Anciens poètes de la France 2) Paris, 1859; *Hervis de Metz*, vv. 2, 10563, éd. E. STENGEL (Gesellschaft für romanische Literatur 1) Dresden, 1903; *Huon de Bordeaux*, vv. 3, 19, 22, 5511, 5513, 5516, 10548, éd. P. RUELLE (Université Libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres 20) Bruxelles-Paris, 1960; *Huon le roi de Feerie*, v. 15, éd. H. SCHÄFER (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie 90) Marburg, 1892; *Clarisse et Florent*, v. 3482, éd. M. SCHWEIGEL (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie 83) Marburg, 1889; *La Chanson de Godin*, v. 8447, éd. F. MEUNIER (Université de Louvain, Recueil de travaux d'histoire et de philologie, sér. 4, 14) Louvain, 1958; *Florence de Rome* (version du XIVe siècle), v. 4558, éd. A. WALLENSKÖLD (Société des anciens textes français) tome 1, Paris, 1909; *Ciperis de Vignevaux*, vv. 622, 7890, éd. W.S. WOODS (University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 9) Chapel Hill, 1949; *Lion de Bourges*, vv. 3, 2886, 34298, éd. W.W. KIBLER-J.L.G. PICHERIT-T.S. FENSTER (Textes littéraires français 285) 2 tomes, Genève, 1980.

14. *Maugis d'Aigremont*, v. 3: 'chançon', v. 9078 et dans l'explicit: 'romanz', éd P. VERNAY (Romanica Helvetica 93) Berne, 1980; *Vivien de Monbranc*, vv. 2, 8: 'canchon', dans l'explicit: 'rommans', éd. W. VAN EMDEN (Textes littéraires français 344) Genève, 1987; *Parise la duchesse*, vv. 1, 14: 'chançon', dans l'explicit: 'romanz', éd. M. PLOUZEAU (Senefiance 17, 18) 2 tomes, Aix-en-Provence, 1986; *Tristan de Nanteuil*, v. 935: 'chançon', v. 23360: 'romant', éd. K.V. SINCLAIR, Assen, 1971; *Doon de Mayence*, v. 11497: 'canchon', v. 11501: 'rommans', éd. A. PEY (Anciens poètes de la France 2) Paris, 1859; *Gaufrey*, vv. 2, 4710, 4722: 'canchon', v. 10721: 'romans' éd. F. GUESSARD-P. CHABAILLE (Anciens poètes de la France 3) Paris, 1859; *Anseïs de Metz*, dans l'explicit: 'romans', éd. H.J. GREEN, Paris, 1939; *Baudouin de Sebourc* I, vv. 6, 79: 'canchon', II, v. 291: 'chanson', dans l'explicit: 'romans', éd. L.N. BOCA, 2 tomes, Valenciennes, 1841.

15. *Chanson des Saisnes*, vv. 11-12; nous citons d'après l'édition de F. MENZEL-E. STENGEL, *Jean Bodels Saxenlied*, 2 tomes (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie 99, 100) Marburg, 1906, 1909.

16. Cf. MEYER, *op. cit.*, p. CXXVII, CXXIX, CXL, et JEANROY, *op. cit.*, p. 408, 426.

17. Cf. MEYER, *op. cit.*, pp. CXXVI s., et JEANROY, *op. cit.*, pp. 406 s.

18. Cf. MEYER, *op. cit.*, pp. CXXIX , CXL s., et JEANROY, *op. cit.*, p. 408, 427.

19. Nous citons d'après l'édition de H. MICHELANT, *Renaus de Montauban oder Die*

Haimonskinder. Altfranzösisches Gedicht, nach den Handschriften zum erstenmal herausgegeben (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 67) Stuttgart, 1862. Cf. MEYER, *op. cit*, pp. XX s., XXII, note 1, XLI, XCI-XCVI, et LOUIS, *op. cit.*, vol. 2, pp. 104-106. Par erreur MEYER, *La légende de Girart de Roussillon*, «Romania» 7 (1878) 161, 167, et id. *Girart de Roussillon*, Paris, 1884, p. XXII, XXVI, date la *Vita* de la fin du XIe siècle ou du début du XIIe siècle au plus tard et attribue par conséquent cette chanson perdue également au XIe siècle; voir «Romania» 7 (1878) 161. Il la croit donc notablement plus ancienne que la version conservée, mais cette manière de voir est vraisemblablement erronée. Déjà G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne,* Paris, 1905[2], p. 298, tenait le *Girart de Roussillon* utilisé par le poète de *Renaut de Montauban* pour «moins ancien» que la version que nous possédons. Les arguments que LOT, *Encore la légende de Girart de Roussillon. A propos d'un livre récent*, dans F. LOT, *Etudes sur les légendes épiques françaises*, éd. R. BOSSUAT, Paris, 1970, p. 142, avance contre l'existence d'une telle version différente et perdue de *Girart de Roussillon*, sont loin d'être convaincants. Il est tout à fait impossible que le récit de la guerre entre Girart et le roi que contient *Renaut de Montauban*, se réfère à la chanson de *Girart de Roussillon* telle que nous la connaissons. En effet, l'auteur du *Roman de Girart* utilise la chanson perdue elle-même et ne tire pas ses informations exclusivement de la *Vita*. Cela ressort du fait que son récit assez détaillé de la troisième guerre entre Girart et Charles, à la fin de laquelle le roi est cerné à Paris (vv. 4720-5312), ne peut pas se dériver de la *Vita* qui ne décrit d'une manière plus circonstanciée que deux ou quatre batailles, si on y ajoute les épisodes de Roussillon et de Valbeton que la *Vita* insère à un autre endroit (§ 55-63, 126-149; nous citons d'après l'édition de MEYER, «Romania» 7 (1878) 178-231). Du reste, la *Vita* ne parle que très sommairement des douze ou treize victoires que Girart remporte sur le roi. Le romancier utilise cependant toutes les descriptions de batailles qu'il puisse trouver dans la *Vita*, sauf l'épisode de Roussillon, pour étoffer son récit de la deuxième guerre, de sorte que HAM, *ed. cit.*, p. 100, appelle le passage qui s'étend du v. 4720 au v. 5312 «la partie de *GRoss* qui s'écarte le plus des sources connues». On est donc surpris par le jugement erroné de JEANROY, *op. cit.*, p. 421: «Dans cette partie le romancier a utilisé uniquement ses deux sources principales», c'est-à-dire la *Vita* et la chanson de geste conservée. Si tant est que des fragments d'une autre version de *Girart de Roussillon* subsistent, c'est ici que nous avons sous nos yeux un passage de la chanson de geste perdue à laquelle *Renaut de Montauban* fait allusion et que la *Vita* résume d'une manière trop succincte et même imprécise quant à la suite des épisodes; cf. MEYER, «Romania» 7 (1878) 172, et id., *Girart de Roussillon*, Paris, 1884, pp. XXVI, XXXII s., XXXV s., XLI. Naturellement ce passage, de même que toutes les descriptions de bataille d'une ampleur épique, fut remaniée par le romancier surtout en vue d'un raccourcissement considérable. Mais en tout cas, si on refusait de voir dans ce passage un reste, si défiguré soit-il, de la chanson perdue, il faudrait alors attribuer bien des détails à l'invention du romancier, ce qui s'accorderait mal avec son principe appliqué partout ailleurs dans le 'roman', qui est de ne pas s'éloigner trop de ses sources.

20. Cf. MEYER, *Girart de Roussillon*, Paris, 1884, p. CXXIX, CXL, et JEANROY, *op. cit.*, p. 408, 426.

21. Ici nous nous rangeons du côté de M. LOUIS, *op. cit.*, vol. 2, pp. 294 s., en rejetant, comme il l'a déjà fait, l'opinion de JEANROY, *op. cit.*, p. 427, qui ne croit voir aucun développement du caractère de Girart dans le 'roman', pas plus que dans la *Vita*.

22. La *Vita*, elle aussi, parle à plusieurs endroits d'une pénitence que Girart doit faire moyennant son exil (§ 11, 16, 17, 153), mais elle n'explique pas de quelles fautes il s'est rendu coupable afin de mériter une si grande punition.
23. MEYER, «Romania» 7 (1878) 172 s., ainsi que dans *Girart de Roussillon*, Paris, 1884, p. XXIV, XXXIII, XXXV, XXXVI, note 1, admet déjà pour la *Vita* trois conflits successifs entre Charles le Chauve et Girart, mais M. LOUIS, *op. cit.*, vol. 2, pp. 113 s., a prouvé de manière convaincante que la prise et la reprise de Roussillon (§ 126-136) ainsi que la bataille de Valbeton (§ 137-149), que la *Vita* raconte après que, par suite de l'encerclement du roi à Paris, la paix est rétablie (§ 64-72), font en vérité partie de cette même guerre qui s'achève par le siège de Paris et la réconciliation des adversaires. Les devanciers de M. Louis ont déjà reconnu que dans la deuxième partie de la *Vita*, c'est-à-dire à partir du § 73, le récit ne suit plus l'ordre chronologique; cf. JEANROY, *op. cit.*, pp. 408 s., note 6. Peut-être l'opinion de M. Louis trouve-t-elle une confirmation additionnelle à l'aide du *Roman de Girart*. C'est qu'ici la bataille de Valbeton a lieu avant le siège de Paris qui conclut une fois pour toutes le conflit féodal; cf. MEYER, «Romania» 7 (1878) 173, note 1. Le romancier utilise cependant les événements de Valbeton comme point culminant et fin de la deuxième guerre, tandis que la prise et la reprise de Roussillon fonctionnent comme ouverture à la troisième guerre, qui se termine par l'encerclement de Charles à Paris et la conclusion d'une paix définitive. L'armistice prolongé après la bataille de Valbeton est en toute probabilité calqué sur la vieille chanson de geste du milieu du XIIe siècle, de même que l'effort d'introduire dans l'action un troisième conflit.
24. Nous sommes donc du même avis que JEANROY, *op. cit.*, p. 427.
25. On peut se demander si, en dépit des rimes plates, l'auteur du *Roman de Girart* n'avait pas l'intention de diviser son texte en de petites unités semblables aux laisses traditionnelles quant à leur longueur. Car dans tous les quatre manuscrits, on trouve, exactement aux mêmes endroits respectivement, de grandes initiales qui marquent une subdivision en 248 unités; chaque unité contient au moins quatre, au maximum 144 vers, ce qui égale une longueur moyenne de 27 vers; cf. HAM, *ed. cit*, p. 20.
26. Cf. K. TOGEBY, *Histoire de l'alexandrin français*, dans *Etudes romanes dédiées à Andreas Blinkenberg*, Copenhague, 1963, p. 247, 256. La *Vengeance Alexandre* de Jehan le Nevelon, le *Vengement Alexandre* de Gui de Cambrai, les branches du *Roman d'Alexandre* composées par Lambert le Tort et Alexandre de Bernay, le *Fuerre de Gadres* d'Eustache de Kent, le *Roman de toute chevalerie* de Thomas de Kent ainsi que le cycle du Paon ne sont cependant pas composés en alexandrins à r i m e s p l a t e s, comme Togeby le prétend, mais en laisses d'alexandrins monorimes!
27. Selon la liste dressée par P. MEYER, *Légendes hagiographiques en français. I. Légendes en vers*, dans *Histoire littéraire de la France*, tome 33: *Suite du quatorzième siècle*, Paris, 1906, pp. 328-378, 630-631, ce sont les légendes suivantes: le *Poème sur l'Antéchrist* (version composée pour Henri d'Arci au dernier tiers du XIIe siècle), la *Vie de Sainte Christine* (version de la fin du XIIIe siècle), la *Vie de Saint Jean Baptiste* (version inachevée du XIIe siècle), la *Vie de Saint Lehire*, la *Vision de Saint Paul* (version composée pour Henri d'Arci au dernier tiers du XIIe siècle), la *Vie de Sainte Thaïs* (version composée pour Henri d'Arci au dernier tiers du XIIe siècle); cf. TOGEBY, *op. cit.*, p. 250, 253.
28. Ici il faut attirer l'attention sur une autre erreur de TOGEBY, qui *op. cit.*, p. 256, compte le *Roman de Girart* parmi les chansons de geste composées en l a i s s e s de

vers alexandrins!

29. Outre les six légendes en alexandrins à rimes plates énumérées à la note 27, la liste de Meyer contient encore 34 légendes composées tantôt en strophes — dont 23 en quatrains, deux en strophes de cinq vers (*Vie de Marie-Madeleine*, version du XIIIe siècle; *Vie de Saint Thomas le Martyr* de Guernes de Pont-Sainte-Maxence) et une en strophes de dix vers (*Vie de Sainte Euphrosyne*) —, tantôt en laisses de vers alexandrins; cf. TOGEBY, *op. cit.*, p. 250, 253, 256. Bien que le nombre de légendes en alexandrins soit considérable du XIIe au XVe siècle, il n'est néanmoins pas sans importance de constater que dans ce genre l'alexandrin à r i m e s p l a t e s ne jouit d'une certaine popularité qu'au dernier tiers du XIIe siècle, tandis qu'il devient singulièrement rare au XIIIe — seules la *Vie de Saint Lehire* et une *Vie de Sainte Christine* utilisent encore cette forme métrique — et qu'il tombe en désuétude complète aux XIVe et XVe siècles. Par contre, aux XIIIe et XIVe siècles, c'est le quatrain d'alexandrins monorimes qui est spécialement en vogue dans les poèmes hagiographiques: nous en pouvons citer dix exemples pour le XIIIe et le XIVe siècle respectivement, tandis que le XVe siècle ne nous en fournit plus que trois. Les légendes en laisses d'alexandrins monorimes, dont les trois plus anciens exemples appartiennent encore à la fin du XIIe siècle, datent également surtout du XIIIe siècle (quatre exemples), tandis que nous n'en connaissons plus qu'un seul au XIVe siècle. Les trois autres textes strophiques en alexandrins s'étendent aussi du dernier tiers du XIIe au XIIIe siècle. De tout cela il ressort clairement qu'au XIVe siècle, quand le *Roman de Girart* fut écrit, le quatrain d'alexandrins seul était encore usité dans les vies de saints. Du point de vue des légendes hagiographiques contemporaines, le mètre du *Roman de Girart* a donc l'air obsolète. C'est pourquoi il ne suffit pas d'expliquer la forme métrique de ce 'roman' exclusivement par le désir de son auteur d'intégrer son oeuvre dans la tradition légendaire.

30. La majorité écrasante des textes relevés par Meyer, voire 160 sur une totalité de 238, sont en effet composés en vers octosyllabiques à rimes plates. Il faut y ajouter onze légendes en diverses formes strophiques d'octosyllabes: en quatrains (*Vie de Saint Edmond le roi; Vie de Saint Jean Baptiste*, version du XVe siècle; *Vie de Saint Josse*, version du XVe siècle; *Vie de Saint Melaine; Vie de Sainte Modwenne*), en sixains (*Vie de Saint Denys, Vie de Saint Léger*), en septains (*Vie de Sainte Catherine d'Alexandrie*, une des versions du XVe siècle) et en huitains (*Vie de Sainte Christine*, une des versions du XVe siècle; *Vie de Saint Eustache*, version du XVe siècle; *Vie de Saint Fiacre*). Il manque dans l'inventaire de Meyer la *Passion du Christ* du Xe siècle, également composée en quatrains d'octosyllabes.

31. Sur la question du lien qui unit la matière d'Alexandre aux chansons de geste, voir A. RONCAGLIA, *L'Alexandre d'Albéric et la séparation entre chanson de geste et roman,* dans *Chanson de geste und höfischer Roman. Heidelberger Kolloquium, 30. Januar 1961* (Studia Romanica 4) Heidelberg, 1963, pp. 37-52, spécialement pp. 47 s.

32. Nous citons d'après l'édition de W.M. HACKETT, *Girart de Roussillon, chanson de geste*, 3 tomes (Société des anciens textes français) Paris, 1953, 1955. Quant aux vv. 9464 ss., voir M. LOUIS, *op. cit.*, vol. 1, p. 178, note 1, et vol. 2, p. 98, note 1, ainsi que LOT, *op. cit.*, dans F. LOT, *Etudes sur les légendes épiques françaises,* éd. R. BOSSUAT, Paris, 1970, pp. 156 s.

33. A partir de l'extrême fin du XIIe siècle, Charles Martel est absorbé comme roi épique par Charlemagne. Ce procédé d'absorption s'observe avec une netteté parfaite dans *Orson de Beauvais*, chanson où Charlemagne a remplacé Charles Martel, il est

vrai, mais incomplètement, parce que Charlemagne est encore ça et là appelé Charles Martel (vv. 44, 304, 360, 2540, 2562, 2569; voir à ce sujet *Orson de Beauvais. Chanson de geste du XIIe siècle, publiée d'après le manuscrit unique de Cheltenham*, éd. G. PARIS (Société des anciens textes français) Paris, 1899, pp. LXII-LXVIII, édition d'après laquelle nous citons). L'adversaire de Girart de Roussillon, lui aussi, s'appelle Charlemagne depuis à peu près 1200. La preuve nous en est fournie non seulement par la chanson perdue de *Girart de Roussillon*, à laquelle se réfère *Renaut de Montauban*, mais aussi par des allusions à la guerre entre Girart et C h a r l e m a g n e dans plusieurs chansons de geste des XIIIe et XIVe siècles. Dans *Gaufrey* (*ed. cit.*, vv. 115-19), il est question de leur conflit futur, au cours duquel Girart est d'abord exilé et puis reconquiert Roussillon. A en croire M. LOUIS, *op. cit.*, vol. 2, pp. 87 s., ce récit se réfère à une version perdue que le compilateur de l'immense *Histoire de Charles Martel* de 1448 a pu encore utiliser. Mais dans cette compilation, l'adversaire de Girart est Charles Martel et non pas Charlemagne, comme dans *Gaufrey*. Pour la même raison, *Gaufrey* ne peut pas faire allusion à la chanson conservée du milieu du XIIe siècle; en outre, Girart n'a pas besoin ici de s'emparer de Roussillon par la force des armes, après qu'il est rentré d'exil. On se heurte également à des difficultés, si on essaye de rapporter l'allusion dans *Gaufrey* à la chanson perdue dont nous avons des traces dans la *Vita*, dans *Renaut de Montauban* et dans le *Roman de Girart*. Du moins, la *Vita* et le *Roman de Girart* nous racontent pourtant la reconquête de Roussillon par Girart, après que la forteresse a été occupée pendant quelque temps par les troupes royales. Ces combats ont lieu après l'exil de Girart, bien que non pas immédiatement après, comme le suggère *Gaufrey*. L'allusion reste donc un peu énigmatique, si on la prend au pied de la lettre et si on ne veut pas supposer qu'elle soit imprécise à cause de sa brièveté ou que l'auteur de *Gaufrey* ait contaminé deux chansons perdues, en prenant dans celle que p. ex. *Renaut de Montauban* utilise aussi, Charlemagne comme adversaire de Girart et en prenant dans celle que l'*Histoire de Charles Martel* met en prose, la reprise de Roussillon après l'exil du héros. Quant aux allusions contenues dans *Gui de Nanteuil*, éd. J.R. McCORMACK (Textes littéraires français 161) Génève - Paris, 1970, il y en a quelques-unes (vv. 255-57, 1557, 2005-06, 2085) qui se réfèrent sans doute à la même chanson sur le conflit entre Charlemagne et Girart que *Renaut de Montauban* résume (p. 45, vv. 24-37; p. 156, vv. 19-30). Trois autres passages par contre (vv. 675-78, 1722-28, 2528-30) font allusion à la défense de Nanteuil où Girart secourt son frère Doon contre Charlemagne. Ces vers doivent certainement aussi être mis en relation avec *Renaut de Montauban*, où il est question du bannissement de Girart et de Doon par suite de leur défaite contre Charlemagne (p. 13, vv. 28-34). En toute probabilité, il s'agit là d'épisodes qui appartiennent plutôt à la chanson perdue de *Doon de Nanteuil* qu'à une version perdue de *Girart de Roussillon;* cf. MEYER, *Girart de Roussillon*, Paris, 1884, pp. XCI-XCIII, XCV s., note 4. On trouve des allusions rétrospectives à une guerre entre Charlemagne et Girart, bien que moins étendues que celles contenues dans *Gui de Nanteuil*, aussi dans *Tristan de Nanteuil* (*ed. cit.*, v. 21616) et dans *Lion de Bourges* (*ed. cit.*, vv. 45-48). Dans cette dernière chanson, Herpin de Bourges est accusé de ne pas avoir embrassé la cause du roi pendant sa lutte contre Girart, mais cela ne signifie naturellement pas qu'il existait une version perdue de *Girart de Roussillon* où Herpin jouait un rôle quelconque: il peut très bien s'agir d'une invention du trouvère qui composa *Lion de Bourges*. Ne soit dit qu'en passant qu'il y a encore plusieurs chansons où, sous le règne de Charlemagne, Girart assiste à des entreprises diverses ou se trouve, comme person-

nage secondaire, dans l'entourage de ce monarque, sans qu'il ne soit question de leur conflit. Cela s'observe déjà dans la *Chanson de Roland* d'Oxford, où «Gerart de Rossillon li veillz» (éd. C. SEGRE (Documenti di filologia 16) Milano-Napoli, 1971, v. 797; cf. vv. 1896, 2189, 2409) figure parmi les pairs de Charlemagne. Trois fois sur quatre, Girart est qualifié ici par l'épithète 'le vieux'. Quand on prend en considération que quelques héros épiques atteignent un âge surhumain, alors le fait que l'épithète de Girart souligne encore sa vieillesse, indique que ce personnage doit être extraordinairement âgé, même selon la norme épique. On ne saurait donc exclure que le poète s'imagine Girart comme l'adversaire de Charles Martel dans sa 'jeunesse' et comme le vassal fidèle de Charlemagne durant ses 'vieux jours'. Il n'existe pas nécessairement une contradiction, si Girart est mis en relation avec deux monarques différents. Notre explication reste néanmoins une pure hypothèse, parce que la *Chanson de Roland* ne fait allusion à aucune révolte de Girart ni contre Charles Martel ni contre Charlemagne. On ne saurait donc utiliser les données de cette chanson pour prouver l'ancienneté ni de l'une ni de l'autre tradition. C'est pourquoi nous préférons suivre les témoignages du XIIe siècle sur la légende de Girart, selon lesquels à l'origine son ennemi s'appelait Charles Martel, qui fut remplacé plus tard par Charlemagne. A côté de cette tradition récente qui place l'activité rebelle de Girart sous le règne de Charlemagne, la vieille tradition selon laquelle Charles Martel est l'adversaire de Girart, survit jusqu'au XVe siècle. Elle est solidement enracinée surtout dans le cycle des Lorrains. Dans *Garin le Loherain*, (éd. J.E. VALLERIE, Ann Arbor, 1947, vv. 253-57, 866-70, 1285-92, 1384-87, 5293-5320, 14729-32) et dans *Anseïs de Metz* (*ed. cit.*, vv. 5076-83, 7852-63), la situation désespérée de la France face aux invasions païennes vers la fin du règne de Charles Martel s'explique par la guerre longue et sanglante du roi contre Girart. Jehan Bodel, lui aussi, s'inspire de la vieille tradition, quand dans sa *Chanson des Saisnes* (*ed. cit.*, v. 5332) il met Charles Martel en relation avec la bataille de Valbeton. Sous sa forme ancienne, la légende de Girart est encore familière à Adenet le Roi qui, dans *Berte aux grands pieds* (éd A. HENRY, *Les oeuvres d'Adenet le Roi*, tome 4 (Université Libre de Bruxelles, Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres 23) Bruxelles-Paris, 1963, vv. 23-35), conserve aussi son lien avec le cycle des Lorrains. Le récit de la guerre entre Charles Martel et Girart se trouve aussi dans quelques chroniques françaises et latines des XIIIe et XIVe siècles — celles de Philippe Mousket, de Baudouin d'Avesnes, dans les *Chroniques de Flandre*, dans les *Annales du Hainaut* de Jacques de Guise, dans le *Myreur des histors* de Jean d'Outremeuse (cf. MEYER, *op. cit.*, pp. CV, CXI-CXV) — et il constitue une partie très importante de l'*Histoire de Charles Martel* de 1448. En fin de compte, le troubadour Peire Cardenal y fait allusion dans son sirventes *Per fols tenc Polhes e Lombartz*, v. 33, daté de 1212 (chanson no. XX dans l'édition de R. LAVAUD, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278). Texte, traduction, commentaire, analyse des travaux antérieurs, lexique* (Bibliothèque méridionale, 2e sér., 34) Toulouse, 1957, pp. 104-109). L'*Entrée d'Espagne*, éd. A. THOMAS, 2 tomes (Société des anciens textes français) Paris, 1913, cherche à mettre d'accord les différentes traditions epiques sur Girart de Roussillon. D'une part, aux vv. 8358-63, l'auteur mentionne la bataille de Valbeton entre Girart et C h a r l e s M a r t e l; d'autre part, Girart lui est connu come adversaire de C h a r l e m a g n e dans plusieurs guerres. D'abord, il est question d'une défaite de Girart contre Charlemagne près d'Aroie, où le héros blessé n'est sauvé que par la bravoure de son neveu Estout de Langres (vv. 2385-2401), puis il y a une allusion au siège de Paris, où

Charlemagne est cerné par les troupes de Girart (vv. 13273-76). Il est hors de doute que ce dernier épisode provient de la chanson perdue dont les auteurs de *Renaut de Montauban*, de la *Vita* et du *Roman de Girart* se sont servis. Peut-être la bataille d'Aroie est-elle identique à celle de Troyes où Girart, venu au secours de son frère Bueve d'Aigremont contre Charlemagne, est grièvement blessé et forcé enfin de demander la paix au roi (*Renaut*, p. 30, v. 1 - p. 37, v. 2). Estout de Langres cependant ne figure pas dans cet épisode de *Renaut* et son lien de parenté avec Girart est également inconnu aux épopées françaises: Estout n'est son neveu ou, plus précisément, le fils de sa soeur que dans les chansons franco-italiennes (*Entrée*, v. 10067; *Prise de Pampelune*, éd. A. MUSSAFIA (Altfranzösische Gedichte aus venezianischen Handschriften 1) Wien, 1864, v. 4571). Enfin, selon l'*Entrée* (vv. 11218-25), Girart prend activement part à la lutte des quatre fils d'Aimon de Dordone contre Charlemagne, ce qui est en désaccord avec la tradition française. Peut-être l'auteur a-t-il puisé cette information dans une version particulière de *Renaut* que nous ne connaissons plus.

34. Jehan Bodel seul le mentionne dans sa généalogie des dynasties royales épiques (*Chanson des Saisnes*, v. 2141), mais selon ce trouvère, Charles le Chauve n'est pas un petit-fils de Charlemagne, mais il appartient avec Charles Martel à un tout autre lignage qui constitue la première dynastie des rois épiques. Quant à *Dieudonné de Hongrie*, nous pouvons bien négliger cette chanson dans notre contexte. D'abord, elle est sensiblement plus jeune que le *Roman de Girart* — R. BOSSUAT, *'Charles le Chauve'. Etude sur le déclin de l'épopée française*, «Les Lettres romanes» 7 (1953) 199, la date du dernier quart du XIVe siècle — et ensuite, si Charles le Chauve est en effet roi de France dans cette chanson, de façon qu'elle fut d'abord peu exactement appelée d'après ce personnage *Charles le Chauve*, il n'a néanmoins en commun avec le roi de la partie occidentale de l'Empire franc que son nom.

35. Nous citons d'après l'édition d'A. BAYOT, *Gormont et Isembart. Fragment de chanson de geste du XIIe siècle* (Classiques français du moyen âge 14) Paris, 1969[3].

36. R. BOSSUAT, *La chanson de 'Hugues Capet'*, «Romania» 71 (1950) 474.

37. L'entrée de Girart et de Berte dans un monastère n'est expressément mentionnée qu'à la fin du manuscrit P; voir *Girart de Roussillon, ed. cit.*, tome 2, pp. 447 s., vv. 23-26, 38-39.

38. La preuve en est que Girart ne meurt pas dans un des monastères qu'il a fondés, mais à Avignon, cité qui lui appartient en fief, entouré de ses vassaux (vv. 6049-6136). Par contre, Berte semble avoir pris le voile, car elle meurt à Pothières, «en son propre couvent» (v. 5997).

39. En effet, la *Vita* et à sa suite le *Roman de Girart* n'omettent pas de souligner le tort que le roi a envers Girart dès leur première guerre (§ 9; vv. 1198, 1388, 1425-26). Les auteurs répètent leurs reproches contre le roi lors des deuxième et troisième conflits (§ 67; vv. 3123-24, 3191-92, 5329-30), mais en outre, ils indiquent plusieurs fois que Dieu s'est maintenant rangé du côté de Girart et que c'est avec l'aide du Tout-Puissant qu'il gagne ses victoires sur Charles le Chauve (§ 57, 62, 63, 65, 69; vv. 3208-10, 3527-28, 3619-20, 4284, 5329, 5372, 5379-80).

40. Dans la *Vita*, on trouve des indices manifestes de la sainteté de Girart à partir de sa deuxième guerre contre le roi (§ 60, 69, 89, 100, 169, 178, 197, 202, 203, 206, 233); la sainteté de Berte se révèle par les miracles de Vézelay et de Pothières (§ 83-101) que Dieu fait pour elle. Dans le *Roman de Girart*, le couple se transforme en saints pendant leur exil (vv. 2449-50); le miracle des cercueils que Dieu fait pour eux après la bataille

de Valbeton (vv. 4265-67), l'indique clairement, et l'auteur atteste qu'ils mènent depuis leur retour des Ardennes une vie de saints (vv. 2719, 4497). C'est après la fin de la troisième guerre et surtout après la mort de Girart et de Berte que les indices de leur sainteté et leurs désignations comme saints foisonnent (par rapport au couple: vv. 5613-14, 5831, 5839-40, 5953-58, 6227, 6331-33, 6691-6700, 6711; par rapport à Girart seul: vv. 5508, 5638-42- 6119-23, 6148, 6153, 6170, 6184, 6213, 6225, 6294, 6309, 6315-20, 6321, 6355-59, 6396, 6406-08, 6413-15, 6428, 6433, 6460, 6469, 6520, 6531, 6534, 6538; par rapport à Berte seule: vv. 5531, 5577-78, 5634, 5995, 6008-12, 6565, 6577, 6613, 6630, 6635, 6643, 6646, 6661, 6673, 6678). Si Girart et Berte sont appelés saints déjà aux vv. 266 et 618, ce n'est que par anticipation: ces mentions se trouvent dans des passages qui ne font pas partie de l'action épique au sens propre.

41. Cf. vv. 229-32, 1381, 1535, 1542, 1729, 1747, 1752, 1803, 1889, 1891, 3280, 3283, 3389, 3393, 3435, 3448, 3893, 4023, 4130, 4136, 4187, 4631, 4633, 4656, 4910, 4965, 4972, 5041.

42. Les autres parents de Girart que le 'roman' nomme, sont Hermaut, duc de Frise et cousin de Girart (vv. 223-24), son fils Fouchier (vv. 225-27, 3809) et les sept rois d'Espagne qui sont également des cousins de Girart (vv. 3204, 3672-73).

43. Folque et ses frères passent pour les cousins de Girart aux vv. 1123, 4150, 4323, 4504, 4507, 5487, 6052, 6440, 8836 et pour ses neveux aux vv. 841, 1493, 1562, 1928, 1959, 1981, 2220, 2295, 4686, 5060, 5447, 6183, 6813, 8184, 9194, 9208.

44. Notre hypothèse est appuyée par le fait que le poète souligne souvent que Draugon est le père de Girart et Widelon celui de Folque (vv. 2378-79, 2529-30, 2547-48, 2625-26, 2698-2701, 3200-03, 3382-83, 4145-51, 4307-09, 4738-39), comme s'il envisageait de familiariser son public avec la généalogie nouvellement introduite par lui.

45. C'est le cas p. ex. dans *Renaut de Montauban*, p. 28, vv. 11, 18, 30, 32; p. 29, vv. 4, 25; p. 34, v. 20; p. 36, vv. 23-24; p. 38, vv. 9, 17; p. 39, v. 4. Il existe évidemment un lien causal entre l'intégration de Girart dans ce lignage et l'élimination de sa légende du groupe des chansons autour de Charles Martel.

46. Les autres neveux de Girart nommées dans *Renaut*, c'est-à-dire Ponçon de Clarvent (p. 32, vv. 1,11), Coine (p. 33, vv. 36-37), Enguerrant et Amadeus (p. 36, vv. 9-10), apparaissent aussi dans *Girart de Roussillon* comme vassaux de Girart, sauf Enguerrant. Ponçon de Clarvent pourrait être identifié et avec Ponz et avec Poncon de Mont Arment, deux vassaux différents de Girart dans *Girart de Roussillon*, mais il est plus probable qu'il soit identique avec le premier, personnage plus prééminent dans cette épopée-là. Amadeus (vv. 1121, 2431) et Ponz (v. 1121) y passent en même temps pour des cousins de Girart.

47. Il ne faut cependant pas taire que, quant à l'épouse de Girart, il existe une contradiction interne dans *Gaufrey*. Immédiatement après le passage que nous venons de citer, on a soudain l'impression que c'est plutôt un autre fils de Doon de Mayence, voire Renier de Vantamise, qui prend Avice en mariage. A cet égard, le texte des vv. 4691-4709 n'est pas des plus clairs, mais au v. 4766, il est constaté sans équivoque que Girart reste d'abord célibataire.

48. Quand-même, il ne faut pas perdre de vue que le *Girart de Roussillon* du milieu du XIIe siècle ou des versions étroitement apparentées étaient courantes jusqu'au XVe siècle. Le remaniement de la fin du XIIe siècle et l'intégration de la légende dans la Geste de Mayence ne se sont donc pas répandus à tel point qu'ils auraient pu supplanter com-

plètement la version pré-cyclique.

49. Les parents de Girart que la *Vita* connaît, sont Fulco/Fourques, neveu du héros (§ 44), Drogo/Drogon, père de Girart, et son grand-père Gondobaldus/Gobert (§ 139) ainsi que les rois d'Espagne (§ 41, 141), dont le degré de parenté envers Girart n'est pas précisé dans la version latine de la *Vita*, mais qui dans sa traduction bourguignonne passent pour des cousins de Girart.

50. Nous citons la *Saga* d'après P. AEBISCHER, *Textes norrois et littérature française du moyen âge II. La première branche de la 'Karlamagnús saga'. Traduction complète du texte norrois, précédée d'une introduction et suivie d'un index des noms propres cités* (Publications romanes et françaises 118) Genève, 1972.

51. Je tiens à remercier ma collègue Françoise Quintin d'avoir surveillé la rédaction de cet article.

ALLÉGORIE ET SUBJECTIVITÉ DANS LA POÉSIE DES TROUBADOURS

SARAH KAY

Le sujet poétique se trouve au centre de la poésie troubadouresque. La gamme de ressources rhétoriques qu'elle exploite compte plusieurs dont la fonction principale est de proposer une analyse psychologique. Je pense notamment à trois schémas qu'on pourrait dire allégoriques: la mise en scène de personnifications abstraites telles Amors, Jovens, Merces; la personnification de facultés, tels le coeur, la volonté, le désir, etc.; et le dialogue intérieur[1].

Mon propos ici[2] est d'interroger la première de ces trois techniques en vue d'éclairer la notion même de sujet (poétique) au XIIe et au XIIIe siècles. Quels sont les éléments qui composent la subjectivité? quels sont les rapports entre le moi et les autres? le sujet est-il stable ou muable, entier ou fragmenté? quel est son rapport au langage? Ces questions seront abordées par le biais de deux thématiques: la notion d'espace, et la mouvance affective.

L'allégorie par personnages, cette forme classique de l'allégorie médiévale, a été fort dépréciée.[3] Ses techniques ont pu paraître crues, tautologiques ou mécaniques. Mais la tradition allégorique est loin d'être purement conventionnelle ou décorative. Il existe beaucoup d'ouvrages sérieux traitant de la morale chrétienne qui expliquent et exposent au moyen de personnifications les rapports entre les vices et les vertus canoniques. L'allégorie est censée éclairer les structures éthiques réelles de l'expérience humaine.[4]

Sémiotiquement parlant, d'ailleurs, l'allégorie par personnages montre beaucoup d'audace car la valorisation simultanée du niveau littéral et du niveau allégorique nous pousse à esquisser des lectures plurielles analogues à celles que proposent les exégètes médiévaux pour les Saintes Ecritures.[5] Je prends à titre d'exemple la célèbre psychomachie de Marcabru:

> Pres es lo castells e.l sala,
> mas qu'en la tor es l'artilla
> on Jois e Jovens e silla
> son jutjat a pena mala;

qu'usquecs crida: «Fuec e flama!
Via dinz, e sia prisa!
Dogolem Joi e Joven
E proeza si'aucisa!» (XI, éd. Dejeanne, str. III).

Du point de vue allégorique, le château assiégé représente à la fois l'âme individuelle et la condition humaine en général;[6] il signifie peut-être aussi une situation politico-historique. Mais les métaphores qui créent la psychomachie, celles de lutte, de victoire et de tuerie, demandent à leur tour une lecture littérale. Il faut comprendre que l'expérience morale, spirituelle, politique, n'est pas «comme» une lutte, etc., mais qu'elle est bel et bien une lutte, où victoire ou défaite sont lourdes de conséquences.

L'allégorie d'un texte tel que Marcabru XI est «objectif» en ce sens que le sujet poétique ne s'y trouve qu'en sa capacité de témoin extérieur qui présente, comme un cinéaste, les événements du sens littéral, en laissant à son auditeur le soin de les expliquer. C'est plutôt à l'auditeur que revient le rôle subjectif, puisqu'en devinant le sens allégorique il interprète le texte en fonction de ses expériences à lui.[7] Marcabru est complice de son texte; il fait semblant d'y croire, il écrit comme si pour lui Jois et Jovens sont des personnes authentiques, et non pas des fictions transparentes. Au cours du XIIe siècle, cependant, le discours allégorique se voit transformer par l'insertion du sujet. La fine fleur de cette révolution poétique est bien sûr le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, qui nous a valu des études approfondies sur la présence subjective dans le récit allégorique.[8] L'allégorie lyrique qui le précède (et le produit?) est bien moins connue.[9]

L'insertion du sujet dans l'allégorie donne lieu à un paradoxe: en lui proposant un référent spécifique (par exemple, les rapports prétextés entre le poète et sa dame), la présence subjective rend la signification de l'allégorie non pas plus, mais moins précise. Prises entre la codification du général, et l'aveu du particulier, les figures allégoriques se trouvent en quelque sorte dans les limbes, incertaines si elles dénotent des événements et des réactions vécus par le poète, ou bien la capacité universelle de les vivre. Cette confusion se voit dans le fait que les métaphores qui servent traditionnellement à situer les personnifications (arbres, jardins, châteaux, généalogies, armées opposantes) deviennent dans l'allégorie subjective des lieux indéfinis, imprécis, contradictoires.[10]

La chanson V d'Arnaut Daniel adapte le motif «objectif» de la psychomachie à l'expérience subjective. Le poète se range du côté d'Amors, déjà allié avec Ensehnamens, Fizeutatz et Jois; son ennemi principal est

Mentir (peut-être aussi Enguan et Enueg); son but, c'est Merces. Nous comprenons, donc, que la chanson exprime un désir de réussir dans l'amour sans compromettre les valeurs amoureuses, courtoises ou poétiques. Le cadre de la psychomachie amène Arnaut, comme Marcabru, à introduire un château pour servir de mise en scène à ce conflit. Mais tandis que chez Marcabru le château conservait son titre à une réalité objective, littérale, chez Arnaut le «château» n'a qu'une existence insolite et des contours incertains. Dans la deuxième strophe le sujet de la chanson y est conduit par Amors, «dans sa forteresse la plus sûre»:

Ar sai ieu c'Amors m'a condug 8
el sieu plus seguran castel,
don non dei renda ni trahug -
ans m'en ha fait don e capdel;
non ai poder ni cor que.m vir' aillors 12
qu'Ensehnamens e Fizeutatz plevida
jai per estar, car bon Pretz s'i atorna.
(V, adaptée de l'éd. Toja).[11]

La lecture généralisante de ce passage, selon laquelle c'est l'amour qui sous-tend toutes les qualités courtoises telles les bonnes manières et la fidélité (vv. 13-14), se voit contrecarrée par la présence du sujet poétique parmi ces qualités, surtout lorsque ce sujet est promu leur capitaine. Mais une lecture qui insisterait austèrement que le château représente une disposition intérieure du poète se heurte à la difficulté posée par v. 12, où il parait peu probable que lui, ou son coeur, quitte le château. Bref, la situation amoreuse esquissée ici nous semble à la fois exemplaire ou universelle, et personnelle ou anecdotique, mais la métaphore qui devrait servir à la situer est évocatrice plutôt qu'explicite.

Dans la strophe suivante survient une transformation de cette métaphore qui ne peut qu'aggraver le problème. Ce n'est plus une forteresse qu'il faut se représenter, mais un coffre-fort:

Amors, de vos ai fag estug
lonjamen verai e fizel, 16
c'anc no fis guanda ni esdug
d'amar...

(Le sens du mot *estug* n'est pas des plus clairs. Peut-être s'agit-il d'une réserve ou d'un réservoir?[12] En tout cas le château s'est singulièrement rétréci). L'amour se trouve-t-il dans ce réceptacle, ou bien le poète s'y

trouve-t-il lui-même, s'entourant ainsi de la sécurité d'une passion fidèle? Le rapport dedans-dehors, établi sans ambages par le château traditionnel de la psychomachie objective, se trouve compromis dans les ambiguités du texte subjectif.

L'équivalence «enfermer dedans» - «enfermer dehors» se lit également dans la chanson IV d'Arnaut de Maruelh, dont l'incipit affirme qu'une joie d'amour s'est enfermée dans le coeur du poète:

Us jois d'amor s'es e mon cor enclaus 1
(éd. R.C. Johston)

mais qui dit quelques vers plus loin:

qu'Amors o vol que ten de mi las claus 14,

«car l'amour veut tenir les clés de moi», c'est à dire «les clés qui m'enferment». Moi dehors, moi dedans, amour dehors, amour dedans. La localisation du sujet quant à ces expériences fontamentales du monde lyrique est fort incertaine.

Lanfranc Cigala se montre conscient de cette érosion du rapport dedans/dehors dans une psychomachie subjective. Je pense ici aux strophes II et III de *Non sai si.m chant:*

e qui de for a guerra e dinz l'ostal
non pot aver plag plus descommunal. 20

Qu'eu er aitals com selva de poder
anz que meu oill m'aguesson falsamen
trait per leis, qe.m conquistet rizen;
qu'esfors d'amor no.m calia temer, 24
que la selva lo fer non doptaria,
si doncs lo fustz socor no li en fazia
Ni eu, Amors, non agra temsut vos,
si no m'eron li meu contrarios; 28
mas trait m'ann li meu oill desleial,
con trai lo bosc lo fustz de la destral. (III éd. Branciforti)[13]

Assailli à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, le sujet poétique explique ce paradoxe en se comparant avec un bois qui n'a rien à craindre d'une lame d'acier tant que c'est purement métallique (autre); mais qui peut être abattu du moment que sa propre substance — le bois — se combine avec cette lame, lui fournissant une manche pour en faire une

scie.

Une autre chanson de Lanfranc Cigala aborde la même problématique en se servant d'une autre métaphore traditionnelle de l'allégorie objective: celle de la plante fructueuse.[14] Dans la strophe initiale, c'est le coeur du poète qui est la plante, Amour le jardinier, et la chanson le fruit. Donc l'amour est en quelque sort à l'extérieur et la chanson produite de l'intérieur:

Quant en bon luec fai flors bona semenza,
segon razon bons frugz en deu eissir;
per que mos cors, qu'amors a faig florir
de flor de ioi, tramet frug de plazenza 4
als fins amans, chansonet'avinen,
qui nais d'amor e creis de benvolenza... 6 (VII, ibid)

Mais dans la deuxième strophe, le poète et sa raison sont les cultivateurs du parterre de son coeur, qui est en train d'être étouffé par cette liane envahissante, l'amour:

Ja fo tals temps qu'eu avia crezenza 9
com si pogues d'amor ab sen cobrir,
mas ar no.l crei, anz sai, senes faillir,
que s'amors pren en leial cor naissenza, 12
broilan vai tan chascun iorn e creissen
que pren lo cor e.l gieng e l'entendenza
ni cap en cors ni neis en pensamen
que plus que fons regorga sa creissenza. 16

Comment distinguer l'en-dedans de l'en-dehors dans cette nouvelle distribution de rôles? D'ailleurs l'élément qui termine la 2e strophe, et qui est aussi un élément traditionnel du jardin littéraire médieval — la fontaine[15] — est décrit ici comme pour démentir la possibilité de ne jamais établir des espaces stables dans un jardin subjectif. Cette eau qu'on ne saurait faire remonter à sa source résume parfaitement l'effet de ce mode d'écrire, où le texte parait déborder d'une présence subjective dont les traits sont aussi nets que la structure qui la délimiterait est floue. Des personnages allégoriques se détachent sur un paysage qui se fond à tout moment dans la brume. Un psychologie subjective vigoureuse ne connaît pas ses propres limites, les limites du moi.

Car le fond du problème est bien le rapport entre le moi-sujet et l'autre. Les troubadours revendiquent leur ressemblance aux autres (du

moins, à ceux des autres qui comme eux cultivent Amors, Ensenhamen, Jois, Fizeutatz et le reste), mais en même temps ils désirent s'en séparer en se proclamant uniques. Lanfranc n'est-il pas le plus soumis des amants? Et Arnaut Daniel dans la plus sûre des forteresses?

D'ailleurs, en faisant de Mentir et d'Engan ses adversaires, Arnaut évoque les ennemis de tout troubadour bien pensant, les *lauzengiers*, qui comme on aurait pu s'y attendre, surgissent en personne vers la fin de la chanson. Sa superiorité personelle vantée se voit ainsi mise en valeur par l'effet de contraste.

Ainsi se trouve-t-il qu'un schéma rhétorique et moral qui sert «objectivement» à affirmer la communauté parmi les hommes est détourné par le sujet pour élaborer la différence. *Puois nostre temps* de Cercamon, à peu près contemporain de Marcabru XI, et comme lui exploitant les motifs du château-psychomachie, est en ce point son contraire absolu. Le texte de Cercamon commence par convier son auditeur à célébrer l'amour et à le cultiver en vue de s'annexer Pretz et Joy (v. 9), car cet Amour maintient une idéologie courtoise avec laquelle le poète cherche à s'identifier:

> Tant es sos pretz valens e cabalos 13
> qu'anc non ac suenh dels amadors savays
> de ric escars ni paubre orgoillos;
> qu'en plus de mil no.n a dos tan verays
> que fin'Amors los deja obezir. 18 (VI éd. Tortoreto).

La formulation des vv. 17-18 montre que son allégorie consiste à subordonner les personnifications aux individus qui les incarnent: «il n'y a pas plus de deux à qui Amour devra se plier». La rareté de ces individus engage Amors dans une polémique intersubjective. La technique de Cercamon consiste donc à renverser celle de Marcabru dans sa chanson XI: chez Cercamon le personnage allégorique devient un supporter embauché par l'individu, tandis que chez Marcabru, la notion même d'«individu» est une construction exégétique; chez Cercamon, l'allégorie sert à dépeindre un sujet bien distinct, chez Marcabru les traits individuels doivent être déduits à partir des généralisations que nous offrent les figures allégoriques.

Que la campagne menée par Cercamon vise surtout à servir son intérêt personnel est révélé par l'identification de ses adversaires dans les vers qui suivent:

> Ist trobador entre ver e mentir 19

afollon drutz e molhers et espos,
e van dizen qu'Amors torn'en biays... 21

Cist sirven fals fan a pluzors gequir 25
Pretz e Joven e lonhar ad estros,
per que Proeza non cug sia mais,
qu'Escarsedatz ten las claus dels baros. 28
Maint n'a serrat dinz la ciutat d'Abais
don Malvestatz no.n layssa un yssir.

«Ces troubadours pris entre la vérité et le mensonge»: les rivaux de Cercamon, ces sujets poétiques qui lui font concurrence, subissent un traitement allégorique qui les oppose à son idéal, ébauché dans les vers 13-18. Loin de maintenir Pretz et compagnie, ces êtres néfastes sont responsables d'une pollution sociale qui étouffe les qualités courtoises. Dans les vers 25 à 30, on voit Cercamon redisposer d'un façon radicale les lignes d'une psychomachie traditionnelle: les armées opposantes sont ici conduites par des personnes réelles; ce sont les personnages allégoriques qui leur servent d'hommes de troupe. Le rapport du particulier et du général dans l'allégorie de Marcabru est bouleversé en vue de souligner la particularité du sujet poétique. Le concept même d'espace où pourraient se déployer des métaphores spatiales est reconstruit en fonction de la centralité de cette voix subjective.[16]

Une deuxième conséquence majeure de l'insertion dans l'allégorie d'une perspective subjective, outre la dislocation spatiale, est la déstabilisation du récit allégorique lui-même. Tant que l'allégorie représente des transactions entre des entités morales fixes, l'Humilité sera toujours humble et l'Orgueil orgueilleux. Dès qu'elle se mêle d'événements psychologiques individuels, une conception aussi rigide du «caractère» de ces figures les rend inutilisables.[17] Guillaume de Lorris fait remarquer ce problème technique dans la partie du *Roman de la Rose* où il dépeint les mouvements contradictoires de réceptivité (Bel Acueil) et de froideur (Dangier) dans le coeur de la personne aimée. Il faut qu'il y ait alternance entre les deux, de manière à ce que les personnages aillent et viennent comme une balançoire — ce qui pose des problèmes de cohérence narrative. Plus grave encore, il faut que la froideur se laisse charmer au point de se transformer en réceptivité, et que celle-ci se refroidisse et redevienne celle-là, mais comment un personnage peut-il se transformer en un autre personnage? Au moment où Dangier vient d'être adouci au point où il risque de perdre son identité, voilà que Honte vient lui reprocher sa conduite: «il ne convient pas à votre nom que vous soyez autre que dan-

gereux».

Il n'afiert pas a vostre non
que vous faciés se dangier non. (éd Poirion, vv. 3695-6)[18]

Comment les troubadours confrontent-ils le problème de représenter cette mouvance de la vie intérieure? La solution la plus simple est celle de faire circuler au plus vite les personnages allégoriques, créant le va-et-vient d'une station de métro aux heures d'affluence. Je cite un seul exemple, extrait de *Los dous cossire* de Guilhem de Cabestanh:

Ans que s'ensenda 61
sobre.l cor la dolors,
Merces dissenda
en vos, don', et Amors: 64
Joys vos mi renda
e.m luenh sospirs e plors,
no.us mi defenda
Paratges ni Ricors; 68
qu'oblidatz m'es totz bes
s'ab vos no.m val Merces.

.....

Non truep contenda 76
contra vostras valors;
Merces vo.n prenda
tals qu'a vos si'honors (V éd. Langfors)

Le poète espère gagner sa dame à l'aide de Merces, Jois et Amors, et compte sur les forces qui lui sont hostilles — Paratges et Ricors — de rester neutres. Mais ce n'est là que l'ombre d'une psychomachie car les personnages, à bien y réfléchir, n'en sont pas. Personne ne sera dupe d'un récit qui n'a que des comparses. Le récit n'a d'existence que selon le sens allégorique, à savoir l'espoir de Guilhem que ses qualités courtoises lui procureront la grâce de sa dame malgré la condition sociale supérieure de celle-ci. L'allégorie n'éclaire guère la vie intérieure du sujet, qui en ressort aussi plat qu'un quai de gare.

Il n'en est pas de même de la deuxième solution qui consiste à évoquer la complexité et la mutablité de cette vie intérieure en permettant aux personnages abstraits de se fondre et se confondre les uns dans les autres, comme le Dangier de Guillaume de Lorris a pu devenir accueil-

lant. Revenant un instant à la chanson V d'Arnaut Daniel telle qu'elle se lit dans l'édition de Toja, nous trouvons un petit exemple:

> qu'Ensenhamens e Fizeutatz plevida
> jai per estar, c'a bon Pretz s'i atorna. 14

L'éducation courtoise et la fidélité deviennent ici le mérite, au lieu que, dans le texte pré-cité, le mérite favorise leur épanouissement. L'expérience subjective devient ainsi fluide, fuyante, dépassant les catégories qui serviraient à la cerner, contestant la stabilité des essences, la notion même d'essence.

Une chanson qui traduit particulèrement bien cette mutabilité et fluidité intérieure est *Entr'ir'e joy* de Peire Rogier. La première strophe resume le scénario:

> Entr'ir'e joy m'an si devis
> qu'ira.m tolh maniar e dormir,
> e joys mi fai rir'e bordir;
> mas l'ira.m pass'al bon conort,
> e.l joy rema, don suy jauzens
> per un'amor qu'ieu am e vuelh. (VII éd. Nicholson)

«La détresse et la joie m'ont si bien partagé entre elles que la détresse m'enlève l'appétit et le sommeil et la joie me remplit de gaité et d'amusement. Mais ma détresse cède à la consolation, et ma joie demeure, ce qui me rend joyeux à cause d'un amour que j'aime et désire». Le sujet est en proie à deux forces qui se le disputent, la détresse et la joie, qui bien qu'à peine allégoriques dans cette 1ere strophe, sont néanmoins présentées comme exerçant une activité sur lui (*tolh, fai*, vv. 2,3). Le sujet se place sous l'empire de l'amour et du désir (v. 6). Deux des trois protagonistes font preuve de la tautologie de l'allégorie statique et universelle: la joie vous rend joyeux (v. 5), aimer fait qu'on aime (v. 6). Cette simplicité banale mais rassurante sera de courte durée. Déjà le v. 4 annonce le «passage» de la détresse dans son contraire, la consolation, et v. 5 laisse prévoir une future union du sujet avec la joie. A la différence de la chanson de Guilhem de Cabestanh, ceci est un texte où la cohérence narrative sera gagnée au prix de la stabilité des catégories qui sont les personnages.

Dans la deuxième strophe la chanson adopte la forme dialoguée tant goûtée par Peire Rogier et l'allégorie se raffermit autour de trois voix. Pour mieux les distinguer j'utilise pour le sujet des caractères romains, la joie est en italique et la détresse en caractères gras. Les échanges sont

au plus clair dans les vv. 7-12:

Dompn'ay. **Non ay**. *Ia.n suy ieu fis.*
No suy, quar no m'en puesc jauzir. 8
Tot m'en jauzirai, quan que tir.
Oc, ben leu, mas sempre n'a tort.
(Tort n'a? Qu'ai dig! Boca, tu mens
e dis contra midons erguelh). 12

La joie et la détresse s'opposent dans les 4 premiers vers, la sévérité des critiques adressées par détresse à sa dame évéillant le sujet amoureux et le poussant à intervenir. L'emploi du mot *boca* (v. 11) montre qu'il s'agit d'un dialogue intérieur aussi bien que d'un conflit entre des valeurs universelles. Le souci du langage et de l'expression de la part du sujet m'incite à interpréter les deux strophes qui suivent comme une interrogation, par le sujet, de la prise de position de détresse. Par exemple, aux vv. 13-15:

Bona, dompna, per que m'aucis?
(Ara.m podetz auzir mentir,
que re no.m fai per que m'azir;)

ou aux vv. 19-20:

Molt am selieys qui m'a conquis.
Et elha me? Oc, so l'aug dir.

Le sujet s'en prend à la détresse en contestant son point de vue. Il sait aussi tirer avantage d'un aveu stratégique: se reconnaissant conquis (v. 19), il admet une part de violence dans la situation amoureuse, se montrant ainsi prêt à se regarder comme victime. D'une manière ou d'une autre la détresse s'apaise et dans la 5e strophe les positions des trois interlocuteurs se confondent en même temps que la structure dialoguée s'effondre:

Per lieys ai ieu joy, joc e ris. 25
Mas ara.n planh, plor e sospir;
e.l mals que m'es greus a sufrir
torna.m doble en deport. 28
Pauc pres le mal que.l bes o vens,
que plus m'en *ri* que no m'en **duelh**

La détresse se voit ainsi métamorphosée en son contraire et le conflit

de la première strophe est resolu par l'assimilation des deux voix «extérieures» à celle du sujet. La conclusion de la chanson ne contient plus de division entre les voix, plus de besoin d'analyse de soi: le poète se plie aux obligations de son métier, se soumettant aux conditions de l'*amor de lonh* et faisant l'éloge de sa dame.

Ainsi cette chanson de Peire Rogier invite-t-elle à réfléchir sur la nature de la subjectivité. Lue littéralement, elle nous propose trois personnages qui surgissent, réagissent et se dissolvent. Lue allégoriquement, elle nous propose des catégories universelles (détresse, joie, réponse subjective) qui esquissent les grandes lignes d'une psychologie de l'amoureux. Lue allégoriquement, aussi, elle nous présente un moi changeant, qui subit des processus de fragmentation et de réunification résultant de la dialectique entre les éléments qui la composent, le rôle majeur, superordonné, revenant à la voix d'un sujet qui est le lieu de la conscience et du langage, et qui met en oeuvre les stratégies de résolution.

Cette étude fait partie d'un projet plus ambitieux, mais elle autorise néanmoins certaines conclusions. Les troubadours s'interrogent sur la situation, la particularité, et la stabilité du moi. Sans être explicites, ces questions se font entendre dans leur adaptation d'une rhétorique traditionnelle qui doit être pliée à cette nouvelle préoccupation. La vieille et vénérable allégorie par personnages est ainsi mise au service d'une psychologie moderne.

Sarah Kay
Université de Cambridge (G.B.)

1. M.R. JUNG, *Etudes sur le poème allégorique en France au Moyen Age,* Bern, 1971, p. 122, propose une 4e catégorie, l'allégorie dérivant du latin classique où figure Amors comme un dieu masculin, mais je n'ai guère trouvé d'exemples de ce type. Je n'ai pas l'intention de défendre les limites de la personnification vis-à-vis de l'*abstractum agens*, question débattue par E. HEINNEMANN, *Das Abstraktum in der französische Sprache des Mittelalters*, Bern, 1963 et par R.GLASSER, *Abstractum agens und Allegorie im älteren Französischen*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 69 (1953), 43-122. Les textes lyriques sont si courts que cette distinction n'est pas d'une grande utilité. Dans cette étude, le terme «personnification» sera employé là où il y a association de substantifs non humains avec des prédicats impliquant des comportements ou des attributs humains.

2. Cette étude est extraite d'un livre en préparation, qui s'intitule *Subjectivity in Troubadour Poetry*.

3. Par ex. par A. JEANROY, *PL*. II, pp. 116-123; voir aussi les premières pages de H.R.

JAUSS, *La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240*, dans *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siècle*, éd. A. FOURRIER, Paris, 1964, pp. 107-144.

4. Voir R. TUVE, *Allegorical Imagery*, Princeton, 1966, ch. II (p. 57 ff.) et Appendice (p. 441 ff.). Il y a une psychomachie attribuée à s. Augustin, voir Migne, *PL* LX, 1091.

5. JAUSS, *art. cit.*, pp. 117-8; consulter aussi B. STOCK, *The Implications of Literacy*, Princeton, 1983.

6. D. SCHELUDKO, *Klagen über den Verfall der Welt bei den Trobadors. Allegorische Darstellungen des Kampfes der Tugenden und der Laster*, «Neuphilologische Mitteilungen» 14 (1943), 22-40; R. CORNELIUS, *The Figurative Castel. A study in the Medieval Allegory of the Edifice with Especial Reference to Religious Writings*, Bryn Maur, 1930, pp. 22-45.

7. Guillem de Sant-Disdier, écrivant peu de temps après Marcabru, fait preuve de beaucoup d'astuce, dans son dialogue fictif (IX, éd. SAKARI), en confiant à son interlocuteur le récit 'objectif' d'un rêve qu'il aurait fait, et gardant pour lui le rôle subjectif d'interprète.

8. Voir Ch. MUSCATINE, *The Emergence of a Psychological Allegory in Old French Romance*, «Publications of the Modern Languages Association of America» 68 (1953), 1160-83; JAUSS, *art. cit.*; D. HULT, *Self-fulfilling Prophecies. Readership and Authority in the First «Roman de la Rose»*, Cambridge, 1986.

9. L'approche de Jung est surtout taxonomique; il reprend en abrégé les arguments de Glasser et de Heinemann (voir n. 1); mais les rapports entre subjectivité et allégorie sont abordés dans le remarquable article de S.G. NICHOLS, JR., *The Promise of Performance: Discourse and Desire in Early Troubadour Lyric*, dans *The Dialectic of Discovery. Essays on the Teaching and Interpretation of Literature presented to Lawrence E. Harvey*, éd. J. D. LYONS - N. J. VICKERS, Lexington, Kentucky, 1984, pp. 93-108.

10. Voir mon article *Rhetoric and Subjectivity* dans *The Troubadours and the Epic. Studies in memory of W.M. Hackett*, ed. L.M. PATERSON - S.B. GAUNT, Warwick, 1988, pp. 102-42.

11. Toja donne au v. 14 *c'a bon Pretz*; voir plus bas, p. 12.

12. C'est encore le texte de Toja, qui traduit le v. 15 par 'je me suis fait, de vous, un refuge'; dans son éd. plus récente, M. Perugi le rend par 'je vous ai réservé/préservé'. Sur les problèmes d'*estug*, voir la note de Toja à ce v.

13. Il faut noter que l'éd. a corrigé le v. 19 sans l'appui des MSS qui donnent tous de *for a guerrer dinz*. Voir la note de Branciforti à ce v.

14. Voir par ex. le contraste entre les jardins fructueux et stérile chez Marcabru, chanson III, et les commentaires de L.T. TOPSFIELD dans *Troubadours and Love*, Cambridge, 1975, pp. 75-6; consulter aussi D.W. ROBERTSON, JR, *The Doctrine of Charity in Medieval Literary Gardens: A Topical Approach through Symbolism and Allegory*, «Speculum», 26 (1951), 29-49, 25-9.

15. Robertson, *art. cit.*, 30-31.

16. L'allégorie sert aussi à souligner la valeur d'un individu qui est l'*objet* d'un texte, comme par ex. dans le *planh* de Cercamon (VII chez Tortoreto).

17. On voit très bien ce contraste entre l'allégorie abstraite et morale, et celle qui est individuelle et psychologique, en rapprochant la chanson de Lanfranc Cigala *Entre mon cor e me e mon saber* (=X chez BRANCIFORTI) de Garin lo Brun *Nueyt e iorn suy en passamen*; celle-là constitue un récit individualisant, où le «je» finit par assimiler

les positions prises par Coeur et Sens; celle-ci est une confrontation statique entre Mezura et Leugeria qui ne porte sur aucun événement spécifique ou «autobiographique», et qui maintient par conséquent une opposition rigide entre les deux «personnages».

18. Voir aussi v. 3443 où l'on reproche à Bel Acueil d'être *dangerous*.

ROLAND À SARAGOSSE OU LA VENGEANCE D'OLIVIER

HANS-ERICH KELLER

L'Occitanie n'a pas, semble-t-il, la tête épique. Cependant, on trouve durant l'âge d'argent de sa littérature certaines épopées qui méritent une attention toute particulière, telle *Roland à Saragosse*, dont la place privilégiée est due à l'originalité du traitement de la matière rolandienne d'une part et d'autre part à l'habilité avec laquelle son auteur sait combiner divers motifs épiques. De plus, celui-ci témoigne de véritables dons de poète, à en juger, par exemple, par la prière émouvante de Roland précédant sa rencontre avec la reine païenne Braslimonda[1], rencontre qui, jusqu'à ce jour, reste l'un des joyaux de la littérature courtoise.

Nous nous proposons aujourd'hui d'attirer l'attention sur le contenu assez étonnant du reste du poème, qui révèle chez l'auteur un esprit fort original ainsi qu'une grande maîtrise de la composition. En guise de conclusion, nous allons fournir une preuve nouvelle qui étaiera notre ferme conviction que la matière de Roland a été à l'origine étrangère à l'Occitanie.

Rappelons d'abord que le poème du manuscrit d'Apt, dans l'état actuel, c'est-à-dire acéphale, se divise plus ou moins en quatre parties: 1° Jusqu'au v. 261, l'action se passe au camp de Charlemagne à Roncevaux; c'est la partie que Mario Roques, l'éditeur du poème, a intitulée 'l'entreprise'; 2° du v. 162 au v. 699, le lecteur est transporté d'abord sous les murs de Saragosse, puis dans la ville même: c'est la partie nommée par Roques 'triomphe de Roland'; 3° du v. 700 au v. 1151, on se trouve à l'une des portes de Saragosse et de nouveau sous les murs de la ville, partie appelée par Roques 'Roland en danger'; et 4°, du v. 1152 à la fin (v. 1410), l'action se déroule à Gorreya et se termine à Roncevaux, partie que Roques intitule 'revanche d'Olivier'. Or, nous allons voir que ce n'est pas seulement dans cette dernière partie qu'Olivier prédomine mais aussi dans les première et troisième parties et que seule la deuxième partie est exclusivement consacrée à Roland. Le poème sert en effet à illustrer sans aucun doute la prouesse de Roland, il est vrai, mais aussi sa 'démesure', ainsi que — et cela avant tout — la sagesse d'Olivier, sa mesure, voire sa supériorité militaire.

Comme nous l'avons montré dans un autre article[2], la supériorité d'Olivier se remarque dès le début du poème, lorsqu'il blâme Roland de s'attarder:

«Dis Olivier: 'Trop o metem en tric:
Lo jorn s'en vay e·l vespre vech venir'» (vv. 8-9)[3]

«C'est qu'il y a — écrit Mario Roques — chez Olivier une grande simplicité d'âme: le devoir est un, la décision prise devient un devoir, le sacrifice est consenti avec la décision qui le comporte; dès lors, les explications sont inutiles et les réflexions sur des suites inéluctables parfaitement vaines»[4]. Nous allons voir sous peu qu'il ne s'agit pas nécessairement d'une 'simplicité d'âme' chez Olivier mais d'une attitude fondamentale envers les Français. Toujours est-il que Charlemagne n'aime pas ces paroles prononcées par Olivier, car un songe prémoniteur lui fait craindre la mort de son neveu (ou de son fils?)[5], et, d'un bout à l'autre du poème, l'auteur suggère le peu de sympathie qu'éprouve Charlemagne pour Olivier, fait sur lequel nous allons revenir également. L'impatience d'Olivier prêt à partir se manifeste à nouveau un peu plus loin lorsqu'

«En auta vos cria: 'On est sire Rollan?'», (v. 140)

pendant que Roland prend encore congé de son oncle (père?). Roques a raison: chez Olivier, la décision prise devient un devoir. Mais qui a pris cette décision en premier lieu? Pure conjecture de notre part, puisque le début du poème manque, mais il est vraisemblable que c'est d'abord Roland qui a relevé immédiatement le défi de Braslimonda. Doit-on donc en vouloir à Olivier le sensé de ne pas être de très bonne humeur pour avoir été entraîné dans cette aventure insensée, dont le seul but était de mettre la bravoure à l'épreuve et qui ne servait aucune fin politique ni militaire? Mais son devoir d'aîné était de veiller sur ce jeune homme impétueux qu'était Roland, et Charlemagne ne manque pas de le lui rappeler encore avant le départ:

«Pueys li ha dich l'emperayre bon franc:
'Olivier sira, yeu vos prec de Rollan,
Secorres li, car coyta ('besoin') li es grans!» (vv. 223-25)

On ne s'étonnera donc pas qu'Olivier réplique avec une certaine impatience:

«Dis Olivier: 'Per que m'annas pregant?
Aytant quant puesca suffrir mos garnimans
No·l falhiray ha trastot mon vivant!'
So dis lo rey: 'Ben parles avinant.'» (vv. 226-29)

Il ressort clairement maintenant que la tâche d'Olivier de veiller sur Roland est dictée non plus seulement par l'amitié de l'aîné pour le cadet mais aussi par sa mission quasi divine de protéger l'héritier du roi sacré, donc de veiller sur l'avenir du royaume, la tâche la plus noble en dehors de gouverner, mais aussi fort lourde et, dans la cas de Roland, fort difficile; en outre, rien nous autorise à imaginer qu'Olivier appréciait cette obligation.

La difficulté de cette mission constitue le sujet de la deuxième partie du récit. Car dès l'arrivée des deux barons devant Saragosse, Roland dit:

> «Olivier sira, — so li a dich Rollan —
> Donas me·l don qu'ie·us quer e vos demant;
> Si ho fatz, sira, le guisardon es grans.» (vv. 293-95)

Que le prudent Olivier — l'honnête homme par excellence — ne se soit pas douté des intentions de Roland se conçoit bien, et sa réponse n'étonne nullement:

> «Dis Olivier: 'Que m'annas demandant?
> Si yeu ay ren que vos venga ha talent,
> Caval ni armas ni denguns garnimans,
> Yeu vos ho daray de grat e de talent.'» (vv. 196-99)

On sent bien la surprise dans ce genre de réponse: après tout, il n'avait jamais eu à refuser quoi que ce soit à son ami; l'auteur illustre l'étonnement d'Olivier par le genre d'objets auxquels il pense que Roland pourrait lui demander: chevaux, armes, armure. Jamais il ne lui viendrait à l'esprit de soupçonner autre chose, même lorsque Roland fait la prière étrange que voici:

> «Merci, bel sira, — si li ha dich Rollan —
> Or m'en bayses en la bocca davant.» (vv. 300-01)

Sous aucune défiance, Olivier s'exécute:

> «Si faray, sira, por vos ho voles tant.'
> Anduy s'en baysan, ...» (vv. 302-03)

C'est alors que Roland demande à Olivier de rester en arrière sur la colline dominant la ville de Saragosse, et celui-ci doit reconnaître qu'il a été pris au piège, d'où son exclamation:

> «No·l pot suffrir home de mayre vivant'.» (v. 321)

Mais Roland, éperonnant Malmatin, ne l'entend déjà plus.

Nous nous sommes longuement arrêté sur les détails de cet épisode, car celui-ci ainsi que la mission d'Olivier de veiller sur Roland — mission dont Charlemagne lui-même l'a investi — nous semblent essentiels à la compréhension du poème: Olivier se sentant trahi par Roland, ce qui est confirmé par le baiser de ce dernier — véritable baiser de Judas[6] —, est profondément blessé tout en se faisant des reproches d'avoir manqué à son devoir. Or, sa réaction après le choc initial est intéressante et prouve que ce poème appartient à une période plus récente que les chansons de geste, à une période qui reconnaît le droit de l'individu: Olivier boude, et sa bouderie continuera même après avoir reconnu que Roland, dans son exploit audacieux où il a même perdu son destrier Malmatin, ne réussira pas à se défaire seul des Sarrasins et aura fort besoin du secours d'Olivier (v. 1057: «Dis Olivier: 'Secors ha ops ha Rollan'.» Évidemment, Olivier va faire son devoir et sauvera Roland en lui ramenant Malmatin — action bien significative puisque le cheval symbolise entre autre la force masculine[7] —, mais il ira toutefois au-devant de Roland à Roncevaux pour se plaindre de son compagnon auprès de Charlemagne:

> «'Sira, — dis el — orans clam de Rollan;
> Anta ('honte') m'a facha hanc homs non vi tant grans:
> A Saragossa assautet solamant;
> Perdut avia Malmatin lo corrant,
> Yeu lo li rendiey per las regnas d'arjant'.» (vv. 1162-66)

Charles essaie de l'apaiser dès qu'il apprend que Roland est sauf et lui fait entendre que tout s'arrangera dès le retour de Roland; Olivier, insatisfait, n'a d'autre solution que de se retirer. Nous sommes arrivés ainsi à mi-chemin du récit, et il est évident à ce point que l'arrivée de Roland ne saura pas réparer l'affront que celui-ci a commis par rapport à l'orgueil d'Olivier et à la confiance de celui-ci en l'amitié de son compagnon d'armes. Toute la deuxiéme partie de l'historie sera donc consacrée à la question que se pose Olivier: comment obtenir satisfaction?

Le passage vers cette seconde partie est constitué par la description d'Olivier qui reprend ses forces en jouissant des plaisirs de la table pendant que son destrier est pansé, scène qui symbolise évidemment la pause avant une nouvelle action. Celle-ci ne tarde pas: un Sarrasin lui annonce que le roi de Monegres est en train de transporter son trésor afin de le mettre en sécurité dans la ville de Saragosse. Et voici qu'Olivier s'élance à l'encontre des païens, auxquels il livre une bataille farouche tout en leur adressant ces paroles significatives:

«Ja Dieu non plassa que sa sia Rollan!» (v. 1252)

En d'autres mots, Olivier souhaite pouvoir accomplir seul cet exploit, sans l'aide de Roland, évidemment pour lui donner une leçon. Cette leçon deviendra encore plus évidente par la suite. Après la victoire, obtenue, en effet, sans l'intervention de Roland, Olivier ne prend dans l'immense butin qu'une riche étoffe et un autre destrier (action lourdement symbolique!) et laisse ses chevaliers se partager le reste, geste indiquant ainsi que ses intentions sont dépourvues de toute motivation matérielle. En effet, il traverse immédiatement les montagnes des Monegres et s'empare, sans coup férir, du château de Gorreya (la ville actuelle de Gurrea). Son action téméraire d'attaquer seul avec sa troupe l'armée du roi de Monegres a donc porté ses fruits: non seulement a-t-il obtenu un butin incroyablement riche mais en plus un château fort situé dans un emplacement stratégique pour son roi; ce dernier profitera ainsi largement de cet exploit extraordinaire, contrairement à celui de Roland, qui ne rapporte à Charlemagne que le manteau de Braslimonda.

L'opposition entre les deux héros ressort encore davantage par le fait que Roland, arrivé au camp de Roncevaux, est trop fatigué pour rendre compte de son aventure à son oncle; il rentre chez lui, enlève son armure et se jette sur un lit somptueux. C'est alors qu'un messager arrive chez Charlemagne en lui rapportant le départ d'Olivier et de ses gens. L'auteur saisit cette occasion pour rehausser le prestige d'Olivier une fois de plus: Charlemagne se rend chez Roland et l'accable de reproches:

«'Fils ha putans, com m'annas falciant!
De grans amptas ['honte'] m'annas vos tuch fazant,
Mos mielhes homes mi annas departant,
Qu'en Olivier non avem niant:
El s'en yssi huey matin am sa jant.'» (vv. 1311-15)

Roland n'a plus qu'un parti à prendre: se lever et aller à la recherche d'Olivier. Mais lorsqu'il arrive sous les murs de Gorreya, Olivier charge un messager païen de lui dire qu'il a vu Olivier passer ce même matin près de la ville et s'acheminer vers les Pyrénées. Roland attaque alors Gorreya, qu'il croit être dans les mains des Sarrasins, jusqu'à ce qu'Olivier, déguisé en Sarrasin, au sortir de la ville s'engage dans un duel avec lui. Ce duel reste indécis, jusqu'au moment où les gens d'Olivier, s'apercevant que Roland a tué le cheval de celui-ci, viennent à son aide. Roland recconnaît alors le piège dans lequel il est tombé à son tour et fait des reproches à son ami en lui assurant que

«'Si yeu ti agues mort, yeu morira dolans'.» (v. 1387)

Sur ce, Olivier lui donne cette réponse significative et révélatrice:

«Dis Olivier: 'Yeu non vos am nient'.» (v. 1388)

Roland, comprenant la futilité de ses efforts pour ramener Olivier près de Charlemagne, rapporte à celui-ci la situation et le prie de se déplacer lui-même à Gorreya afin d'établir la paix. Le roi, représentant sacré de France, se rend donc en personne auprès d'Olivier:

«Es Olivier vay de layans yssant,
E l'emperayre per miech lo ponh lo prant,
Tres ves li baysa la cara e·l semblant.» (vv. 1404-06)

L'empereur reconnaît la valeur extraordinaire d'Olivier par un triple baiser, geste profondément symbolique par lequel il exprime l'utilité irremplaçable du héros, ce qui est encore souligné par l'observation suivante de notre auteur:

«Las en fon Karle l'emperayre bon franc,
Cant ac fin fach d'Olivier am Rollan.» (vv. 1407-08)

En d'autres mots, Charlemagne est épuisé après avoir réconcilié enfin les deux amis brouillés par l'imprudence de Roland[8] et aura besoin, plus que jamais, du soutien d'Olivier, dont la sagesse et la prouesse servent l'empire avec des résultats si efficaces.

On peut donc se demander si le titre choisi par Mario Roques, *Roland à Saragosse*, correspond vraiment au message que l'auteur a voulu communiquer, car le poème ne sert certainement pas à rehausser le prestige de Roland — malgré l'exploit extraordinaire de se rendre à l'intérieur de Saragosse et jusqu'au cœur de la ville, la Suza —, mais à prôner indubitablement celui d'Olivier, héros qui domine cette oeuvre d'un bout à l'autre. Voilà pourquoi nous avons suggéré le titre de *La vengeance d'Olivier* (d'ailleurs, sans aucune illusion qu'il soit adopté un jour!).

De cette brève analyse du poème, il devrait ressortir que l'auteur occitan favorise fortement Olivier et non Roland. A notre avis — reprenant une idée que nous avons exprimée une première fois au congrès de Liège en 1981 — nous avons affaire dans *La vengeance d'Olivier* à un représentant tardif d'un cycle composé d'Olivier et d'Aude, de leur père Raynier de Genève (corrompu plus tard en Gênes) et surtout de leur oncle Girart de Roussillon, c'est-à-dire de Vienne. Sans revenir sur nos ar-

guments avancés à Liège, rappelons seulement que c'est ce cycle qui explique le binôme 'Olivier et Roland' — dans cet ordre —, qui est exclusivement attesté dans des documents juridiques entre env. 1000 et 1108 et tout d'abord dans le Midi[9]. Ce binôme reflète — comme Paul Aebischer l'a déjà reconnu — le succès d'une chanson de geste perdue mais heureusement conservée dans un sommaire contenu dans la *Karlamagnús saga*: c'est le *Girard de Viane* primitif résumé dans les chapitres 35-39 de la première branche. *La vengeance d'Olivier* est un rejeton indirect de cette chanson, élaboré sur l'épisode de l'ambassade d'Olivier au nom de Girard auprès de Charlemagne, qui assiégeait Vienne. Le voici:

> «Le lendemain, Gerard se leva de bonne heure et appelle Olifer, le fils de sa sœur. Il dit: 'Tu iras trouver le roi Karlamagnus et tu emmèneras Lambert Berfer [un noble prisonnier apparenté à Charlemagne], pour implorer son pardon à notre égard. Je veux me soumettre à sa miséricorde, car je suis son vassal et c'est lui qui m'a adoubé chevalier et m'a donné le pouvoir et le domaine, et je ne veux pas retenir son parent ici'. Il partit porter au roi ces nouvelles. Karlamagnus répond que Geirard [*sic*] est un vrai traître. Olifer s'irrita violemment et déclara qu'il n'était pas un homme contre lequel il ne voulait pas se mesurer en duel pour prouver qu'il n'était pas un vrai traître. Rollant fut si irrité contre Oliver que toutes ses veines tremblaient, et il jura que Gerard avait renié sa foi. Olifer répond: 'Je te ferai vilainement revenir sur ceci; mesurons-nous entre nous'.»[10]

Le duel est finalement évité grâce aux efforts diplomatiques de Naimes et de Lambert, car tous se soucient de Roland si jeune, qui, pour passer le temps, jouait encore à la quintaine. Lorsque le duc Milon l'arma chevalier, il devait lui pendre l'épée au cou: exagération épique, soit, mais bien trouvée pour suggerer la jeunesse de Roland, par opposition à Olivier déjà à la tête d'une ambassade chargée de négocier la paix entre Girard et Charlemagne[10].

Mais il y a plus. L'ancienne chanson de geste *Girard de Viane* a dû être assez hostile envers l'intervention de Charlemagne dans les affaires de Vienne, car Girard dit dans la *Karlamagnús saga*, chap. 35:

> «Mon père tenait Viana et il en hérita de Gundeblif [probablement Gondebuef le Frison], son frère, qui la conquit sur les païens, il ne passa jamais dans la propriété du roi, et je ne le ferai pas; il y a plus de trente années que notre famille la possède.»[12]

Il y a là un antagonisme envers la France qui trouve clairement son écho dans *La vengeance d'Olivier*, bien qu'au moment de la rédaction du poème — à en juger d'après l'attitude de l'auteur — le Dauphiné ait dû être déjà annexé, ce qui date indubitablement le poème après 1349. On y décèle toutefois une nette attitude de supériorité de la part d'Olivier, une conviction que, sous la direction de Roland, la France se perdrait dans des aventures brillantes mais peu productives — Roland, lui, va se coucher après être retourné de Saragosse! —, car il lui manque cette clairvoyance, cette détermination et ce sens du pratique et de l'utile, traits caractéristiques des Dauphinois selon notre auteur. C'est certainement la voix d'une région du Midi non vaincue ni subjuguée mais qui s'est jointe volontairement à la France, dont elle se sent une part indispensable, voir plus âgée et plus sage.

Voilà donc la revanche tardive mais douce d'une Occitanie qui, pendant des siècles, s'est battue aux pieds des Pyrénées en soutenant la cause d'un roi de France éloigné et ingrat. René Louis a parfaitement raison lorsqu'il fait remonter le cycle de Girard de Roussillon en fin de compte aux premières années du XIe siècle[13] et le rattache aux luttes contre les Musulmans sur l'un ou l'autre versant des Pyrénées, D'où le nom d''Olivier' — plus correctement 'Oliver' —, car, contrairement à Paul Aebischer[14], nous sommes convaincu qu'il dérive de l'anthroponyme masculin 'Oliva', aux IXe et Xe siècles le nom des comtes de Carcassonne et, plus tard, de Cerdagne[15].

C'est ainsi que *La vengeance d'Olivier* et le cycle de Girard de Roussillon rejoignent, en fin de compte, la thématique du cycle de Guillaume, mais, contrairement à ce dernier, se défendent en même temps tenacement contre la domination du pouvoir royal. Lorsque la région succomba finalement à la pression française, le sentiment prévalait que le roi de France avait besoin des barons dauphinois. Que cette idée était aussi populaire même en dehors de l'aristocratie au moins en Provence est illustré par le fait que le texte se trouve dans le seul registre de l'an 1398 d'un notaire d'Apt. Aussi Olivier, dans *La vengeance d'Olivier*, représente-t-il non seulement la revanche du Midi sur la France du Nord, mais aussi la supériorité de la force au service de l'esprit sur la force brute.

Hans Erich Keller
The Ohio State University
Columbus (U.S.A)

1. H.-E.KELLER, *''Roland à Saragosse'': Sa position dans la production rolandienne*, dans *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, éd. H.-E. KELLER, Kalamazoo, Michigan, 1986, vol. 2, pp. 93-106, particulièrement p. 103.
2. Cfr. n. 1.
3. Toutes les citations sont tirées de *Roland à Saragosse. Poème épique méridional du XIVe siècle*, éd. M. ROQUES, (Les Classiques Français du Moyen Age, 83) Paris, 1956.
4. *Histoire littéraire de la France*, 39 (1962), p. 148.
5. Cfr., à propos de ce songe, KELLER, *op. cit.*, p. 103.
6. Cf. Mt. 26, 49.
7. Le rôle très symbolique de ce cheval dans *Roland à Saragosse* formera, entre autre, le sujet d'une prochaine étude, car il joue, avec le manteau de Braslimonda sur sa croupe, un rôle capital et freudien dans les deuxième et troisième parties du récit.
8. A noter que l'auteur écrit: «Cant ac fin fach d'*Olivier am Rollan»:* la position de force est celle d'Olivier.
9. En ce qui concerne la question du binôme 'Olivier et Roland', suivi de celui de 'Roland et Olivier', nous renvoyons à P. AEBISCHER, *La 'Chanson de Roland' dans le désert littéraire du XIe siècle,* ''Revue belge de philologie et d'histoire'', 38 (1960), 718-49, ainsi qu'à *Rolandiana et Oliveriana. Recueil d'études sur les chansons de geste*, Genève, 1967, pp. 152-58, du même savant.
10. *Karlamagnús saga. Branches I, III, VII* et IX, éd. K. TOGEBY, P. HALLEUX, A. LOTH, A. PATRON-GODEFROIT et P.P. SKÅRUP, Copenhague, 1980, ms. A., pp. 82 et 84.
11. Cfr., au sujet de cet épisode, aussi P. AEBISCHER, *Rolandiana et Oliveriana,* p. 160, qui arrive à la conclusion que, «dans ce *Girard de Viane* primitif, c'est Girard qui finit par avoir le rôle le plus noble, et c'est son champion Oliver qui, *tant par ses qualités que par son âge* [c'est nous qui soulignons], se montre supérieur à Roland».
12. *Karlamagnús saga*, ms. A, p. 72.
13. *De l'histoire à la légende. Girart, comte de Vienne, dans les chansons de geste: Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon,* Auxerre, 1947, 2e partie, p. 262. Aux pp. 247-64, M. Louis étudie «Les attaches de Girart et de sa parenté avec la région pyrenéenne et l'Espagne du Nord», mais Olivier n'est mentionné qu'en passant.
14. *Rolandiana et Oliveriana*, p. 169. Nous ne pouvons pas comprendre ses réserves, car il est évident que, lorsque la légende avait atteint la sphère d'influence des Francs, un nom masculin 'Olive' n'était pas acceptable et fut donc augmenté du suffixe -ERIUS (sur lequel voy., dans notre contexte, Aebischer, loc. cit.).
15. Cfr. R. LEJEUNE, *La naissance du couple littéraire Roland et Olivier*, dans *Mélanges Henri Grégoire*, 2 (= Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves, 10 (1950), pp. 371-401, particulièrement pp. 379-81).

LA TRADITION MANUSCRITE DES TROBAIRITZ: LE CHANSONNIER H

ARNO KRISPIN

La dernière partie du chansonnier H est d'une grande importance pour la poésie des *trobairitz*, puisqu'il contient plusieurs compositions que nous ne trouvons nulle part ailleurs.

Mon interrogation, à travers une lecture du recueil, porte sur la poésie des *trobairitz*, leur place et leur fonction dans le système de la lyrique courtoise. Ma démarche répond aussi à une exigence de méthode. Il me semble en effet de plus en plus urgent d'étudier les chansonniers tels qu'ils nous sont parvenus. Ils ne sont pas seulement notre unique source pour constituer le corpus du *trobar*, ils sont déjà le corpus[1].

Le Chansonnier H.

Le chansonnier H (Rome, Vatican lat. 3207)[2] provient d'Italie du Nord, vraisemblablement de l'état de Venise[3]. Il date sans doute du début du 14e siècle, peut-être déjà de la fin du 13e siècle. Resté longtemps sans reliure, il manque plus du quart de son volume, 26 feuilles de 88 ; les lacunes deviennent plus nombreuses vers la fin. Le manuscrit n'est pas l'oeuvre d'un copiste professionnel, mais d'un érudit, d'un chercheur qui l'a compilé à partir de plusieurs sources[4].

Le chansonnier se compose de deux parties nettement distinctes : f.1-42 (H1 e H2 de Gröber) et H3 à partir de f. 43, correspondant au début du 7e cahier. C'est cette dernière partie qui sera étudiée ici.

Elle commence au verso du f. 43, les trois *cançons* précédant sur f. 43 *recto* ont été rajoutées plus tard[5] ; elle se termine f. 57 v° [6].

H3 présente un caractère tout à fait spécial. Il se distingue tout d'abord des parties précédantes du ms. par son contenu et par l'ordre, ou plutôt absence d'ordre des pièces.

Tandis que H1 et H2 contiennent des poésies entières, des *cançons* pour la plupart groupées sous leur nom d'auteur, la troisième partie conserve beaucoup de *coblas* et 'échanges de *coblas*', pratiquement pas de *cançons* complètes et très peu de *tençons*. Leur répartition du f. 43 v° au f. 57 v° ne montre pas de principe d'ordre.

La *fin'amors* semble délibérément laissée de côté. On est frappé par le caractère engagé des *coblas* et des éléments de 'sirventés', par le carac-

tère utilitaire comme montre aussi le 'guide épistolaire' sur les feuilles 47 v° - 49 v°, un 'secrétaire galant' qui cite des vers et des strophes pour échanger des messages d'amour[7]. Ce contenu varié confirme l'hypothèse que nous nous trouvons ici devant l'oeuvre d'un dilettante éclairé.

Sur les 29 pages du recueil, nous trouvons 120 pièces d'après la numérotation de Gauchat et Kehrli, ou 76 numéros si on groupe ensemble les *coblas* qui se répondent, et les *razos* et *vidas* avec les pièces auquelles elles se rapportent. Même ainsi regroupé, ils sont en majorité très brefs, 58 d'entre eux se composent d'une ou de deux *coblas*, avec ou sans *tornada*.

Les *cançons*, et même des fragments de *cançons*, sont très rares ; sans tenir compte des citations dans 'l'art épistolaire', il n'y en a que 13 en tout et pour tout.

Les *tençons* sont encore moins nombreux : on compte six. Pour terminer le tour des genres représentés, il faut encore parler d'un «salut d'amour» ou d'une lettre, fragment de Na Tibors, du 'secrétaire galant' déjà mentionné et des 12 *vidas* et *razos*. On note l'absence total d''aubes', 'pastourelles', 'chansons de recontre' ou 'chansons de danse'.

H3 n'est pas seulement important pour le grand nombre de poésies féminines qu'il transmet à son début, mais aussi par le fait que les 2/3 de son contenu sont des *unica*. Il est intéressant de noter en plus que sept *troubadours* et quatre (ou cinq) *trobairitz* parmi les auteurs des unica ne sont connus par aucun autre manuscrit[8].

Il s'agit en somme de poésie de circonstance autour de disputes amoureuses, des dénigrements entre concurrents ou de querelles entre *troubadours* et leurs protecteurs. Les grands genres courtois sont parfois détournés à des fins parodiques, ainsi les *tençons* entre Gui de Cavaillon et son manteau et entre le comte de Provence et son cheval ; on trouve aussi le glissement vers l'obscénité, comme l'échange de *coblas* entre Guillem Figueira, Aimeric de Peguilhan, Bertran d'Aurel et Lambert (f. 52).

Les *trobaritz* de H3.

Les observations que nous venons de faire pour le contenu en général sont aussi valables pour la poésie féminine. Nous ne trouvons qu'une *tençon* courtoise; celle de Maria de Ventadorn avec Gui d'Ussel (''Gui d'Ussel, be'm pesa de vos'', P.C. 295,1), f. 53 et deux *cançons* de la comtesse de Die ''Ab ioi et ioven m'apais'' (46,1), f. 49 v° et, incomplète, celle d'Azalaïs de Porcairagues, ''Ar em al freg temps vengut'' (43,1). Cette dernière ne porte pas de nom d'auteur, f. 46 donne strophe 4 et 3, sous la rubrique ''Aquestas doas coblas portan lor raisons'', et f.

57 la fin de la 5e, la 6e strophe ainsi que la *tornada*.

Les autres pièces féminines sont l''échange de *coblas*' de Na Lombarda, ''Nom volgr'aver per Bernart na Bernarda'' (288,1), f. 43 v°, deux *tençons* entre Guilhem Rainol d'Apt et une dame (f. 44-44 v°), une plainte de 8 vers sur l'absence de l'ami, le début du 'salut d'amour' de Na Tibors (''Bels dous amics, ben vos posc en ver dir'' ; 440,1), f. 45 et l'échange de *coblas* entre Iseut de Capion et Almuc de Castelnou (''Dompna N'Almucs, si.us plages'', 253, 1), f. 46.

Dans le grand chant s'inscrivent seulement le fragment de Na Tibors et la *cobla* anonyme, les 'échanges de *coblas*' concernant la séparation ou le réconciliation entre amants, et les *tençons* développant des problèmes matériels et affectifs entre deux anciens amants.

Comme dans son ensemble, H3 privilégie le côté 'jeu de société' aussi pour les *trobairitz*. De ce fait, il semble légitime d'attribuer leur présence à la curiosité qu'elle devraient représenter pour un collectionneur ou un chroniqueur de la vie mondaine, et non pour leur art. Etant tout à fait atypique pour la tradition courtoise, ce recueil marginalise également les *trobairitz* qu'il contient. Il convient de nuancer en ce sens les recherches de Dietmar Rieger sur les *trobairitz* dans les chansonniers italiens et ne pas oublier le caractère spécifique de H3[9].

Il y a encore une deuxième remarque qui s'impose. Rieger a relevé le groupement des poésies au début de H3, entre f. 43 v° et f. 46, mais il n'a pas tenu compte des lacunes. Il manque au moins une feuille entre f. 43 et f. 44 et une autre entre f. 44 et f. 45, sans parler de la demi page arrachée de f. 45 (col. b et c.). La prudence quant à l'intention de l'auteur du recueil est donc de mise[10].

Deux variantes dans Azalaïs de Porcairaques.

A la lecture des manuscrits comme oeuvres à part entière, des passages auparavant relevés seulement comme leçons différentes acquièrent un autre statut méthodologique. Ainsi faut-il retenir deux variantes significatives et uniques pour le premier fragment d'Azalaïs de Porcairagues.

Le chansonnier donne ''Qu'en ditz d'amor seignoria'' (IV ; v. 26) au lieu de ''Que sobre totz seignoreia'' des autres manuscrits. L'importance accordée aux qualités poétiques de l'amant est sans doute un plus à verser au dossier *trobairitz* et *trobar*.

La deuxième leçon est ''Que Ovidis o retrai'' au lieu de ''Car so dis om en Veillai'' (III ; v. 21). Peut-être que l'érudit qui a confectionné le recueil a-t-il été séduit par cette référence savante et s'est-il empressé à noter les deux strophes?

Que faut-il penser de la rubrique "Aquestas coblas porton lor raisons"? Quelles attendent la transcription de la *razon*, ou qu'elles la portent en elles, qu'il n'est pas besoin de la noter explicitement ? Si la deuxième hypothèse était vraie, il serait séduisant de l'appliquer à nos recherches sur la place poétique des *trobairitz*.

Une *cançon de crosada*.

Quoi qu'il en soit des incertitudes, il ne fait pas de doute que "Dieus sal la terra e·l pais" était regardé comme la plainte d'une dame sur l'ami absent[11]. D'abord, la *cobla* anonyme précède immédiatement la lettre de Na Tibors, et surtout, elle est accompagnée d'une miniature de *trobairitz*[12].

Elle déclare son désir d'un amour parfait, "joi [...] entiers", malgré les maldisants et les envieux[13]. Ceci n'est pas très original, les exemples abondent dans les *cançons* féminines.

Mais un autre trait donne une place à part à ce fragment. Je pense qu'on peut le regarder comme une 'chanson de croisade', la plainte pour le chevalier parti en Terre Sainte ; les attestations ne manquent pas où "lai" et la "terre étrangère" désignent la Palestine.

Dans l'affirmative, nous pourrions revendiquer pour la poésie d'oc le genre de la 'chanson de croisade' féminine. En complément aux recherches de P. Bec[14] je verrais trois occurences occitanes. Elles se rapprochent du type lyrique de la 'chanson de départie', avec des interférences génériques qui ne facilitent pas leur définition. Ce serait d'abord "A la fontana del vergier" de Marcabru (293,1) en interférence avec la chanson de rencontre, "Altas undas que venez sus la mar" de Raimbaut de Vaqueiras (392,5 a), emprunté à la tradition de *cantigas de amiga* et finalement le fragment anonyme de H3 proche de la *cançon*. Il est intéressant de souligner que toutes les trois chansons sont des *unica*.

Guilhem Rainol d'At et la *domna* : vie matérielle et *trobar car*.

Il faut parler maintenant des deux pièces qui se trouvent au f. 44, donc, dans l'état actuel du chansonnier, immédiatement devant la 'chanson de croisade'. Il s'agit de deux *tençons* transmises sous le nom de Guilhem Rainol d'Apt entre un *seigner* et une *dompna*.

Pour la première pièce, "Quant aug chantar lo gal sus en l'erbos" (231,4) Frank propose le terme 'romance parodique'[15] ; elle commence éffectivement par une énumération de noms d'oiseau qui montre à l'évidence l'intention parodique.

'Quant j'entends chanter le coq en haut, dans le pré,/ et le pic et le geai et le rouge-queue,/ et le rossignol et le proyer pointu[17]/ je fais un vers sans être prié ni sollicité ; / ma dame est si belle, noble et vaillante/ qu'elle m'attire plus qu'un lanier[18].

Seigneur, vous m'êtes tellement désagréable et hostile,/ cent fois j'ai envie de me séparer de vous/ quoi que je n'ai jamais vu un homme si agréable./ Mais d'une chose vos êtes bien heureux :/ quand je sens venir de jeunes gens fiers et sauvages,/ tout de suite je me cache dans la grange et dans le grenier.

Madame, toujours je vous ai caché mon coeur, pourquoi acceptiez-vous mon service, et pourquoi vous était-il agréable ?/ Vous n'avez jamais aimé maquignon ni fou,/ au contraire, vous les fuyiez, comme moi le combat rangé,/ et je n'y ai plus été depuis que vous me l'avez défendu;/ j'aime mieux des flans et la soupe trempée.

Seigneur, je vous aurai toujours exhorté/ de vendre son plus grand cochon zébré/ et de vêtir Miquel, son berger,/ et de lui faire une tunique à taillades ;/ tellement il a le port agréable et une figure imposante,/ cent fois il sera pris pour un chevalier.

Ma dame, je voudrais que Miquel fût pendu,/ parce que vous l'aimez tant qu'on me regarde comme fou pour cela,/ce bec-vert, traître et menteur :/ maintenant je vous soutiens un serment contre ses reliques[20]/ que jamais Miquel ni sa propriété laineuse/ ne resteront avec vous un an entier.

Seigneur, quel est celui qu'on a[21] tondu,/ un grand, un long, avec des éperons aigus,/ la tête couverte[22] comme un chevalier ?/ Il m'a envoyé tant de messages d'amour et de saluts/ et il m'est plus agréable comme s'il avait été un boeuf cornu,/ et maintenant je dois un petit oiseau à son laneret'[23].

La pièce est bein construite, les répliques se répondent comme dans les meilleurs *tençons*. Comme trait parodique nous notons, à côte des oiseaux au chant discordant, la négation des qualités et du comportement courtois, l'insistance sur le domaine de la nourriture. Les doubles sens et les allusions sont nombreux, il ne sont souvent pas clairs pour nous, mais l'étaient sans doute pour les contemporains.

La *dompna* attire son ancien amant avec la même force comme, dans la nature, la femelle son mâle. Je pense que le *seigner* ne jouit plus des faveurs de sa dame, parce qu'il chante sans être prié (I) ; il lui reproche de l'avoir accepté jadis malgré son manque de franchise et sa couardise (III) et il maudit sa nouvelle liaison avec le berger Michel (V).

La *trobairitz* réplique vertement : même si elle doit reconnaître les mérites du *seigner*, il lui est désagréable maintenant (II) ; elle fait l'élo-

ge de son nouvel amant (IV), elle se moque de son ami de naguère même si au debut elle s'est laissée séduire par sa poésie et qu'elle se trouve enceinte maintenant de lui (VI). Cest dans ce sens qu j'interprète l'image empruntée à la fauconnerie de la première et de la dernière strophe : lui, le laneret, est la faucon mâle attiré par sa femelle, le lanier au début ; celle-ci lui doit un petit oiseau à la fin.

Voilà donc un dialogue extraordinaire entre des anciens amants[24].

Pour ''Auzir cugei lo chant el crit el glat'' (231,1), nous possédons maintenant une intéressante transcription en occitan moderne due à Bernard Bonnarel[25]. La pièce est incomplète dans H3, le dernier vers de V et les strophes VI et VII manquent, je les traduirai et résumerai d'après Kolsen.

I 'J'ai entendu le chant, le cri et le glapissement/ que font les oiseaux quand les haies sont vertes ; / je ferais pareil, mais suivant son désir,/ ma dame me dit dur, changé envers elle/ car je n'ai jamais cru la femme de son voisin./ Que jamais Dieu ne sauve Don Rainier le médisant[26]/ si jamais je lui ai menti depuis que j'ai été dans son amitié !/ Au contraire, je l'aime plus que poisson en romarin.

II Seigneur, je voudrais qu'il eût son nez coupé/ qui vous a dit que je vous aie déshonoré,/ j'ai été aussi absoute et pure de peché comme je suis de celui dont il est blanchi/ quoiqu'il porte arc et couteau de Barbarie./ Je pense et repense et j'en ai tant pensé,/ je devrais bien savoir de quoi j'ai fait l'expérience, mais je remarque autant[27] sa couleur de Sarrazin.

III Ma dame, je vous aurai toujours blâmée/ ne disiez-vous pas folie et grossièreté ;/celle-là est riche et de grande lignage, et elle a un mari, bon chevalier impétueux[28],/ je lui ai vu un cheval d'outre-mer,/ et il est connu sur la foire et sur le marché/ qu'il n'y pas plus noble qu'elle pour dévider du fil,/ et je vous y engage Cavaillon[29] et le comtat Venaissin.

IV Seigneur, par Dieu, je suis vraiment en colère/ car elle a valorisé son lignage contre le mien ;/ moi, je suis plus puissante et de plus haute noblesse,/ j'ai assez de laine ou de fil,/ et puis, j'ai un bon chevalier comme parrain ;/ ne

croyez pas que je vous fasse de reproches,/ car je vous ai couvert d'un drap de lit lessivé/ qui était tout entier[30] de lin.

V Ma dame, je sais bien que vous en aurez la récompense,/ parce que ce n'est pas mis dans un sac[31] troué ;/ si[32] des deniers m'avaient aidé, vous auriez un miroir et un bon cordon élégant/ et un ruban pour retenir sa crinière[33], /puis diront tous ceux qui sont les plus joyeux :/ ''qui est celle-là?'' quand vous viendrez [parée,/ je vous assure, belle dame, que vous aimez en très haut lieu.

VI Seigneur, j'ai toujours dit à mon fou[34] que vous viendrez quand il sera bien repu,/ que je serai enceinte de vous que j'avais chargé/quand je suis tombée sur le rempart crenelé/ et en suis tombée malade sur un coussin./ J'ai bien compris que vous aviez commis un péché,/ et j'étais affligée avec vous par amitié ;/ aussitôt je vous ai pardonné.

VII Ma dame, il a bien été connu et éclairci/ le lundi matin quand on a fait la charité,/ quand vous avez porté des gants et une bourse en soie :/ des meilleures vous auriez abaissé le prix,/ qui tout le jour avaient été au latin.[35]/ Si vous aviez été là où il vous a été destiné,/ vous auriez été au bois au-delà de Sainte-Trinité, à Pont-de-Sorgues[36] en Terre de Sanguin'[37].

Nous sommes encore devant un introduction printanière parodique, puisque les ''chant e.1 crit e.1 glat'' (v.l) sont en contradiction avec la douceur habituelle des sons évoqués. L'auteur maudit un rival médisant et proteste de sa sincérité. (I).

La *trobairitz* se défend des accusations portées contre elle, mais il semble quand même qu'elle reconnaisse des relations avec un ''Sarrazin''. (II).

Le *seigner* défend sa dame : une autre, de grande lignage, est l'amante du Sarrazin. (III).

La *dompna* se met en colère, elle est d'aussi noble extraction que sa rivale ; elle rappelle au *seigner* qu'il est dans ses bonnes grâces et qu'elle a couché avec lui. (IV).

Celui-ci assure sa reconnaissance, et fait allusion aux bonnes qualités de sa dame. (V).

Dans les deux strophes qui manquent dans H, la dame reconnaît l'adultère avec le *troubadour*, et l'en excuse. Le *troubadour* prend sa dé-

fense, nie en quelque sorte les 'fautes' commises, puisqu'elle n'a nullement perdu ni son élégance, ni ses mérites et son prix.

Une mention à part méritent les noms de lieu qui renvoient tous au pays de Guilhem Rainol, c'est à dire à la région d'Apt (Vaucluse) : Cavaillon et le Comtat Venaissin (III,24) et, manquant dans H, Pont-de Sorgues et Terre de Sanguin (VII,56).

Ces deux *tençons* tranchent complètement avec le reste du manuscrit, mais aussi avec les autres pièces féminines ; ce sont les seules qui sont à ranger dans la catégorie du *trobar car*. Si on ne regarde que les rimes, on a les terminaisons dures *os, at, utz* 24 fois sur 36 dans la première (231,4) et la rime ''at'' 42 fois sur 56 dans la deuxième pièce (231,1). Il n'ètait certes pas trop difficile de trouver les rimes en *at*, mais l'exploit est à signaler, d'autant plus que nous avons au vers 30 les syllabes en-*at*, la signature du *seigner* originaire d'Apt pour ce schéma métrique que curieusement aucun autre troubadour n'a utilisé!

D'ailleurs, sa dame, la *trobairitz*, lui reproche cette manière rude: ''Ma dona.m dis car, de leis cambiat'' (4) : elle critique sa dureté, sa rudesse envers elle, et sa poésie avec des mots 'pierreux et hirsutes', dans la terminologie de Dante . On savait que les *trobairitz* appartiennent au *trobar lèu*, mais ici nous avons le cas exceptionnel qu'une d'elles condamne le style précieux et dur où la suavité du rossignol est noyée dans la cacaphonie du pic-vert, du geai et d'autres cris stridents.

Les autres pièces du début de H3.

Deux compositions se trouvent encore parmi les poésies féminines du début du recueil, entre Na Lombarda et les *tençons* que nous venons de présenter.

Le premier est un fragment de la *tençon* entre Granet et Bertran d'Alamano (189,5). Granet veut persuader Bertran de rejoindre l'armée chrétienne en Orient, acte plus profitable pour son salut qu'attendre chez lui une récompense plus qu'incertaine de sa dame. L'argument de Granet est intéressant : pars pour la croisade, puisque tu n'auras pas d'amour ici, ce qui veut dire, à l'inverse : puisque le bonheur t'attend ici, ne pars pas, ou reviens de la croisade, et c'est là justement la plainte de l'amante anonyme de ''Dieux sal la terra e.l païs'' (461,81).

Le *partimen* ''Bernart de la Bart'ancse'm platz'' (227,7) discute, d'une facture sans surprise, des questions autour de *largueza*. Il se trouve sur le même feuillet que les compositions de Guilhem Rainols d'At.

Enfin, une *cançon* de Pons de Capdeuil (375,15) est placée entre le *salut* de Na Tibors et le *coblas* d'Iseut de Capion et d'Almuc de Castel-

nou, sans intérêt pour notre propos.

Par contre il faut parler des echanges de *coblas* avec *razo*, au f. 46 v°, entre Elias d'Ussel et Gaucelm Faidit. Dans deux, on fait mention du voyage de Gaucelm Faidit en Terre Sainte, mais surtout de Guilhema Monja, sa femme, *soudadeira* et *joglar* (136,3 et 136,2).

Relevons que le thème de la croisade revient très souvent, au moins une fois par feuille comme encore, après les 2 strophes d'Azalaïs de Porcairagues f. 46, la *razo*, en òc, et l'invitation à la croisade, en oïl, qu'Hugues de Bérzé adresse à Falquet de Romans.

Conclusion

En conclusion, nous gagnons deux, ou trois *trobairitz*, ou disons mieux, trois nouvelles occurences du *trobar* féminin. Il faut répondre par l'affirmative à la possibilité déjà évoquée par D. Rieger[38] et compter désormais la plainte anonyme ''Dieus sal la terra e.l païs'' (461,81) et les deux *tençons* entre *domna* et *seigner* transmises sous le nom de Guilhem Rainol (231,4 et 1) parmi la poésie féminine d'òc. Il faut dissocier l'authenticité biographique et l'authenticité au niveau du chansonnier, et là nous possédons les preuves pour la féminité textuelle. Nous devons penser la féminité des *trobairitz* en termes de langue, comme l'a développé J. Ch. Huchet dans *Les Femmes-troubadours ou la voix critique*[39]. Si je parle de ''*trobairitz*'', c'est donc toujours d'abord dans le sens de 'je lyrique féminin', le pôle opposé au *trobar* masculin.

La lecture du manuscrit nous a permis aussi de constater, tout en tenant compte de son état lacunaire, tout un tissu de correspondances. Il y a celle des voix féminines, mais aussi, signe du temps, le thème de la croisade qui revient comme de repères réguliers. L'amour de la *domna* avec un Sarrazin dans ''Auzir cugei lo chant e.l crit e.l glat'' (231,1) prend par là un relief tout à fait particulier. On se demande s'il s'agit d'une provocation ou d'un simple fait de la vie quotidienne et de la convivialité occitane.

Nous avons avec Guilhema Monja le témoignage pour une *joglairitz*, et le couple *trobairitz* - *joglaritz* répond ainsi du côté féminin au couple *troubadour* - *joglar* côté masculin.

Il faut dorénavant aussi tenir compte de la *domna* de Guilhem Rainol d'Apt. Au - delà de son caractère de jeu littéraire et de jeu de rôle d'un fictivité certaine, elle complète nos connaissances sur la place poétique de la *trobairitz* et rajoute un ton spirituel et ironique, libertin sans grossiereté, au registre féminin.

A trois endroits, les *trobairitz* prennent position concernant la poétique, le *trobar* : 1.) le mérite le plus important de l'amant est sa maîtrise du "Ditz d'amor" (43,1, IV), 2.) la séduction, ici tout à fait charnelle, était l'effet, au début, des poésies masculines (231,4), et enfin, la *domna* n'aime pas le *trobar car* (231,1).

Le recueil H3 est atypique pour les *troubadours*, mais tout à fait typique pour le trobar féminin, le pôle négatif du *trobar* devenu voix selon Jean-Charles Huchet[40].

Si ce n'est pas l'authenticité des femmes poètes qu'il peut prouver, le *trobar*, lui est authentique et même un complèment précieux pour l'étude de la *fin'amors* dans son oscillation entre le pôle masculin et féminin.

Arno Krispin
Figeac

1. C.f. J. Ch. HUCHET, *L'Amour discourtois*, Privat, 1987, 216 : "La seule ordonnance qui vaille : celle d'un manuscrit édité avec ses lacunes, ses fautes... avec tous ces 'accidents littéraux' qui sont autant d'éléments signifiants pour une/ des lecture(s) cessant d'être hantée(s) par la reconstitution d'un 'Ur-Text', à jamais perdu".
2. Le chansonnier a été étudié par G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, "Romanische Studien", 2 (1877) ; C. DE LOLLIS, "Revue des langues romanes", 33 (1889), 157-193 ; L. GAUCHAT - H. KEHRLI, "Studij di filologia romanza", 5 (1891), 341-349 et par S. d'A. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Turin, 1961 (je cite d'après la version allemande abrégée publiée par H. HUNGER, et al. dans *Geschiche der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, Bd. II, Zürich, 1964, pp. 261-318).
3. Cette dernière localisation soutenue par S. d'A. AVALLE (299) semble étayée par la présence de nombreuses *vidas*, elles aussi pour la plupart d'origine vénétienne (ib., 310).
4. C. DE LOLLIS, *op. cit.*, 158 ; L. GAUCHAT-H. KEHRLI, *op. cit,* 348; S. d'A. AVALLE, *op. cit*, 301; C. DE LOLLIS, *op. cit.*, 169.
5. G. GRÖBER, *op. cit.*, 401.
6. F. 58 jusqu'à la fin, f. 61 v°, suit une nouvelle série de *chansons* (11 n° s) et un *sirventés*. Cet appendice n'a pas été différencié par GRÖBER, mais A. JEANROY l'a relevé (*Bibliographie sommaire des chansonniers provencaux*, Paris, 1966. 7). Je cite les feuillets de H3 d'après l'édition diplomatique de L. GAUCHAT-H. KEHRLI, *op. cit.,* 492-568.
7. C. DE LOLLIS, *op. cit.,* 170-183, explique l'intérêt pour les *coblas* qui sont en fait souvent des brefs 'sirventés' et *tençons* par les graves évènements qu'a connus le 13e siècle (croisade contre les Albigeois, perte des royaumes d'Orient).
8. Il s'agit des *troubadours* Bernart Arnaut d'Armagnac (54), Peire d'Ussel (361), Berenguier de Poizrenger (48), Berenguier de Poivent (49), Olivier de la Mar (311), For-

tunier (158), Matheu (298) et des *trobairitz* Na Lombarda (288), Na Tibors (440), N'Iseut de Capion (253) et Almuc de Castelnou (20) et, en plus, l'anonyme de 461,81.

9. D. RIEGER, *Die 'trobairitz' in Italien*, ''Cultura Neolatina'', 31 (1971), 205-223.

10. D. RIEGER, *op. cit.*, 212-214. Entre f. 43 et f. 50 manquent quatre f., C. DE LOLLIS, *op. cit.*, 158.

11. Pour l'état de la recherche cf. D. RIEGER, *op. cit*, 213.

12. Que H3 est d'une importance capitale pour la connaissance et la tradition manuscrite des *trobairitz* est encore souligné par les miniatures qu'il contient, huit, qui toutes représentent des *trobairitz*. Ces miniatures sont, il est vrai, de facture médiocre et parfois assez mal conservées.

Cf. aussi A. RIEGER, '*Ins. e.l cor port, dona, vostra faisso*' : *image et imaginaire de la femme à travers l'enluminaire dans les chansonniers des troubadours*, ''Cahiers de Civilisation médiévale'', 28 (1985), 385-415 et, pour le chansonnier H, p. 399.

13. Je suis les corrections de A. KOLSEN, Zts. 38 (1977) p. 282, mais je vous propose une autre traduction pour le dernier vers. Kolsen traduit le v. 7 et 8 ''j'aime d'avantage un joi parfait qu'un que la raison rend tout a fait répugnant''. Je ne prends pas *sen* pour 'sens, raison', mais je coupe *s'en* et je traduits : 'j'aime plus un joi parfait, peu importe qui en soit envieux'.

14. Cf. le chapitre 'Chanson de croisade' dans P. BEC, *La lyrique française au moyen âge*, t. 1, Paris, 1977, pp. 155-158.

15. Texte avec traduction espagnole dans M. DE RIQUER, *Los Trovadores,* t. III, Barcelona, pp. 1240-42.

16. *Répertoire métrique*, t. II, Paris, 1966, p. 130.

17. F. MISTRAL, *Tresor*, s.v *petardié* = 'emberiza miliaria (Lin.), oiseau dont en traduit le chant par tri-tri-tri-tri...', donc 'agulhos' p.ê dans le sens de 'cri strident, pointu', et non celui de 'pourvu d'ergots' donné par Kolsen.

18. I.e.que la femmelle du laneret, le faucon lanier, attire comme oiseau de leurre le faucon parti en chasse.

19. N'oublions pas que 'sentir' peut aussi dire 'coucher avec'.

20. Sens adopté par R. LEVY, *S.W.* s.v. *vertut* ; mais n'oublions pas que *vertut* peut toujours désigner la force corporelle.

21. Je suis L. GAUCHAT-H. KEHRLI et lis *c'om a*, et non *coma* = 'tête'.

22. Je garde la lecture *encopennatz* du ms. que je mets en rapport avec *cop'* = *crane* et *copar* = 'couvrir d'un châpeau'.

23. (L.P.D.) Rappelons que le 'laneret' est le mâle du lanier ; 'tersol' désigne le mâle pour la plupart des espèces, parce qu'il est, c'est l'éytmologie, un tiers moins grand que la femelle.

24. Je ne pense pas, comme M. DE RIQUER, *op. cit.,* p. 1240, qu'il s'agit d'un dialogue entre mari et femme.

25. *Las 194 cançons dialogadas dels trobadors*, Paris, 1984, p. 151, d'après A. KOLSEN, *Trobadorgedichte,* Wien, 1925, p. 37 ss.

26. Je lis, avec le ms., *afilat'*, et non *afilhat* (= 'fils adoptif' KOLSEN) ; *afilat*, celui qui à la langue tranchante = 'médisant'.

27. Je suis la leçon de H, selon L. GAUCHAT-H. KEHRLI, remplaçant *antan* par *aitan.*

28. ? *estrema* MISTRAL : 'serrer, rentrer, mettre à l'abri'.

29. MISTRAL s.v. *Cavaioun* ; ''Cavaioun tire son nom, à ce qu'on croit, du mount Cavèu, ancien nom de la montagne qui domine cette ville''.

30. *Ces estantior* = sans corruption ?
31. *bassac* MISTRAL = 'grand sac, étoupe grossière qui servait seulement pour confectionner des sacs'.
32. Ms. ''O'' p.ê ''oui''.
33. 'pourvu qu'il vous retienne sa crinière' ?
34. Je conjecture v. 39 et 41 *au* par *o*.
35. A la messe ? à l'étude ? sage ?
36. MISTRAL, *Pont de Sorgas*.
37. Autour de Roussillon (entre Gordes et Apt) : terres rougeâtres, carrières d'ocre réputées.
38. Loc. cit.
39. ''Littérature'', 51 (1982), p. 59-90.
40. Loc. cit. surtout p. 76-90.

CHANSONS DE FEMME, TROBAIRITZ ET LA THÉORIE ROMANTIQUE DE L'ORIGINE DE LA POÉSIE LYRIQUE EUROPÉENNE

ULRICH MÖLK

Pour les pièces lyriques dans lesquelles ce n'est pas l'homme, mais la femme ou la jeune fille qui chantent leurs amours, il n'existait, au Moyen Age, ni en France ni en Allemagne ni en Italie de terme précis qui les distinguât des autres genres et types lyriques. Cette lacune terminologique qui, en principe, n'a rien de surprenant, s'explique peut-être par le fait que le sous-genre qui nous intéresse ici, se situe plutôt à la périphérie du système des différents genres et types lyriques, ce qui est d'ailleurs un peu plus exact pour les troubadours et les *trovatori* que pour les trouvères et les *Minnesänger*. La poésie gallégo-portugaise, par contre, non moins 'courtoise', celle-ci, que les quatre autres, mais où notre type lyrique est attesté presqu'aussi fréquemment que le chant courtois, connaît, probablement à partir de la fin du XIIIe siècle, un terme aussi précis que précieux: *cantiga d'amigo*.

Or ce n'est pas le terme portugais, le seul, comme nous l'avons dit, à être attesté au Moyen Age, que les philologues du XIXe siècle choisirent pour désigner le type lyrique que nous étudions ici. On sait que le choix tomba sur le terme allemand *Frauenlied*, auquel correspondent, dans les différentes langues romanes, les formules 'chanson de femme', *canzone di donna*, etc., avec, cependant, l'exception des hispanistes qui, eux, recouraient quelquefois au terme portugais pour classer les anciennes chansons à refrain castillanes non conservées, mais dont l'existence est postulée dans le cadre de la théorie de la *poesía tradicional*, théorie pour laquelle la découverte sensationnelle, par Stern et García Gómez, des *harǧas* romanes, fournirent des preuves tout à fait inattendues. C'est ainsi que Dámaso Alonso (après Stern, d'ailleurs, qui avait déjà signalé le parallèle) pouvait qualifier les *harǧas* romanes de ''cancioncillas de amigo mozárabes''. Theodor Frings qui, dans les mêmes années, avait rappelé, sans d'abord rien savoir de la découverte de Stern, la théorie romantique de la genèse de la poésie lyrique européenne, Spitzer et plusieurs autres continuaient d'utiliser le terme *Frauenlied* et avaient bien le droit de le faire puisque les *cantigas d'amigo* portugaises étaient rangées, à partir de la fin du XIXe siècle et non seulement par la recherche allemande, sous la même rubrique. Friedrich Diez, cependant, à qui nous

devons la première étude sérieuse sur la poésie lyrique médiévale du Portugal, n'a pas utilisé le terme *Frauenlied* bien qu'il s'occupât aussi, dans le même livre, des *cantigas d'amigo* du roi Denis.

Le livre de Diez parut en 1863, l'année de la mort de Jakob Grimm. Grimm, Diez et les autres chercheurs de l'époque n'avaient-ils pas encore parlé de *Frauenlieder*? Ou est-ce que le mot, pourvu qu'il eût déjà existé, aurait eu une signification difficilement ou non applicable aux *cantigas d'amigo*? Ni le romaniste qui considère aujourd'hui les *harǧas* mozarabes comme des fragments de 'chansons de femme' perdues, ni le germaniste qui a depuis longtemps l'habitude d'appeler *Frauenlieder* ou *Frauenstrophen*, certaines pièces lyriques de la collection intitulée ''Minnesangs Frühling'', ne se rendent compte du fait qu'à l'époque de Diez et de Grimm, le terme *Frauenlied* était employé avec une acception toute différente: un *Frauenlied* était tout simplement une chanson composée par une femme. Et il est intéressant de constater qu'on était très loin de croire que les petites pièces lyriques allemandes du XIIe siècle, mentionnées tout à l'heure, auraient pu être composées par des femmes. Car Grimm avait décreté en 1811:

> ''Au Moyen Age, les oreilles des femmes allemandes s'ouvrirent avec gratitude et confiance aux chansons d'amour que les hommes, cultivant seuls la poésie, chantaient devant elles. Les moeurs plus libres des dames provençales ne leur permettaient pas seulement de prononcer des jugements dans les cours d'amour, mais encore de composer des chansons et de les chanter publiquement. En Allemagne, par contre, nous n'entendons jamais parler d'une femme-poète, ceci étant contre les bonnes moeurs. C'est dans les femmes qu'habite, il est vrai, la pureté de la poésie, mais elles ne doivent pas l'exprimer de même qu'elles ne prennent pas part à la guerre. Dans quelques chansons d'amour où parlent des femmes, il est incontestable qu'elles aient été composées et chantées par les poètes auxquels les manuscrits les attribuent''[1].

Ce ne fut qu'immédiatement après la mort de Grimm qu'un jeune philologue autrichien, âgé alors de vingt-quatre ans, avait le courage de voir les choses différemment. Wilhelm Scherer (c'est de lui que nous parlons), préparant, en automne 1864, son cours du semestre d'hiver, finit par se convaincre que plusieurs pièces lyriques en moyen haut allemand auraient été composées, en dépit de leurs attributions manuscrites, par des femmes. Dans sa lettre du 24 septembre 1864, adressée à Karl Mül-

lenhoff, professeur à Berlin, Scherer désigne (il est, autant que nous sachions, le premier à le faire) les petites pièces mentionnées par le terme *Frauenlieder*. Dans sa réponse du 4 octobre, Müllenhoff lui confie que lui aussi aurait toujours été enclin à attribuer les strophes à des femmes, mais qu'il n'oserait se prononcer définitivement en faveur de cette opinion[2]. Dix ans plus tard, Müllenhoff, ayant moins de scrupules, datait quelques-uns de ces soi-disant *Frauenlieder* même du XIe siècle.

Nous sommes d'avis que Scherer est parvenu à son hypothèse, par laquelle il s'opposait avec provocation à l'opinion de Grimm, en partant d'un fait littéraire sur lequel le même Grimm, trente ans auparavant, avait attiré l'attention du public savant. Dans un article de 1865, consacré à l'oeuvre de Grimm et où il parle brièvement des femmes-poètes allemandes ou autrichiennes du Moyen Age, Scherer mentionne également l'intérêt que Grimm portait à la poésie populaire des Serbes, collectionnée et éditée, en 1824, par Vuk Karadžić et traduite en allemand par Therese Robinson (1825) et Wilhelm Gerhard (1828). Grimm, dès 1824, avait publié un long et savant compte-rendu de cette collection de poésies populaires serbes. Le premier volume de cette collection contient les pièces lyriques que Karadžić appela *zhenske pjesme* (chansons féminines), terme que, dans son compte-rendu, Grimm traduit soit par "*Weiberlieder* (chansons de femme) soit par *sogenannte Weiber- oder Frauenlieder* (chansons féminines) soit par *Frauenlieder* (chansons de femme). Les deux traducteurs se décident pour le terme *Frauenlieder*. C'est ainsi, écrit Gerhard, qu'on appelle les petites chansons des Serbes puisque beaucoup d'elles, en particulier les chansons d'amour, ont été composées par des femmes. Therese Robinson, elle aussi, nous affirme que la plupart d'entre elles, pour des raisons stylistiques surtout, doivent avoir été composées par des femmes. L'éditeur et ses deux traducteurs, Grimm et Goethe, étaient convaincus que ces petites chansons serbes représentaient une très ancienne tradition populaire. Quant à la théorie que Scherer avancera sur les *Frauenlieder* du XIIe siècle, il est évident qu'elle est née d'une idéologie romantique dans laquelle un culte prononcé de l'originalité, une vénération ardente pour la femme et un patriotisme non moins fervent se déterminent mutuellement: ce n'est pas seulement la Serbie, mais aussi l'Autriche qui possède maintenant de très anciennes chansons d'amour composées par des femmes.

Dans plusieurs articles et livres qu'il a publiés après 1865, Scherer revient, en la précisant, sur sa théorie des femmes-poètes du XIIe siècle, ne parlant de *Frauenlieder* et de *Frauenstrophen* que là où il est convaincu que la pièce aurait été écrite par une femme. Après Scherer, cependant, l'usage du terme *Frauenlied* commence assez tôt à perdre de précision.

Chez Burdach, par exemple, le terme désigne, il est vrai, le monologue lyrique féminin, mais il lui importe peu de savoir si l'auteur est une femme ou non, ou si le monologue est conservé séparément ou à l'intérieur d'un ouvrage narratif, ou encore s'il s'agit du registre populaire ou aristocratique du langage poétique. Dans la recherche germaniste, cet emploi si peu précis du terme s'observe même de nos jours, et de nos jours encore, on trouve des défenseurs de l'hypothèse selon laquelle on devrait plusieurs pièces de *Minnesangs Frühling* à la plume d'une ou de plusieurs femmes. D'avoir dégagé le terme des entraves de la problématique discutée, en l'utilisant, de façon rigoureuse, pour désigner un type lyrique bien défini, c'est là le mérite d'Alfred Jeanroy, dont les *Origines de la poésie lyrique en France* parurent en 1889. Ce livre important a exercé, sur la recherche postérieure, une influence plus grande qu'on ne l'aurait supposé par rapport à la thèse principale qu'il avance et qui est fausse. Car, abstraction faite de la thèse principale (la poésie lyrique populaire française en tant que modèle pour n'importe quelle autre poésie lyrique populaire de l'Europe), le livre de Jeanroy contient tout un trésor de résultats irréfutables et d'argumentations heureuses. Parmi celles-ci, il faut souligner l'opinion de Jeanroy, d'ailleurs assez souvent répétée au cours du livre, selon laquelle la chanson placée dans la bouche de la femme aimante, représenterait le type de base duquel dériveraient tous les autres genres de la poésie lyrique populaire. Ce type de base est désigné, dans le livre de Jeanroy, par le terme 'chanson de femme'. Ce terme devant lequel il est difficile de ne pas penser au mot allemand qui le précède chronologiquement, a cependant, chez Jeanroy, un sens purement typologique; la question de savoir si c'est une femme ou un homme qui aurait composé ces chansons, est, pour la définition, sans importance aucune. Je le cite: "Il nous semble donc très naturel de voir, dans les *Frauenlieder*, non l'expression sincère d'un amour féminin réellement ressenti, mais le développement, l'exploitation d'un thème traditionnel qui existait aussi en pays roman"[3]. Il est tout de même intéressant de constater que le mot allemand paraissait posséder, pour le savant français, un certain degré du suggestivité: Jeanroy choisit, pour le type lyrique qu'il étudie, le terme 'chanson de femme' bien qu'il soit convaincu qu'originairement c'est la jeune fille non mariée, et non la femme, qui parle.

A partir de Jeanroy, les romanistes utilisent les deux termes 'chanson de femme' et *Frauenlied* avec la même acception lorsqu'ils discutent le problème des origines de la poésie lyrique amoureuse précourtoise et traditionnelle. Cependant, dans la mesure où la discussion porte moins sur le problème des origines que sur la variété typologique des textes

conservés, l'emploi des deux termes risque de devenir moins homogène. Dès que prévaut l'intérêt formel, un monologue de femme peut être qualifié, comme le fait par exemple Jeanroy, de 'chanson de femme' même s'il n'est plus de caractère popularisant; par contre, dès que le chercheur s'interesse plutôt au contenu, il peut classer (c'est le cas, par exemple, de Gustav Groeber) une pièce lyrique popularisante sous la rubrique *Frauenlied* même si elle n'est pas un monologue. Le manque de précision dans l'emploi du terme et davantage encore le fait que ce terme évoque, intentionnellement ou non, la théorie romantique des origines de la poésie amoureuse populaire, me portent à ne pas l'utiliser dans la typologie fondamentale que je vais vous proposer maintenant, non sans vous signaler qu'à la fin de mes remarques, il sera peut-être possible de réintroduire le terme 'chanson de femme'.

A l'exception des *harǧas*, toutes les pièces lyriques romanes à caractère populaire des XIIe et XIIIe siècles que les manuscrits nous ont conservées, proviennent probablement non d'une tradition orale immédiate, mais de modèles écrits. Pour le Portugal et l'Italie, cela est même plus que probable; et bien que plusieurs pièces nous aient été transmises par un manuscrit unique, la même constatation vaut en principe pour les pièces provençales et françaises, car la situation particulière de la tradition manuscrite des pièces à caractère populaire ne paraît refléter que l'intérêt relativement réduit que le public aristocratique leur portait. D'autre part, la poésie lyrique aristocratique ou courtoise présuppose la poésie lyrique à caractère populaire, non seulement dans l'évolution historique, mais aussi, comme le montre un bon nombre de textes individuels, dans la conscience du poète et du public courtois. Cela signifie qu'il nous faut partir, pour établir une typologie, de l'opposition entre poésie lyrique populaire et poésie lyrique courtoise. Tenant compte de cette opposition, nous appelons celle-là, le registre populaire, et celle-ci, le registre élevé, mais non courtois, puisque cette formule (registre courtois) serait adéquate, il est vrai pour la France, mais non pour le Portugal, où la *cantiga d'amigo* représente, elle aussi, un genre poétique de cour, ni pour l'Italie, où la lyrique post-sicilienne n'est plus une lyrique de cour.

Il est possible de mieux étudier les interférences entre les deux registres (interférences qui s'observent un peu partout), si nous établissons, pour les deux registres, une classification strictement analogue. Nous nous servons, pour notre classification, de deux critères de base: les deux critères sont la 'perspective' et la 'réalisation'. Par le premier terme, nous comprenons la perspective (action, attente, expérience) des différents personnages typiques qui figurent dans une pièce lyrique, tandis que le second terme est réservé pour la forme sous laquelle une perspe-

ctive donnée apparaît dans le texte. Il y a, dans notre typologie, trois modes de réalisation: 1) le monologue (sans ou avec apostrophe à quelqu'un de présent ou d'absent), 2) le dialogue (entre deux ou plusieurs personnages), 3) le récit (récit du narrateur). Quant aux perspectives ou, plus exactement, aux différents personnages typiques, nous les répartissons en trois groupes: 1) l'homme amoureux ou aimé, 2) la femme aimée ou aimante, 3) le tiers qui protège ou menace le couple ou dont la présence est motivée différemment. Quant au tiers, le registre populaire connaît, par exemple, la mère ou l'amie de la femme aimante, le registre élevé de la lyrique provençale, par exemple, le mari ou le guetteur. Dans une pièce lyrique donnée, peuvent apparaître plus d'une perspective (celles, par exemple, de l'homme et de la femme) et plus d'un mode de réalisation (par exemple, récit initial et dialogue). Dans le cas d'un je-narrateur, nous ne parlons du troisième mode de réalisation que là où le je-narrateur est un tiers personnage.

Il est intéressant de voir que les différents langages poétiques romans ont tendance à désigner les personnages typiques des deux registres par des appellatifs contrastifs. Dans la lyrique des troubadours, par exemple, l'homme du registre populaire est désigné par *amic*, la femme, par *amiga*, tandis que l'homme ou la femme du registre élevé y sont respectivement appelés *amaire* et *domna*. Même pour l'amour, le poète provençal dispose en principe, selon les deux registres, de deux termes différents (*amar* - *fin'amor*). Pour une étude approfondie des interférences entre les deux registres, il paraît utile de partir d'une analyse lexicale détaillée que plusieurs chercheurs ont d'ailleurs déjà entreprise.

Nous allons maintenant faire l'épreuve de notre typologie en étudiant plusieurs textes romans dans lesquels la femme apparaît comme unique locuteur. Commençons par l'extrême ouest de la Romania.

Texte 1 (Bernal de Bonaval)

''Diss' a fremosa en Bonaval assy:
- Ay, Deus! Hu é meu amigo d'aqui,
de Bonaval? -''

Texte 2 (Martin Codax)

''Eno sagrado, en Vigo,
baylava corpo velido:
amor ei!''

Texte 3 (Don Denis)

''Levantou ss'a velida,
levantou ss'alva,
e vay lavar camisas
eno alto,
vay-las lavar alva''.

Les textes 1, 2 et 3 sont les strophes initiales de trois *cantigas d'amigo*, dont la première contient quatre strophes et les deux autres, six. Nous avons choisi ces trois exemples pour offrir un certain éventail chronologique; pour notre argumentation, il suffit de connaître les strophes initiales puisque, par elles, le ou les modes de réalisation sont établis. La chanson 1 est un monologue de femme sans apostrophe et introduit par un narrateur; le refrain (vers 3) fait partie du monologue. Pour la chanson 2, l'auteur a choisi, comme réalisation, le récit continu, avec, cependant, l'exception du refrain (vers 3) qui rend, par une formule stéréotypée, la perspective de la femme. La troisième chanson est un récit pur qui, ici, comprend également les refrains (vers 2, 4 et 5), lesquels forment, dans les strophes suivantes, une unité syntaxique moins précise avec les vers voisins. Nous voyons par conséquent que dans les trois *cantigas d'amigo*, le narrateur apparaît, et il va sans dire que ce ne sont pas les seuls exemples parmi les cinq cents *cantigas d'amigo*, dont la majeure partie, cependant, ne connaît pas le narrateur. Quant au dialogue (notre deuxième mode de réalisation), nous le rencontrons dans quatre-vingts cas environ (= un sixième du tout); en ce qui concerne les *cantigas d'amigo* à monologue, il est peut-être intéressant d'ajouter que l'apostrophe s'y trouve dans quatre-vingts pour cent des cas.

Le registre populaire de la poésie lyrique française, où le monologue est, ici aussi, plus fréquent que le dialogue, a développé des formes qui laissent beaucoup de liberté au narrateur (la 'chanson d'histoire' et les deux types lyriques *Aaliz main se leva* et *C'est la jus*). Dans la poésie lyrique italienne du XIIIe siècle où ces trois formes narratives ne sont pas attestées, on peut tout de même observer que notre troisième mode de réalisation se rencontre presqu'aussi fréquemment que chacun des deux autres, les dialogues étant un peu plus nombreux que les monologues. Dans la poésie lyrique provençale enfin, où la 'chanson d'histoire' est attestée, au moins, par une citation tardive, les spécimens du registre populaire sont si peu nombreux qu'il ne vaut pas la peine de s'étendre sur la fréquence relative de nos trois modes de réalisation.

Le grand nombre de monologues de femme dans la poésie lyrique française et, en particulier, gallégo-portugaise avait porté Jeanroy et, après lui, beaucoup d'autre savants à y voir l'origine historique de pres-

que tous les genres du registre populaire. Gaston Paris le réclamait également pour la genèse de l'aubade (*alba*), sur laquelle Jeanroy s'était prononcé très précautionneusement; Erich Köhler, lui aussi, essayait d'expliquer la genèse de la pastourelle en la réduisant au monologue de femme. Et même Pierre Bec qui a enrichi la recherche par sa description si précise des diffèrents genres popularisants et, à un non moindre degré, par son interprétation de nombreux textes particuliers, n'a pas coupé tous les liens qui l'attachent à la théorie romantique de l'origine de la poésie d'amour européenne, car il considère la 'chanson de femme', ''ce type lyrique (je le cite) bien défini, archaïsant et traditionnel'' comme l'archétype générateur de nombreux genres et sous-genres médiévaux[4]. Et ne faut-il pas dire que cette théorie romantique a été miraculeusement confirmée par les *harǧas* romanes, dont la plus ancienne datable est antérieure à 1048? Mais de quoi témoignent, à proprement parler, ces vénérables petites strophes mozarabes? Elles témoignent de l'existence de chansons d'amour qui, probablement, étaient répandues à l'état non-écrit et où, certes, la femme apparaissait en tant que locuteur. Il n'est, par contre, pas permis de déduire des *harǧas* que les chansons dont elles proviennent, auraient été uniquement des monologues; seul est certain le fait que les poètes arabes et hébreux regardaient les mots romans féminins comme des citations convenant particulièrement aux pointes finales de leurs *muwaššahas*.

Que les chansons d'amour mozarabes du XIe siècle dont proviennent, au plus tôt, les *harǧas* conservées, aient utilisé, outre le monologue, les deux autres réalisations de la perspective de la femme aimante, nous pouvons le supposer non seulement parce que les trois modes se rencontrent aussi dans chacune des autres lyriques populaires romanes des XIIe et XIIIe siècles, mais encore parce que notre distinction des trois réalisations fondamentales, correspondant à la structure même de nos langues européennes (les trois personnes grammaticales), fournit le schéma de base pour la représentation poétique des expériences humaines. C'est ainsi que nos trois réalisations se retrouvent dans chaque tradition lyrique populaire suffisamment documentée, dans le corpus des *zhenske pjesme* des Serbes aussi bien que dans les chansons folkloristiques de l'Italie ou de l'Allemagne. Il résulte également des différents corpus traditionnels que les chansons d'amour ne rendent pas seulement la perspective de la femme aimante, mais aussi celle de l'homme amoureux. C'est là évidemment une vérité toute triviale, mais non prise en considération par les savants post-romantiques pour qui les soupirs mélancoliques ou extatiques de la femme aimante représente le germe qui aurait fait naître tous les genres poétiques postérieurs. Il reste le fait que dans les *harǧas* ainsi

que dans la lyrique populaire du XIIe siècle, la perspective de l'homme amoureux n'est réalisée que peu fréquemment. Est-ce un fait? Ce n'est rien d'autre que l'image que nous donne, de la réalité, la tradition manuscrite; et en ce qui concerne les *harǧas*, nous ajoutons à nos observations de tout à l'heure ce détail: dans la poésie lyrique arabe, *al-habib* désigne non seulement l'homme mais aussi la femme.

Dans notre chapitre final, nous nous proposons d'examiner s'il est possible, avec l'aide de notre typologie, de mieux distinguer quelques aspects que nous présentent les interférences entre le registre populaire et le registre élevé.

Commençons par les chansons provençales dans lesquelles la perspective de la femme est réalisée comme monologue, ce qui nous paraît d'autant plus intéressant que la poésie lyrique provençale possède plusieurs morceaux composés par des femmes (les *trobairitz*), phénomène inexistant au Portugal (toutes les *cantigas d'amigo* nous sont conservées avec un nom d'auteur et tous les noms d'auteur sont des noms masculins) et qui n'a, dans la poèsie lyrique française, qu'un seul parallèle douteux, dans la poésie lyrique italienne, en revanche, un seul parallèle authentique.

Les dernières années, les *trobairitz* ont de nouveau attiré l'attention des chercheurs. Pierre Bec leur a consacré un article particulièrement important qu'il introduit par un reproche amical adressé à Erich Köhler qui les avait passées sous silence dans le cadre de ses réflexions sur le système des genres poétiques provençaux. En effet, le système de Köhler ne prend pas en considération les pièces dont le je-lyrique n'est pas l'amant, mais la femme, et c'est dans ce sens que la critique de Bec est bien fondée. Nous nous demandons tout de même s'il est adéquat de séparer les chansons des *trobairitz* des autres chansons dans lesquelles la perspective de la femme est réalisée comme monologue (ou dialogue) et qui sont soit anonymes soit attribuées à des troubadours. Certes, on n'attribuera pas sans discussion la balada *Coindeta sui* et le monologue *Lassa* à une femme; mais est-on absolument sûr que la chanson *Per joi* ou la strophe *Nom pois mudar* n'appartienne pas à une *trobairitz*? Et n'est-il pas vrai que les idées et l'argumentation de l'interlocutrice fictive de Raimbaut d'Orange correspondent exactement à ce que nous disent Azalaida ou la comtesse de Die? Ne faut-il pas considérer, dans la discussion de notre problème, le fait que les *trobairitz* recouraient également à des genres poétique dont le je-féminin n'est pas la femme aimant (tenson, salut d'amor, sirventès)? Bec constate que la lyrique provençale et la lyrique française présentent, dans notre optique, un double contraste, d'ailleurs assez curieux: du côté provençal, des *trobairitz*, mais pas (ou

presque) de 'chansons de femme', et du côté français, un certain nombre de 'chansons de femme', mais pas de *trobairitz*[5]. Pour intéressante que cette observation puisse paraître, nous ne croyons pas qu'elle regarde la typologie poétique, mais plutôt l'histoire sociale. Quoi qu'il en soit, nous sommes moins tentés par le problème de l'attribution de nos chansons que par la question de savoir de quelle façon le je-féminin apparaît dans les textes lyriques. A cette fin, il pourrait être utile de nous servir de notre typologie, ce que nous allons faire en choisissant trois exemples, dont les deux premiers (texte 4 et texte 5) font partie d'un échange de *coblas*, commencé par la femme, tandis que le troisième (texte 6) est la strophe finale d'une *mieia canso*.

Texte 4 (P.-C. 451,2)

''Nom pois mudar, bels amics, q'en chantanz
no·us enqueira cossi m'aven de vos,
q'estat m'avez adreiz et amoros,
franc<s> et humils e blos de tot<z> enjanz,
e s'aissi es perduz lo bos talanz
qe m'aviaz, quant nos partim amdui,
o si per altra m'avez en refui;
s'al prim vos fi ren que no·us fos a grat,
si m'ajut Deus, ben o ai car comprat''.

Texte 5 (P.-C. 187,1)

''Vos que·m semblatz dels corals amadors,
ja non volgra que fossetz tan doptanz;
e platz mi molt quar vos destreing m'amors,
qu'autressi sui eu por vos malananz;
ez avez dan en vostre vulpillatge,
quar no·us ausatz de preiar enardir,
e faitz a vos ez a mi gran dampnatge,
que ges dompna non ausa descobrir
tot so qu'il vol per paor de faillir''.

Texte 6 (P.-C. 46,4)

''Bels amics avinens e bos,
cora·us tenrai en mon poder?
E que jagues ab vos un ser
e qu'ie·us des un bais amoros;
sapchatz, gran talan n'auria
qu'ie·us tengues en luoc del marit,

ab so que m'aguessetz plevit
de far tot so qu'ieu volria''.

Le texte 4 présuppose que le troubadour, après avoir pris congé de sa dame, ne lui a plus consacré de chansons amoureuses. Dans la *cobla* qu'elle lui envoie, elle lui demande s'il s'est tourné entretemps vers une autre dame et si c'est elle-même qui l'y aurait poussé par un acte désobligeant. Quand on compare le contenu de cette *cobla* avec le contenu typique du chant courtois, on reconnaît sans difficulté que le comportement de la dame correspond exactement à l'horizon d'attente du public courtois: elle a accueilli avec faveur l'amour du troubadour parce qu'il est un amant courtois (vers 3); lui, en revanche, a la liberté d'abandonner le service quand la dame enfreint les règles du jeu. La femme du texte 4 parle par conséquent en femme du registre élevé; entre elle (la *domna*) et la femme du registre populaire (l'*amiga*), il n'y a rien de commun.

La *domna* du texte 5, en revanche, adopte, à partir du vers 4, des traits caractéristiques de l'*amiga*: elle confie au troubadour qu'elle souffre, elle aussi, de son amour, puisque l'amant est trop timide alors que les moeurs lui défendraient, à elle, d'être moins réservée. Tel n'est pas l'avis de la dame du texte 6, dont les désirs érotiques sont des plus précis: elle n'est plus la *domna*, mais essentiellement l'*amiga*, dont le langage seul (sauf, peut-être, pour le vers 24) appartient encore au registre élevé. N'oublions cependant pas que la versification de la pièce, comme on peut très bien le voir par rapport à la balada *Coindeta sui* ou à la chanson *Quan vei les praz*, est dépourvue de tout élément emprunté au registre populaire, ce qui est naturellement aussi le cas des textes 4 et 5.

Bien que nous nous soyons bornés à ces quelques observations et que nous ne voulions pas en examiner la validité en analysant d'autres pièces où apparaît un je-féminin, nous espérons avoir montré l'utilité de cette étude. Que nos textes provençaux aient été écrits par des femmes ou non, il nous semble plus intéressant de déterminer de quelle manière et dans quelle mesure se manifestent, dans les différents textes, les interférences entre les deux registres, au niveau des personnages typiques, au niveau du style et au niveau de la versification. Evidemment, la recherche devrait s'étendre aux autres poésies lyriques médiévales, à la poésie lyrique française où on poursuivra les travaux de Bec, à la poèsie lyrique gallégo-portugaise où on profitera des travaux de Tavani, à la poésie lyrique italienne sur laquelle, puisque nous somme en Italie, j'aimerais ajouter un mot. J'ai l'impression que ce n'est pas encore chez les poètes siciliens que le je-feminin adopte des traits caractéristiques de la femme

du registre élevé, laquelle, cependant, commence à apparaître au troisième quart du XIIIe siècle, pour s'imposer, en dépit de quelques rares exceptions, chez les poètes du *dolce stil novo*. Là, il y a même une chanson qui est placée dans la bouche non d'une seule femme, mais de tout un collectif féminin (Amico di Dante). Retracer cette évolution en considérant le changement, d'une période à l'autre, de la fréquence relative des différentes formes (canzonetta, canzone, sonetto, tenzone, ballata), mènerait peut-être à des résultats intéressants.

Les remarques précédentes ont peut-être montré que l'emploi du terme 'chanson de femme' demande une révision, ce qui revient à dire qu'il n'est pas nécessaire de le bannir catégoriquement de la discussion. A notre avis, cependant, le terme ne récupère son utilité scientifique que quand on le dégage de toute ambiguité typologique et, non moins important, de son aura romantique qui l'a trop longtemps enveloppé. C'est dans ce sens que nous proposons d'appeler 'chanson de femme', une chanson amoureuse du registre populaire dans laquelle la perspective de la femme est réalisée soit par un monologue soit par un dialogue soit par le récit d'un narrateur. La 'chanson de femme', ainsi définie, s'opposerait de façon précise à la chanson amoureuse du même registre dans laquelle est réalisée la perspective de l'homme; toutes les deux, 'chanson de femme' et 'chanson d'homme', s'opposeraient à des types lyriques du registre élevé qu'il faudrait désigner par des termes différents[6].

Ulrich Mölk
Université de Göttingen

1. Cf. J. GRIMM, *Über den altdeutschen Meistergesang*, Göttingen, 1811, pp. 8 et 147.
2. *Briefwechsel zwischen Karl Müllenhoff und Wilhelm Scherer*, ed. A. LEITZMANN, Berlin, 1937, p. 70 ss.
3. A. JEANROY, p. 299 s.
4. P. BEC, *La Lyrique française au Moyen-Age*, Paris, 1977, vol. I, p. 68.
5. P. BEC, *'Trobairitz' et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge,* "Cahiers de civilisation médiévale", 22 (1979) 236.
6. Une version allemande (plus développée et mieux documentée) de la présente contribution sera publiée sous le titre *Die frühen romanischen Frauenlieder. Überlegungen und Anregungen* dans la *Festschrift für Klaus von See* (1988).

L'EXPRESSION 'TROBAR E ENTENDRE' DANS LES *VIDAS* DES TROUBADOURS

DON A. MONSON

Dans un article de 1932, A. H. Schutz attire l'attention de la critique sur l'expression *trobar e entendre*, qui paraît à plusieurs reprises dans les *vidas* et *razos* des troubadours, aussi bien que dans les *Razos de trobar* de Raimon Vidal, parfois en combinaison avec un troisième verbe, *dire*. Selon Schutz, *trobar* et *dire* seraient à comprendre respectivement au sens classique de 'composer' et de 'réciter' des poésies, mais *entendre*, dans ce contexte, poserait un problème. Passant en revue les principaux sens connus du verbe *entendre*, Schutz les rejette tous pour en proposer un nouveau, celui de 'concevoir l'idée d'un poème' ou d''organiser un poème sur le plan conceptuel'. *Trobar e entendre* serait donc une expression technique d'esthétique médiévale[1].

Les résultats de cette ''étude préliminaire'' étaient, selon l'expression de l'auteur, ''forcément provisoires dans l'état actuel de nos connaissances'' (Schutz 1932, 129). Mais trois ans plus tard Schutz publia d'autres exemples à l'appui de son hypothèse[2]. Surtout, il la retint pour l'édition qu'il fit avec Jean Boutière des *vidas* et *razos* des troubadours, l'incorporant dans plusieurs des notes explicatives[3]. Dans la deuxième édition de cet ouvrage, Irénée Cluzel se fonda sur cette interprétation pour ses traductions, rendant *entendre* tantôt par 'créer' et tantôt par 'imaginer', tout en marquant des réserves, pour trois passages sur six, par l'emploi d'un point d'interrogation[4]. Ainsi, grâce au prestige bien mérité de l'édition Boutière-Schutz, l'explication 'provisoire' avancée en 1932 est devenue, pour la plupart des lecteurs des *vidas*, l'explication définitive[5].

Cependant, plusieurs critiques récents ont contesté cette interprétation. Dans son édition des *Razos de trobar*, J.H. Marshall rejette l'hypothèse de Schutz en faveur du sens courant de 'comprendre'. Il sera suivi par Elizabeth Poe et par Jörn Gruber. Les remarques de Marshall et de Poe concernent seulement l'ouvrage de Raimon Vidal, mais Gruber s'efforce d'étendre la même explication aux *vidas*, citant à l'appui deux passages où Martín de Riquer a traduit par l'espagnol *entender* 'comprendre'. Pourtant, Gruber passe sous silence trois autres cas où Riquer a traduit soit par *entender* [en ello] 's'y connaître' soit par *ser entendido* 'être connaisseur'. D'ailleurs, Riquer ne semble pas connaître l'hypothèse de Schutz[6].

Il paraît donc utile de reprendre le problème dans son ensemble pour en faire le point. C'est à cette tâche que seront consacrées les remarques qui suivent.

Comme le faisait remarquer déjà Schutz, le noeud du problème réside dans l'interprétation du verbe *entendre*. Or, ce n'est pas un mot commode. Dans son *Supplement-Wörterbuch*, Emil Levy distingue pour ce verbe non moins de vingt-neuf acceptions différentes. Même en supposant chez Levy un excès de zèle classificateur et en tentant de réduire un peu le nombre des significations distinctes, ce qui est sans doute possible, nous nous retrouvons devant un résidu considérable de possibilités sémantiques irréductibles les unes aux autres. Tantôt transitif direct ou indirect, tantôt pronominal, ce verbe nous offre une gamme de significations qui va d''entendre' au sens physique du terme ('percevoir par l'oreille') ou d''écouter', en passant par 'comprendre', 'avoir dans l'esprit', 'vouloir dire', 'avoir l'intention de', pour en arriver à 'prêter attention à', 's'occuper de', 's'appliquer à' et même, s'agissant d'une personnne du sexe opposé, 'aimer' ou 'courtiser'[7].

L'interprétation de Schutz ne figure pas chez Levy. Cela ne prouve pas, évidemment, qu'elle ne soit pas juste, car l'intention manifeste de Schutz était d'ajouter une autre signification à celles qui étaient déjà connues. Mais il faut regarder de près sur quoi repose son hypothèse.

A part la présence du verbe *trobar*, l'hypothèse de Schutz semble être fondée surtout sur l'empoi des mots *intentio* et *intendere* dans le latin médiéval des scolastiques. Ce recours à l'étymon latin pour expliquer le sens d'un terme en langue romane est déjà un procédé qui ne va pas de soi. De plus, l'analyse qu'offre Schutz pour les termes latins n'est pas à l'abri de toute reproche.

A l'appui de son interprétation d'*intentio*, Schutz cite deux passages de St. Thomas d'Aquin où ce terme exprimerait 'la même idée'. Or, que l'idée exprimée de part et d'autre soit la même, cela ne me paraît pas du tout certain.

Dans le premier passage, il s'agit de l''image' ou de la 'représentation' que se forme l'esprit d'un objet qu'il considère, acception scolastique bien connue:

> '' intellectus, per speciem rei formatus, intelligendo format in seipso quandam intentionem rei intellectae...''

On peut donc traduire *intentio* par 'conception', à condition de comprendre par ce terme le fait de se former un concept, de saisir par l'esprit un objet existant. La notion, voisine mais distincte, vers laquelle glisse im-

perceptiblement l'analyse de Schutz, celle d'imaginer quelque chose qui n'existe pas encore, ou de former un projet pour créer quelque chose, ne semble pas du tout autorisée par le passage de St. Thomas[8].

Dans l'autre passage il s'agit bien d'un acte de création, la construction d'une maison par un artisan:

> "...primo quidem secundum ordinem *apprehensionis*, prout artifex primo apprehendit formam domus absolute, et postea inducit eam in materiam; secundo secundum ordinem *intentionis*, secundum quod artifex intendit totam domum perficere, et propter hoc facit quidquid operatur circa partes domus; tertio secundum ordinem *compositionis*, prout scilicet prius dolat lapides, et postea compingit eos in unum parietem; quarto secundum ordinem *sustentationis artificii*, prout artifex primo iacit fundamentum, super quod ceterae partes domus sustentantur".

Pourtant, l'expression utilisée n'est plus *intentio* tout simplement, mais plutôt *ordo intentionis*. Dans leur lexique de l'oeuvre de St. Thomas, Deferrari et Barry font remarquer que cette expression renvoie à une distinction fréquente chez St. Thomas, qui oppose *ordo intentionis* et *ordo consecutionis* ou *exsecutionis*, l'ordre de l'intention et celui de l'accomplissement ou de l'exécution. Nous retrouvons donc une autre des acceptions classiques d'*intentio*, celle de 'but' ou d''intention' au sens moderne du terme. Dans ce contexte précis, la traduction 'conception' n'est sans doute pas impossible, mais, à la différence d''intention', elle ne pourrait pas s'étendre aux autres contextes où l'expression est attestée. D'ailleurs, Schutz regarde les quatre *ordines* de St. Thomas comme quatre étapes successives dans le processus de la création artistique, alors qu'il s'agit de quatre optiques différentes pour considérer le même objet, chacune avec sa propre successivité[9].

L'interprétation esthétique que propose Schutz pour le mot *intentio* semble reposer sur un croisement de sens entre les deux passages qu'il analyse. Du premier il retient la notion de 'conception', mais en jouant sur l'ambiguïté du terme moderne pour en faire glisser le sens vers la création artistique. Pour le second il insiste sur la présence du terme *intentio* dans un contexte où il s'agit de création artistique, mais sans tenir suffisamment compte de l'expression utilisée, *ordo intentionis*, ni des autres contextes où paraît cette expression. Déjà pour le latin Schutz n'a pu alléguer aucune attestation où son interprétation paraisse incontestable.

Après avoir dégagé ce 'sens scolastique' du terme *intentio*, Schutz

l'applique à un certain nombre de passages en langue romane où *entendre* ou l'un de ses dérivés apparaît tout seul. Tous ce passages ont en commun le fait qu'il s'y agit de création artistique. Mais dans aucun des cas l'hypothèse de Schutz ne me semble nécessaire pour la compréhension du texte. Tous sont susceptibles d'une explication en termes de l'un des sens classiques d'*entendre*: soit 'entendre', soit 'comprendre', soit 'avoir l'intention'. Il en est de même des exemples qu'allègue Schutz dans son second article[10].

En somme, aucun des points d'appui sur lesquels Schutz fait reposer son interprétation de l'expression *trobar e entendre* ne résiste à l'examen. Dans ces conditions, il vaut mieux oublier son hypothèse pour se tourner vers les textes où cette expression se trouve attestée.

Les verbes *trobar* et *entendre* sont étroitement associés, tout d'abord, dans six passages des *Razos de trobar* de Raimon Vidal[11]. Pourtant, la conjonction qui les relie n'est pas *e*, mais *o* ou *ni* ('ou'), marquant une opposition. D'ailleurs, le sujet est toujours un indéfini, *totas genz* ou *totz hom*, englobant tous ceux qui pourraient vouloir se livrer soit à l'une soit à l'autre de ces deux activités.

Le sens précis de cette opposition ressort clairement du premier des passages en question, situé vers le début du traité:

> ''Totas genz ... meton totz iorns lor entendiment en trobar et en chantar, o q'en volon trobar o q'en volon entendre o q'en volon dire o q'en volon auzir'' (p. 2, 11. 20-24).

Ici le complément des deux verbes est exprimé: c'est *en*, renvoyant à *trobar* et à *chantar*, c'est-à-dire à la 'poésie' et aux 'chansons'. Vis-à-vis de cet objet commun les verbes *trobar* et *entendre* expriment un rapport de production, d'une part, et de consommation, d'autre part, et c'est l'opposition entre ces deux rapports que souligne la conjonction *o*[12].

Cette interprétation est renforcée par les deux autres verbes qui sont associés aux deux premiers et qui expriment une opposition semblable: *dire* 'réciter' et *auzir* 'entendre, écouter'. Cependant, *entendre* n'a pas l'air ici d'être un synonyme d'*auzir*, comme il peut souvent l'être, pas plus que *dire* n'est un synonyme de *trobar*. Dans cette formule soigneusement équilibrée, les premiers verbes semblent exprimer un rapport plus intime avec l'objet poétique, les derniers un rapport plus superficiel. C'est une chose d'écouter une chanson, une autre de la 'comprendre'. Il faut donc donner raison à J. H. Marshall lorsqu'il traduit par 'comprendre' le terme *entendre* dans ce contexte.

Les autres passages de Raimon Vidal, moins explicites, doivent être

interprétés à la lumière de ce premier et donnent le même résultat. Quatre fois l'expression *totz hom qe vol trobar ni entendre*, avec de menues variantes, est utilisée pour présenter ce que l'on 'doit savoir' (*deu saber*) pour se livrer aux activités en question (11. 59, 83-84, 86, 443). Le connaissances grammaticales et linguistiques présentées par la suite peuvent servir soit à composer des poésies soi-même, soit à comprendre celles des autres. De nouveau, c'est par 'comprendre' que l'on traduira.

A la fin du traité Raimon reprend une formule proche de celle du début, s'excusant d'un traitement du sujet qui n'est pas exhaustif, mais qui sera, il l'espère, suffisant:

> ''pero gran ren en cug aver dig et tant per qe totz homs prims s'en porria aprimar en aquest libre de trobar o d'entendre o de dir o de respondre'' (p. 24, 11. 471-73).

Par rapport au passage initial, le principal changement ici, c'est la substitution pour *auzir* du terme *respondre*, qui semble désigner le fait de participer à des *tensos*. C'est l'opération la plus complexe et qui en résume toutes les autres, car elle suppose non seulement que l'on sache composer des poésies (*trobar*), mais aussi que l'on sache comprendre (*entendre*) les strophes de son adversaire auxquelles il s'agit de répondre. Encore une fois, on ne peut qu'approuver la traduction 'comprendre' proposée par Marshall, qui semble donc convenir pour toutes les attestations des *Razos de trobar*.

Nous pouvons maintenant examiner les attestations de notre expression dans les *vidas* et *razos* des troubadours. Elles sont au nombre de six[13].

1. ''E sabia ben trobar e s'entendia be'' (Boutière-Schutz, p. 32, § 3).
2. ''La doncella si era mout savia e cortesa, e sabia trobar ben et entendre'' (*ibid.*, p. 43, § 5).
3. ''Bons cavalliers fo d'armas e bels de la persona; e saup mielz trobar qu'entendre ni que dire'' (*ibid.*, p. 149, § 2).
4. ''E fon avinens e larcs e bos d'armas, e saup trobar e ben entendre'' (*ibid.*, p. 159, § 1).
5. ''E fo fort subtils de dire et d'entendre, e venc trobaire'' (*ibid.*, p. 196 § 3).
6. ''E sabia cansos assatz e s'entendia e cantava e ben e gen, e trovaba'' (*ibid.*, p. 236, § 2).

Sur ces passages nous pouvons dégager un certain nombre d'observations. Ici, à la différence des *Razos de trobar*, la conjonction qui relie les deux termes est le plus souvent *e(t)*. Autre différence par rapport à Raimon Vidal, le sujet est toujours une personne précise: cinq fois le troubadour dont il s'agit de raconter la vie et une fois une demoiselle. Les deux activités attribuées à ces personnes sont considérées comme un 'savoir', une aptitude, ce qui est exprimé par la présence soit du verbe *saber*, suivi le plus souvent d'un infinitif, soit de l'expression *fo fort subtils de* qui semble en être l'équivalent. La présence des adverbes *ben, ben e gen* et *mielz* renforce cette idée, indiquant en plus la possibilité d'évaluer le degré plus ou moins grand auquel le sujet posséderait les aptitudes en question. Dans trois cas sur six, aux deux verbes principaux est associé un troisième désignant l'exécution poétique: soit *dire*, soit *chantar*; d'ailleurs, le rapport établi entre *entendre* et ces verbes semble être encore plus étroit que celui qui les relie tous à *trobar*. Sur le plan grammatical, on constate que deux fois sur six c'est la forme pronominale, *s'entendre*, que l'on trouve, sans que le contexte en soit sensiblement modifié. Finalement, il s'agit dans tous les cas d'un emploi absolu du verbe *entendre*, normalement transitif, ce qui fait que l'on ne peut établir le sens de ce verbe sans identifier en même temps le complément qui est sousentendu.

Quel peut être le sens d'*entendre* dans ces passages? Y a-t-il une acception capable de rendre compte de toutes les particularités grammaticales et sémantiques que nous venons de relever, ou faut-il faire appel à plusieurs sens différents?

Dans l'espoir de réduire un peu la gamme des possibilités, j'ai procédé à un relevé systématique de toutes les attestations du verbe *entendre* dans les *vidas* et *razos*. A part les six passages en cause, j'en ai relevé 79 attestations au total. Laissant de côté quelques cas où une seconde interprétation serait possible, on peut les répartir en cinq catégories selon le sens.

Onze fois *entendre* a le sens physique d''entendre, percevoir par l'oreille'; synonyme d'*auzir*, il alterne avec ce mot, surtout dans des expressions de liaison du type *ben avetz entendut* ..., utilisées pour relier les données des *razos* à celle de la *vida* correspondante[14]. Trois fois on peut traduire par 'écouter' ou même 'accepter, accueillir', le sujet étant une femme, le complément *sos precs*, la 'prière courtoise' d'un soupirant[15]. Dix-neuf fois *entendre* signifie 'comprendre' dans des contextes très variés[16]. Sept fois l'expression (*s'*) *entendre en*, suivie soit d'un verbe, soit d'un substantif, peut être rendu par 's'appliquer à, s'adonner à'[17]. Finalement, la catégorie la plus importante, représentant 39 cas,

près de la moitié de toutes les attestations, donne cette même expression, (*s'*) *entendre en*, mais avec une femme comme complément; on peut donc traduire par 's'éprendre de, aimer' ou par courtiser', ou même par les deux à la fois, puisque celui qui 's'intéresse' à une femme a aussi tendance à 's'occuper' d'elle[18]. Ce même sens érotique prédomine largement pour les dérivés d'*entendre* relevés: *entendemen* est attesté huit fois au sens de 'requête amoureuse', *entendedor* une fois au sens de 'soupirant'; par contre, il n'y a que deux attestations d'*entendenz* au sens de 'connaisseur'[19].

Si nous confrontons ces résultats à l'analyse que nous avons faite des six cas litigieux, nous constatons que le sens érotique d'*entendre*, qui est de loin le plus attesté dans les *vidas*, est aussi celui qui semble remplir le mieux les exigences grammaticales et sémantiques que nous avons dégagées. D'ailleurs, Schutz lui-même a mentionné en passant cette possibilité, mais seulement pour la rejeter aussitôt en faveur de son hypothèse d'un 'sens scolastique' (*A Preliminary Study,* 132 et 138).

Comme le reconnaît Schutz, l'association entre amour et création poétique est un constant chez les troubadours, aussi bien que dans les *vidas*. Si aux six emplois absolus d'*entendre* nous rajoutons comme complément d'objet indirect sousentendu *en las domnas*, nous retrouvons une formule qui, avec de multiples variantes, foisonne dans les *vidas*. Nous y lisons, par exemple,

> ''E saup trobar e non entendet mais en domna plus gentil de se'' (Boutière-Schutz, 257, § 2).

Si nous y ajoutons les synonymes d'*entendre*, comme *s'enamorar* ou *pregar*, et ceux de *trobar*, comme *far* (*sas*) *cansos* (*d'ella*), les exemples se multiplient rapidement.

C'est cette étroite association entre amour et poésie qu'exprime la conjonction *e* que nous avons constatée, dans cinq de nos passages sur six, entre *trobar* et *entendre*. Et il n'y a rien d'étonnant dans le fait que, cinq fois sur six, le sujet des deux verbes ainsi réunis, c'est le poète qui est l'objet de la biographie. Car c'est la première personne de la chanson, que l'on n'identifie que trop facilement avec le poète, qui proclame sans cesse la sincérité de son amour et l'excellence de son art, 'prouvant' celle-là par celle-ci[20]. D'ailleurs, dans les *vidas*, sur les trente-neuf emplois érotiques assurés d'*entendre*, trente ont comme sujet le poète en question; pour les autres emplois d'*entendre*, les rapports sont inversés avec seulement onze exemples sur quarante où le poète est le sujet[21].

L'association d'*entendre* à *saber* n'est pas non plus faite pour nous

surprendre. Car, à la suite d'Ovide, le moyen âge voyait l'amour comme un art, au même titre que la poésie. Cette attitude était particulièrement répandue dans le Nord de la France, mais à l'époque des *vidas*, elle avait bien pénétré dans le Midi aussi, comme le montrent les allégories d'amour et les *ensenhamens* occitans.

Etant donné l'ambiguïté de l'emploi que nous avons appelé 'érotique', on peut se demander si l'expression *ben entendre* ne pourrait pas dans certains cas signifier le fait de choisir une partenaire digne d'être aimée. Mais, si les traités sur l'amour contiennent parfois des conseils sur le choix d'une partenaire, pour eux, comme pour les *vidas*, l'art d'aimer, c'est surtout l'art de faire la cour. Nous ne nous tromperons sans doute pas beaucoup en interprétant ainsi les six passages en question.

Cette impression est confirmée par la présence, trois fois sur six, des verbes *dire* ou *chantar*, indiquant l'exécution de la chanson. Le lien qui rattache ces termes à *entendre* est particulièrement étroit, nous l'avons vu, tant et si bien que, une fois, dans le troisième passage, *entendre* et *dire* s'opposent en quelque sorte à *trobar*. Prenant au pied de la lettre la thématique courtoise, les biographes anonymes ont l'air de croire que les chansons avaient véritablement comme fonction de courtiser les dames. C'est pourquoi ils identifient le public fictif de la chanson, qui est la dame à qui l'on s'y adresse à la deuxième personne, avec le public réel devant lequel l'oeuvre serait exécutée. Et c'est ainsi qu'ils en viennent à identifier le moment de l'exécution avec la fonction du *domnejar*, représentée par *entendre*.

Notre hypothèse se trouve confirmée par la présence, deux fois sur six, de la forme pronominale, *s'entendre*. Car l'emploi érotique d'*entendre* est l'un des seuls cas où la forme pronominale et la forme simple alternent librement, sans la moindre incidence sur le sens. Ce deux attestations de la forme pronominale ont inspiré à Schutz une dernière hésitation, hélas trop vite réprimée, quant au bien-fondé de sa propre théorie (*A Preliminary Study*, 137-138). Dans les *vidas*, on trouve la forme pronominale pour vingt-deux attestations de l'emploi érotique sur trente-neuf; pour les quarante exemples d'autres emplois, cette forme n'est attestée que six fois[22].

Une autre confirmation est apportée par les qualificatifs qui sont appliqués aux troubadours dans deux de nos passages:

> 3. ''Bons cavalliers fo d'armas e bels de la persona; ...
> 4. E fon avinens e larcs e bos d'armas, ...''

Les qualités de beauté, de prouesse et de courtoisie ainsi évoquées n'ont

aucun rapport direct avec la création poétique, mais en combinaison avec le talent artistique elles fondent la qualification du parfait amant. Toute la caractérisation des deux poètes est orientée vers l'*entendemen*, la cour faite aux dames, qui semble en représenter l'ultime finalité.

Si nous nous penchons sur l'oeuvre poétique des six troubadours en question, nous constatons que quatre sur six ont utilisé *entendre* et ses dérivés avec un sens érotique[23]. Est-ce là que les biographes auraient puisé le terme? C'est possible, mais loin d'être assuré, car pour les deux autres poètes, ils ont l'air de l'avoir trouvé tout seuls.

Pour l'un des passages, pourtant, nous pouvons identifier la source avec une très grande probabilité. C'est notre passage no. 3, qui provient de la *vida* de Rigaut de Barbezieux. Ce passage est intéressant, car c'est le seul où nous rencontrons une appréciation négative sur la capacité du troubadour d'*entendre*:

> ''e saup mielz trobar qu'entendre ni que dire'' (Boutière-Schutz, 149, § 2).

Or, la *vida* continue:

> ''Mout fo pauros disenz entre las gens ...'' (*ibid.*, § 3).

C'est donc la peur qui empêche Rigaut à la fois de *dire* et d'*entendre*, malgré ses capacités de poète.

Ces affirmations semblent refléter un passage de l'une des chansons de Rigaut, où celui-ci a écrit:

> ''Trop s'es Amors endormida,
> que'm donet poder d'amar
> ses ardimen de preiar.
> A, quantas bonas honors
> m'a tout temensa e paors!''[24]

Ici nous retrouvons le mot *paors*, auquel le *pauros* de la *vida* semble faire écho. Mais ce qui est encore plus intéressant pour nous, c'est l'expression *ses ardimen de preiar*. Car *prejar* 'prier' est un synonyme d'*entendre* au sens de 'courtiser'. D'ailleurs, les deux termes sont étroitement associés dans quatre passages différents des *vidas*[25]. Le rapport est encore plus étroit entre leurs dérivés *entendemen* et *prec*(s) qui, six fois dans les *vidas*, se trouvent réunis en séquence synonymique[26]. Le biographe de Rigaut à donc tout simplement substitué à *prejar* son synonyme *entendre*, ce qui apporte une dernière confirmation quant à

notre hypothèse sur la signification du terme dans ce contexte[27].

Il nous reste un dernier problème à résoudre, celui qui est posé par notre passage no. 2, où la science de *trobar* et d'*entendre* est attribuée non pas au poète mais à une demoiselle.

C'est le seul de nos passages qui provienne non pas d'une *vida* mais d'une *razo*, en l'occurence de celle d'une *tenso* entre Guiraut de Borneil et une certaine Alamanda, demoiselle au service de la dame de Guiraut[28]. La demoiselle de notre passage est donc l'adversaire du poète dans la *tenso* que la *razo* se propose d'expliquer.

Le terme *entendre* ne paraît dans la *tenso* dans aucune de ses acceptions, pas plus que *trobar*, d'ailleurs. En revanche, dans la *razo* nous trouvons *entendre* une fois au sens de 'comprendre' (Boutière-Schutz, 43, § 2) et son dérivé *entendimen* une fois au sens de 'requête amoureuse' (ibid.). Est-ce l'un de ces deux sens qu'il faut comprendre dans notre passage? Et lequel?

Dans la *tenso*, Guiraut se plaint de l'hostilité de sa dame, demandant conseil à la demoiselle sur la meilleure façon de faire la paix avec elle. La demoiselle défend sa maîtresse, dont l'inimitié a été provoquée par l'inconduite du poète, mais elle finit par promettre d'aider Guiraut, à condition que celui-ci se comporte mieux désormais.

Quelle est l'aptitude, désignée par le terme *entendre*, qui pourrait permettre à la demoiselle de jouer ce rôle dans la *tenso*? On pourrait penser que le don de 'comprendre' serait très utile pour démêler les complications sentimentales de Guiraut. N'est-ce pas, en quelque sorte, de la 'compréhension' que le poète lui demande? D'autre part, on ne s'attend pas de la part d'une demoiselle à ce qu'elle sache faire la cour. Mais il ne faut pas oublier que la *razo* attribue aussi à la demoiselle la science du *trobar*, sans doute à cause de sa participation à cette *tenso*, participation peut-être fictive sur le plan historique, mais que le biographe prend au pied de la lettre. A ce moment-là, pourquoi ne pas lui attribuer le don complémentaire de courtiser, ce qui lui permettrait de conseiller le poète sur la cour qu'il doit faire à sa dame.

Cette interprétation se trouve confirmée par un autre détail relevé dans les *vidas*. Une seule fois, à part ce passage, *entendre* est utilisé au sens érotique avec un sujet féminin:

> ''Et ella entendia en un cavalier ...'' (Boutière-Schutz, 394, § 29).

Il s'agit de la femme de Raimon de Miraval, dont nous apprenons qu'elle aussi est poètesse, car lorsque son mari veut la quitter, il avance com-

me prétexte l'idée qu''un poète dans la famille, cela suffit':

> ''e si dis a sa moiller qu'el no volia moiller que saubes trobar; que assatz avia en un alberc d'un trobador ...'' (*ibid.*, 394, § 28).

Et sur le chevalier à qui elle a donné son coeur nous apprenons

> ''... quez avia nom Guilem Bremon, don ella fazia sas dansas'' (*ibid.*, § 29).

Du moment où les femmes se mêlent de faire de la poésie, il n'y a pas de raison, pour les biographes, qu'elles n'utilisent pas leur talent poétique, elles aussi, pour faire la cour.

Il est temps de résumer les résultats de notre enquête. L'hypothèse de Schutz, nous l'avons vu, ne résiste pas à l'examen, car elle repose sur une analyse erronée des textes latins et romans invoqués. Des textes occitans associant *trobar* et *entendre* nous avons dégagé pour ce dernier terme deux sens différents qui se distinguent à la fois sur le plan formel et sur le plan contextuel. Dans les *Razos de trobar* de Raimon Vidal, *entendre* au sens de 'comprendre' désigne la consommation active de la poésie, par opposition à *trobar*, qui en désigne la production. Dans les *vidas* et *razos* des troubadours, par contre, *entendre* signifie l'art de courtiser les dames, en composant et surtout en exécutant les poésies.

Ce qui a sans doute dérouté Schutz, c'est l'emploi absolu du verbe *entendre* qui nous oblige à en fournir le complément. En principe, on peut 'mettre son attention' à beaucoup d'objets différents. Mais l'expression laconique des biographes est elle-même significative, car elle nous montre que pour eux il ne devait y avoir aucune ambiguïté. Du moment où on entreprend de faire des poésies, on ne peut penser qu'aux dames. Ce petit problème de philologie nous apporte donc una autre confirmation que pour la civilisation méridionale du moyen âge, aimer et chanter, c'était la même chose.

Don A. Monson
College of William and Mary
Williamsburg, VA, USA

1. A. H. SCHUTZ, *A Preliminary Study of 'Trobar e Entendre', an Expression in Mediaeval Aesthetics,* ''Romanic Review'', 23 (1932), 129-38.
2. A. H. SCHUTZ, *More on 'Trobar e Entendre'*, ''Romanic Review'', 26 (1935), 29-31.
3. *Biographies des troubadours; textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles,* éd. J. BOUTIÈRE et A. H. SCHUTZ, Paris, 1964, p. 35, n. 2; p. 151, n. 2; p. 160, n. 2; p. 238, n. 3; p. 196, n. 2; p. 516, n. 2.
4. *Ibid.*, pp. 34, 45, 151, 160, 196, 237.
5. Ainsi, *The Vidas of the Troubadours*, trad. M. EGAN, New York, 1984, pp. 4, 9, 59 et 93, traduit *entendre* par 'to create'. Mais cf. *ibid.*, p. 99; p. 100, n. 3.
6. *The ''Razos de trobar'' of Raimon Vidal and Associated Texts*, ed. J. H. MARSHALL, London, 1972, p. 107, n. 23; E. W. POE, *From Poetry to Prose in Old Provençal*, Birmingham (Alabama), 1984, p. 108, n. 5, (Summa Publications); J. GRUBER, *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen, 1983, pp. 22-24; M. DE RIQUER, *Los trovadores; historia literaria y textos*, vols. 3, Barcelona, 1975, t. I, 286; t. II, 807 (aussi t. I, 575); mais cf. *ibid.*, t. I, 507; t. II, 650; t. II, 1172.
7. E. LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, vols. 8, Leipzig, 1894-1924, t. III, pp. 53-60. Cf. ID., *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, 1961, p. 153; F. J. RAYNOUARD, *Lexique roman, ou dictionnnaire de la langue des troubadours*, vols. 6, Paris, 1838-1844, t. V, pp. 325-26; G. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, 1975, pp. 217-220.
8. S. THOMAS DE AQUINO, *Summa contra gentiles*, vols. 3, éd. C. PERA et al. Torino-Roma, 1961, t. I, 53 et 443 (t. II, p. 65). Cf. A. H. SCHUTZ, *A Preliminary Study, cit.* 133.

La fin de la phrase, que Schutz supprime, souligne le caractère intellectuel, plutôt qu'esthétique, d'*intentio*: ''...[intentionem rei intellectae], quae est ratio ipsius, quam significat diffinitio''.

9. S. THOMAS DE AQUINO, *In Aristotelis libros de caelo et mundo*, éd. R. M. SPIAZZI, Torino-Roma, 1952, *Prooemium*, § 2 (p. 1). Cf. A. H. SCHUTZ, *A Preliminary Study, cit.* 133-34; ID., *More on Trobar e Entendre cit.*, 30; R. J. DEFERRARI - M. I. BARRY, *A Lexicon of St. Thomas Aquinas*, Washington, 1948, p. 781.
10. *A Preliminary Study, cit.* 134, no. 34: 's'appliquer, y mettre son attention' (ou peut-être 'comprendre'; cf. 6 vers plus haut); no. 35: 'entendre, écouter'; no. 38 (*entendensa*): 'signification' (cf. *Supplement-Wörterbuch*, t. III, p. 52, § 4: 'Bedeutung, Sinn'); *More on Trobar e Entendre, cit.* 30, no. 3 (*entendensa*): 'intention, désir'; no. 4 (*entencio*): 'intention'; no 4 bis: 's'appliquer à'.
11. *The ''Razos de trobar'', cit.* éd. MARSHALL, ms. B, 11. 23, 59, 83-84, 86, 443 et 472. Le ms. H présente les variantes suivantes: ll. 59 et 83-84, *entendre en trobar*; l. 443, *trobar e entendre*; l. 472 manque.
12. Cf. E. W. POE, *loc. cit.*: ''The significance of the pair *trobar e entendre* is, as I understand it, that the troubadour is the subject of the first infinitive and that the audience is the subject of the second, and *not* (as Schutz would have it) that the troubadour is the subject of both».
13. J. BOUTIÈRE-A. H. SCHUTZ, *op. cit.*, p. 609, relèvent deux autres passages, à mon avis à tort: *ibid.*, p. 441, § 4, *s'entendeit en far caras rimas*; p. 515, § 2, *entendia se de trobar*. Il s'agit dans les deux cas du sens 's'appliquer à, s'adonner à'. Cf. ci-dessous, n. 17.

14. *Ibid.*, 36, 1; 117, 1; 153, 1; 170, 1; 180, 1; 208, 1; 381, 1; 392, 1; 456, 1; 465, 8; 545, 14.
15. *Ibid.*, 32, 10; 180, 2; 465, 8.
16. *Ibid.*, 39, 3; 39, 4; 43, 2; 59, 3; 223, 5; 244, 12; 263, 7; 280, 8; 281, 11; 351, 6; 429, 5; 462, 7; 538, 10 (*H*); 538, 10 (*R*); 548, 94; 581, 2 (2 fois); 581, 7 (2 fois).

Pour les deux attenstations pronominales de 581, 7, on traduira sans doute plutôt par 's'y connaître'.

17. *Ibid.*, 20, 10; 27, 9; 163, 20; 441, 4; 470, 3; 515, 2; 569, 4.

La leçon de 515, 2, *s'entendre de*, est difficile mais doit probablement être considérée comme une variante de l'habituel (*s'*)*entendre en*. Cf. *Lexique roman*, t. V, p. 325; *Supplement-Wôrterbuch*, t. III, p. 58, no 24; J. BOUTIÈRE-A. H. SCHUTZ, *op. cit.*, p. 516, n. 2.

18. *Ibid.*, 36, 3; 72, 1; 72, 4; 154, 8; 187, 1; 187, 5; 199, 3; 202, 5; 227, 1; 229, 10; 248, 2; 257, 2; 271, 3; 352, 13; 361, 1; 361, 2; 361, 4; 361, 5; 375, 5; 376, 7; 379, 1; 380, 11; 380, 16; 384, 3; 392, 5; 394, 29; 442, 11; 456, 5; 465, 1; 465, 5; 465, 8; 470, 6; 474, 4; 474, 5; 518, 2; 538, 6; 545, 29; 566, 3; 582, 11.

Cluzel traduit trente-et-une fois par 'courtiser' ou 'faire la cour', huit fois (72, 4; 187, 1; 187, 5; 384, 3; 392, 5; 394, 29; 442, 11; 545, 29) par 's'éprendre', 'être amoureux', 'mettre sa pensée', 'tourner ses désirs', etc.

19. *Ibid.*, 43, 2; 180, 1; 244, 6; 248, 1; 248, 2; 356, 3; 356, 4; 384, 5 (*entendemen*); 72, 3 (*entendedor*); 39, 4; 284, 1 (*entendenz*).
20. D. A. MONSON, *Lyrisme et sincérité; sur une chanson de Bernart de Ventadorn*, dans *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, éd. H. E. KELLER et al., vols. 2, Kalamazoo, Mich., 1986, t. I, pp. 143-59, Cf. P. ZUMTHOR, *De la circularité du chant*, ''Poétique'' , 2 (1970), 129-40; ID., *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, pp. 205-19.
21. Pour l'emploi érotique, les seuls cas où le poète n'est pas le sujet sont les suivants: J. BOUTIÈRE-A. H. SCHUTZ, *op. cit.*, 36, 3; 72, 1; 187, 5; 229, 10; 248, 2; 380, 11; 384, 3; 392, 5; 394, 29. Pour les autres emplois, le poète est le sujet seulement dans les cas suivants: *Ibid.*, 465, 8; 545, 14 'entendre'; 223, 5; 244, 12; 581, 2 (2 fois) 'comprendre'; 163, 20; 441, 4; 470, 3; 515, 2; 569, 4 's'appliquer à'. Ce dernier emploi, très proche de l'emploi érotique, est le seul qui présente des chiffres comparables, avec le poète comme sujet cinq fois sur sept.

Les dérivés d'*entendre* présentent une distribution semblable: *entendemen* au sens de 'requête amoureuse' renvoie sept fois sur huit au poète (la seule exception: *Ibid.*, 248, 2); *entendedor* au sens de 'soupirant' désigne le poète; par contre, *entendenz* au sens de 'connaisseur' se rapporte deux fois à d'autres.

22. Pour l'emploi érotique, les attestations pronominales sont: *Ibid.*, 72, 1; 72, 4; 154, 8; 187, 1; 187, 5; 199, 3; 202, 5; 229, 10; 271, 3; 361, 1; 361, 2; 361, 4; 361, 5; 376, 7; 465, 1; 465, 8; 470, 6; 474, 5; 518, 2; 545, 29; 566, 3; 582, 11. Pour les autres emplois, ce sont les suivantes: *Ibid.*, 20, 10; 441, 4; 515, 2; 569, 4 's'appliquer à'; 581, 7 (2 fois) 'comprendre'. Encore une fois le comportement de 's'appliquer' est proche de celui de l'emploi érotique, avec quatre formes pronominales sur sept.

Au sens de 'comprendre' la forme pronominale prend une valeur de voix passive; cf. *Supplement-Wörterbuch*, t. III, p. 58, §§ 21-23: 'verstanden werden; zu verstehen sein, gemeint sein; mit darunter verstanden werden, einbegriffen sein'. Sur le sens de 's'y connaître' cf. ci-dessus, n. 16.

23. *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, éd. R. C. JOHNSTON, Paris, 1935, X, 34; XV, 10; *Sämtliche Lieder des Trobadors Guiraut de Borneil*, éd. A. KOLSEN, vols. 2, Halle, 1910-1935, I, 9; XLV, 96, (*entencion*) II, 4; (*entenden*) XII, 12; (*entendedor*) XVI, 62; XXVIII, 71; XXIX, 38; XLIV, 72; XLVII, 50; LIX, 36; *Le troubadour Raimon Jordan, vicomte de Saint-Antonin*, éd. G.H. KJELLMAN, Uppsala-Paris, 1922, III, 66; (*entendemen*) III, 16; (*entensa*) IX, 1; (*en domneiar entendre*) VII, 3; *Le poesie di Guillem de la Tor*, éd. F. BLASI, Genève-Florence, 1934, I, 22; I, 23; III, 21; X, 28; XII, 19; (*entendemen*) III, 36; IX, 58; (*entendenssa*) XII, 4. Cf. RIGAUT DE BARBEZIEUX, *Liriche*, éd. A. VARVARO, Bari, 1960; *Les trois troubadours de Sarlat*, éd R. LAVAUD, Périgueux, 1912.

24. RIGAUT DE BARBEZIEUX, *Liriche, cit.*, éd. A. VARVARO, I, 14-18 (p. 97). Cf. *ibid.*, III, 27-28 (p. 138): ''qu'anz m'auseria / que'us preges, car no aus''.

A part Rigaut, seul Arnaut de Mareuil, parmi nos six poètes, consacre des développements importants au thème de sa propre peur ou timidité, ce qui est reflété aussi dans sa *vida*: ''Et aquest s'enamora d'ella e si fasia cansos de la comtessa, mas nos las ausava dire ad ella ni a negun per nom qu'el las agues faitas, anz disia c'autre las fasia'' (J. BOUTIÈRE- A. H. SCHUTZ, *op. cit.*, p. 32, § 7). Cf. R. C. JOHNSTON, *éd. cit.*, p. XII: ''Pour son biographe Arnaut est donc l'amant timide par excellence; c'est une idée qui se dégage de ses chansons et sur laquelle, à notre avis, on a beaucoup trop insisté''.

25. J. BOUTIÈRE- A. H. SCHUTZ, *op. cit.*, 352, 13; 456, 5; 465, 8; 470, 6.

26. La seule attestation d'*entendemen* tout seul se trouve *ibid.*, 180, 1.

27. Cf. la traduction de la *vida* proposée par VARVARO, *éd. cit.*, p. 79: ''... e seppe meglio poetare che *richiedere d'amore* e parlare ...'' (je souligne).

28. GUIRAUT DE BORNEIL, *Sämtliche Lieder, cit.*, éd. A. KOLSEN, no. 57, vol. I, 1910, pp. 336-73 (P.-C. 242, 69).

STÉRÉOTYPES GÉOGRAPHIQUES ET ETHNIQUES EN OCCITANIE AUX XII ET XIII SIÈCLES

LINDA M. PATERSON

L'étude des stéréotypes ethniques et géographiques me paraît offrir un moyen d'éclaircir certains aspects de la mentalité occitane: l'espace géographique et culturel des Occitans, leur sentiment d'identité, et bien sûr, leurs préjugés. Ensuite elle nous laisse parfois deviner quelques reflets de la réalité occitane: les tensions sociales, la façon dont les Occitans étaient envisagés par leurs contemporains.

Pour identifier ces stéréotypes j'ai cherché, à partir du *Lexique* de Wiacek et des éditions qui m'ont été disponibles, à vérifier toutes les références aux noms géographiques et ethniques chez les troubadours.[1]

J'estime avoir achevé 80% de ce travail. J'ai consulté aussi plusieurs textes occitans narratifs et didactiques. Enfin j'ai rassemblé plusieurs références puisées dans des sources non-occitanes, recueillies au cours d'autres études ou même indiquées gentîment par des amis et collègues.

Les troubadours s'insèrent, on le sait, dans un cadre géographique dont les limites sont l'Islande au nord, le Nil au sud, et à l'est la Hongrie et l'outremer des croisades. Par contraste avec les trouvères romanciers, ils font peu de cas du monde mythique de l'Orient, si ce n'est dans la *Canso d'Antioca* pour évoquer quelques traits sarrasins. Leur espace géographique est avant tout celui du mécénat: l'Occitanie, l'Espagne, la France, l'Italie.[2]

L'analyse des noms géographiques et ethniques impose quelques distinctions. En fait ces noms appellent rarement de véritables stéréotypes. D'abord les auteurs peuvent lancer des injures ou bien des compliments à un groupe régional dans des circonstances éphémères, sans créer ni faire appel à des stéréotypes fixes. En second lieu ils peuvent évoquer la notion d'un trait régional par simple jeu de rhétorique. Ensuite un nom de lieu peut s'associer dans l'esprit du public à une certaine forme de production: économique ou intellectuelle, militaire ou esthétique. Ou bien ce nom peut appeler des observations à propos de coûtumes ou de comportement régionaux, qui paraissent avoir dans l'esprit du poète une certaine fixité. Viennent enfin ce que j'appellerais de véritables stéréotypes, géographiques, ethniques ou religieux, fondés sur la notion de la nature plus ou moins immuable.

Des injures ou compliments éphémères découlent d'un contexte d'a-

bord politique. Ils sont très nombreux. Exemples: les «Peitavin pifart» de Bertran de Born, les «falses Tolzans» de Gormonda de Montpellier [v. 65].[3] Si Peire Vidal accable d'invectives les Allemands «vilan, croi et enic», «descauzitz e vilas», d'autres poètes leur font des compliments.[4] Pourtant en reprenant les propos injurieux de Peire de la Cavarana sur la langue allemande, qui lui semble le bruit de grenouilles ou l'aboiement de chiens enragés, Peire Vidal fait peut-être appel à un stéréotype plus enraciné.[5] Il faut toutefois constater que la politique ne s'exprime pas forcément en termes géographiques, même si elle aurait facilement pu le faire. Peire Vidal traduit des tensions sociales à la cour d'Anfós II entre Provençaux et Catalans, non pas en fonction de nations ou de régions, mais en fonction de classe: il reproche au Roi de trop laisser avancer ses *sers*.[6] Les stéréotypes les plus évidents chez les troubadours sont effectivement une affaire, non de géographie, mais de classe ou de situation sociale.

Si la politique suscite fréquemment sur une région des injures ou des compliments éphémères, également nombreux sont les compliments sur le pays d'une dame ou d'un mécène; qu'on se souvienne du poème de Guilhem de Montanhagol *A Lunel lutz una luna luzens*, ou bien les commentaires à propos de l'hospitalité des cours dans le *clam* du Monge de Montaudan ou l'*Abril issia* de Raimon Vidal.[7] Par leurs compliments les troubadours devaient pourtant avancer et donc en quelque sorte fixer la réputation de leurs mécènes. Certaines cours, ou bien les dames de certains pays, semblent aquérir la réputation de posséder des qualités courtoises qui dépassent du moins les limites d'une circonstance particulière: la «solatz...Catalana» et l'«acolhir de Fanjau» chez Bertran de Born, par exemple.[8] Ou bien on fait des observations sur les habitudes amoureuses de certains pays: aimer 'a la lei gascona' paraît signifier 'être infidèle'; 'amor/ aver, al for de Franssa', selon l'éditeur de Gaucelm Faidit, 'aller vite au but'.[9]

Les troubadours aiment tisser des calembours autour des noms de lieux pour les associer à certaines vices et vertus. Par exemple Peire Cardenal joue ici sur les notions de 'valeur', 'jactance', 'boue', 'franchise', 'tromperie', 'cruauté':

> «Aquist ric home non son ges de Valensa
> Anz son de Gap e d'Albarac, deforas Fransa;
> De Bauzac e de Cruas es lur semensa».[10]

S'agit-il de tours purement rhétoriques? Sans doute ne prenait-on guère au sérieux le lien entre le nom d'un lieu et la nature de ses habitants.

Et pourtant selon la pensée scolastique, la connaissance des étymologies pouvait donner accès à la nature secrète des choses.[11]

Certains lieux évoquaient chez le public des associations habituelles. La plus fréquente est celle de la richesse et du pouvoir, du genre «Mais aic de joi qi.m des Corrozana» (Toleta, etc.).[12] D'autres font penser à des produits économiques; l'or de Montpellier, les armes de Bavière, les chevaux du Maroc, les draps de Narbonne.[13] Bari, Lagny, Provins sont des centres de commerce bien connus; Châtillon une source de maçons; Léride, Paris et Cologne de tailleurs[14] D'autres lieux rappellent l'activité professionnelle: les avocats de Bologne, les scribes de Metz, les médecins de Provence et de Salerne, la *clersia* de Paris et de Pavie, et peut-être les abstractions intellectuelles des *Norman ni Frances* de Guilhem d'Aquitaine.[15]

Certaines régions avaient leur spécialités militaires. Les dardiers gascons, navarrois, basques et agenais, d'Orsau et de la vallée d'Aspe portaient trois dards et un javelot, et possédaient des juments au cours rapide.[16] L'Espagne était une source célèbre de *soudadiers*, tandis que les forces toulousaines à l'époque albigeoise rappellaient à Guilhem de Tudèle la *cavalaria* et l'équipement magnifique des armées communales italiennes.[17] Selon le *Guide du pèlerin*, composé entre 1139 et 1173, les Poitevins étaient habiles au maniement des arcs, des flèches et des lances.[18] A la bataille d'Antioche la spécialité anglaise était les hâches et les javelots: on songe aux forces anglaises sur la tapisserie de Bayeux. D'après Marcabru et son *estoc breto*, on peut croire que les Bretons avaient des massues spéciales, à moins que l'obscénité n'écarte toute autre interprétation.[19] Les Brabançons combattaient à pied, vêtus d'un chapeau de fer, d'un haubert et d'un pourpoint.[20] Un trait particulier des chevaliers français à la croisade albigeoise était la vulnérabilité de leur jarrets: armés de hauberts à doubles mailles, ils ne portaient aux jambes que leur chausses, et les Occitans en profitaient pour y tirer dessus.[21]

Les régions étaient aussi connues pour certaines particularités artistiques ou jongleuresques. Guerau de Cabrera reprochait au jongleur Cabra de ne pas savoir terminer une pièce de musique par une modulation bretonne, ni de danser et jongler comme un jongleur gascon.[22] François Pirot a fait valoir la préférence des Catalans pour les chansons de geste.[23] Certaines indices fragiles suggèrent que les Catalans cultivaient le *trobar leu*.[24]

La création de stéréotypes ressort sans doute du besoin d'organiser et de simplifier l'expérience, à la limite de chercher ce que Sartre appelle «la permanence de la pierre» et des boucs émissaires pour les maux de la société. Mettons de côté les femmes et les *rics malvatz*, qui ne sont ni

'géographiques' ni 'ethniques'; les 'boucs émissaires' les plus évidents, et ceci ne surprendra personne, sont les sarrasins et les juifs. Malgré l'accueil relativement tolérant du Midi aux juifs, malgré par exemple les commentaires favorables de Benjamin de Tudèle ou l'accord prêté par Guilhem de Montpellier aux gens de toutes nations et de toutes races de pratiquer librement la médicine, les poètes occitans font peu de cas de la 'convivencia' vantée du Midi.[25] Les sarrasins sont presque toujours des traîtres, des 'chiens noirs d'outre-mer', féroces, barbares, sans foi, orgueilleux, durs, trompeurs, pleins de colère. La *Canso d'Antioca* dépeint des gens noirs, à la gueule, aux yeux et aux palmes rouges comme s'ils étaient saignants, qui mangent de la chair crue et qui — comme les Allemands de Peire de la Cavarana et Peire Vidal, mais plus sérieusement — n'ont aucun langage mais aboient comme des chiens.[26].

Les juifs sont les meurtriers du Christ, méchants, sans foi, avares, traîtres, pleins de convoitise, méprisés comme les plus vils de la société.[27] Comme on le sait, les juifs, négociants et banquiers, étaient souvent associés par les seigneurs du Midi à l'administration de leurs fiefs; si à l'approche des croisés les juifs de Béziers quittaient la ville avec le vicomte Raimon-Roger, c'était que Simon de Montfort les menaçait autant que les hérétiques.[28] Dans ce sens en effet les Occitans étaient plus tolérants. Mais une ambivalence se manifeste dans *Girart de Roussillon*, où le juif Baufaduz, au service de Fouque, éduqué, qui écrit l'hébreu, chargé de responsabilités importantes, informe son maître des projets du roi Charles: le poète-moine remarque qu'il fit grand dommage au roi, «Car Dex judeu non ame, ne son solaz».[29]

A l'intérieur du christianisme, les plus souvent stéréotypés sont les Bretons. La fameuse *speransa bretona* et le deuil pour la perte d'Arthur se répète comme un refrain.[30] Ils apparaissent aussi avec les Normands comme des jongleurs importuns:

> «C'aquel arlot truan
> Van cridan dui e dui:
> 'Datz me, que ioglars sui!'
> Car es Bretz o Normans...»[31]

Selon d'autres stéréotypes moins fréquents les Anglais portent des queues,[32] Rome est vénal,[33] les Galois, les Grecs et les Slavs sont frustes,[34] les Navarrois traîtres,[35] les gens de Velay peu fiables.[36] Les Poitevins ont la réputation d'être bons viveurs;[37] les Lombards sont des marchands, parfois des couards.[38]

La croisade albigeoise a fait naître le stéréotype du Français ivrogne,

ennemi, méchant, convoiteux, sadique et tyrannique.[39] D'autres sources appuyent cette image du Français buveur, les yeux injectés de sang.[40] Peire Cardenal [XVII.25-30] les accuse aussi de snobisme, de vouloir exclure de leur compagnie les 'pauvres';

> «Aras es vengut de Fransa
> Que hom non somona
> Mas sels que an aondansa
> De vin e d'anona,
> E c'om non aia coindansa
> Ab paubra persona».

A partir de la fin du XIIe siècle certains troubadours identifient les Français au *pretz d'armas*, par contraste avec le *joy d'amor* occitan. Ceci correspond à un clivage de valeurs réel; les valeurs et rites chevaleresques étaient alors très développés en France, mais avaient peu pénétré dans le Midi.[41]

Pour les auteurs non-occitans, les méridionaux étaient souvent des gens politiquement peu stables. Au VIIIe et IXe siècles, l'inconstance des Provençaux et des Aquitains était un lieu-commun.[42] Arnolphe de Lisieux parle de la 'légèreté des Gascons' et des 'complots des Poitevins':

> «Movetur enim Francorum invidia, calumniis Flandrensium, Wallensium improbitate, Scotorum insidiis, temeritate Britonum, Pictavorum foederibus, interioris Aquitaniae sumptibus, Guascorum levitate...»[43]

Vers 1100 Radulphus Ardens maintient que «Les Grecs sont naturellement rusés, les Parthes luxurieux, les Anglais portent des queues, les Limousins sont légers, les Poitevins bavards et gourmands»[44]. Dans la *Chanson d'Antioche* française, c'est un espion provençal qui donne des informations au roi Corboran; ce Provençal se trouve aussi chez Tudebode et Robert le Moine, tandis que le chroniqueur méridional Raimon d'Aguilers préfère donner ce rôle peu flatteur à un Turc.[45] Bertran de Bord assume avec élan et défi la soi-disant 'légèreté' des Limousins: «*Lo sen venserem ab foudat,/ Nos, Lemozin...*»[46]

Dans ses critiques des croisés méridionaux, le Normand Raoul de Caen attribue à Raimon de Saint-Gilles aussi bien qu'à ses compatriotes une avarice, une convoitise ignobles:

> «Illa nimirum gens frugi, non prodiga, parcitati potius quam famae serviebat; exemploque territa alieno, non, ut Franci, in

distrahendo, sed semper in augendo substantiam desudebat».

Il méprise leur manque d'esprit et s'attarde sur leur endurance en temps de famine où ils se contentent de racines, ne méprisant pas les cosses:

> «His, quantum anati gallina, Provinciales moribus, animis,
> cultu, victu adversabantur: parce vivendo, sollicite
> perscrutando, laboriferi; sed, ne verum taceam, minus bellicosi.
> Muliebre quiddam esse aiunt, et tanquam vile rejiciiunt corporis
> ornatum; equorum ornatui invigilant ac mulorum.
> Sedulitas illorum, tempore famis, multo plus juvit quam gentes
> plurimae, bellare promptiores. Ii, ubi deerat panis,
> contenti radicibus durabant, siliquas non aspernantes...»[47]

Si ces injures partisanes dévoilent un grain de vérité, c'est peut-être la relative pauvreté des Occitans.[48]

Au XIe siècle, c'était les Auvergnats et les Aquitains qui, selon les fulminations d'auteurs ecclésiastiques, corrompurent les moeurs des Français et des Allemands, par leur façon de se vêtir et se raser à la manière des jongleurs.[49] Au XIIe siècle les Occitans semblent avoir été dépassés du point de vue de la mode par les gens du nord, et dans *Girart de Roussillon* le jeune Peire de Mon Rabey, devant son ambassade au roi Charles, se vêt magnifiquement à la mode française, où «*Vos no lo tendres mige a paubretat*»[50].

D'un point de vue plus positif, Jean de Marmoutier attribue aux Poitevins une facilité quasi innée des composer des chants rimés:

> «Nunc ergo, ait, de probitatibus consulis aliquem componite rimulum, quod genti vestri de facili et velut ex natura decurrit».[51]

Pour le *Guide du pèlerin* les Poitevins «sont des gens vigoureux et de bons guerriers, habiles au maniement des arcs, des flèches et des lances à la guerre, courageux sur le front de bataille, très rapides à la course, élégants dans leur façon de se vêtir, beaux de visage, spirituels, très généreux, larges dans l'hospitalité». Les Gascons pourtant «sont légers en paroles, bavards, moqueurs, débauchés, ivrognes, gourmands, mal vêtus de haillons et dépourvus d'argent», hospitaliers mais de moeurs grossiers. On connaît son portrait encore moins flatteur des gens de Navarre ('plein de méchanceté, noir de couleur, laid de visage, débauché, pervers, perfide, déloyal, corrompu, voluptueux, ivrogne, expert en toutes violences, 'forniquent honteusement avec des bestiaux', etc.).[52]

Il existe un petit groupe de débats poétiques occitans qui mettent en opposition les gens de régions différentes.[53] A l'époque de la croisade albigeoise Monge et Albertet firent un *partimen* à propos des Français et des Occitans.[54] Monge vante le niveau de vie supérieur et les talents guerriers des Français, en dénigrant les Occitans comme des brigands avares et des sots courtois:

> «sill cui donars e bels manjars agensa
> e rics vestirs amples e gens arnes
> e grans colps dar e ferir demanes,
> sill valon mais, segon ma coneisensa,
> que.ill raubador estreg, nesci cortes». [strophe iii]

Albertet loue l'accueil ouvert et hospitalier, la sociabilité des Occitans et l'esprit morose des Français:

> «Monges, d'aiso vos aug dir gran erransa:
> que.ill nostre son franc e de bel solatz;
> gent acuillens e de gaia semblansa
> los trobares, e dejus e disnatz...
> ...manjars ses gabar e ses rire
> non pot esser fort azautz ni plazens,
> e.ill nostre sabon tan be far e dire
> per qu'an bon pretz sobre las gens;
> et anc franses dejus non fo jauzens...» [vv. 22-25, 36-40]

Cette tenson me semble refléter certaines réalités: la relative pauvreté des méridionaux, leur recours à la *raubairia*, leur gaité et sociabilité; le meilleur niveau de vie matériel des Français, leur supériorité guerrière, peut-être leur hospitalité moins ouverte.[55]

Une tenson entre Raimon de las Salas et Bertran, datée après 1216, pose la question: lesquels valent mieux pour faire la guerre, les festins et les dons, les Lombards ou les Provençaux?[56] Les contestants se contentent pour la plupart d'affirmer la supériorité de leur parti. Ils ne se distinguent que vers la fin, où Raimon vante la réputation des jongleurs et des dames provençaux en remarquant que les Lombardes sont des femmes grandes et renfrognées:

> «que l'una cuicha qe.n val ben detz
> de lombardas, mas, qe sont femnas grans
> c'apenas neis sabon far bels semblans». [vv. 54-56]

Bertran coupe court la discussion en disant que les Lombards n'appré-

cient pas ce genre de faste et de plaisir, c'est-à-dire les jongleurs et la fréquentation des dames, car les dames sont la source de tromperies et d'adultères:

> «car li lombart d'aitals bobans
> no.is plazon, ni d'aital deport; car vos mezeus, si vos voletz,
> atressi conoisser devetz
> que de las dompnas nais los grans engans,
> c'als maritz fant noirir autrui enfans». [vv. 59-64]

Cette discussion reprend en quelque sorte les sentiments de la tenson de Raimbaut de Vaqueiras et la dame génoise, composée vers 1190, dont Simon Gaunt a écrit un commentaire tout à fait remarquable qui va paraître dans la *Modern Language Review*.[57] Aux sollicitations masculines d'un Provençal parlant sa propre langue, la Génoèse répond non seulement en italien mais en subvertissant le ton courtois de son interlocuteur. En repoussant ses avances elle repousse aussi sa culture et la langue dont celle-ci s'exprime, se réfugiant dans le système établi du mariage chrétien et féodal:

> «Jujar to proenzalesco,
> s'eu aja gauzo de mi,
> non prezo un genoi.
> No t'entend plui d'un Toesco
> o Sardo o Barbari,
> ni non ò cura de ti.
> Voi t'acaveilar co mego?
> Si.l saverà me' mari,
> mal plait averai con sego...» [vv. 71-79]

Cet échange manque, il est vrai, l'élément misogyne de la tenson de Raimon et Bertran, mais met toujours en opposition — certes de manière ludique— l'érotique courtois des Occitans et la défense des Italiens du mariage orthodoxe.

Les poètes occitans se meuvent dans le monde cosmopolite de l'aristocratie féodale et du mécénat. Ils partagent les préjugés ethniques et religieux du monde chrétien, mais s'ils sont légèrement sensibles à certaines différences régionales de coûtumes, de techniques militaires, de goûts et même de valeurs, c'est une sensibilité qui attend l'époque albigeoise pour se cristalliser. Rare chez ces poètes est la notion explicite de la nature qui fixe le caractère d'un peuple, surtout d'une nature alliée au

territoire.[58] Cette notion est plus fréquente chez les ecclésiastes. Encore plus rares, des tentatives de décrire objectivement le caractère d'un pays, comme le fait Giraldus Cambrensis à propos des Galois.[59] Ce qui m'a frappée enfin: pourquoi n'y a-t-il aucun peuple, tel qu'aujourd'hui les Irlandais pour les Anglais, les Belges pour les Français, qui soit le cible commun des plaisanteries?

Linda M. Paterson
University of Warwick

1. W.M. WIACEK, *Lexique des noms géographiques et ethniques dans les poésies des troubadours des XIIe et XIIIe siècles,* Paris, 1968. Tous les troubadours dans ma communication sont cités, sauf autre indice, d'après la bibliographie de F.M. CHAMBERS, *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours,* Chapel Hill, 1971, p. 18 ss. Les chansons de geste sont citées d'après mon article *Knights and the Concept of Knighthood in the Twelfth-century Occitan Epic*, dans *Knighthood in Medieval Literature*, éd. W.H. JACKSON, Woodbridge, 1981, pp. 23-38, p. 35 aux notes 8-11; *Antioca = La Canso d'Antioca; GR = Girart de Roussillon; Aigar = Aigar et Maurin; Daurel = Daurel et Beton. Crotz = La Chanson de la croisade albigeoise*, éd. E. MARTIN-CHABOT, Paris, 1960-73.
2. Voir W.M. WIACEK, *Geography in the Provençal poetry of the troubadours of the twelfth and thirteenth centuries*, dans *Mélanges d'Histoire littéraire, de Linguistique et de Philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, Liège, 1974, pp. 1235-43, surtout pp. 1237 et 1239.
3. éd. G. GOUIRAN, *L'Amour et la guerre: l'oeuvre de Bertran de Born,* Aix-en-Provence/Marseille, 1985, 16.46; cf. Marcabru VII.59-61 [les Angevins]; B. Calvo, éd. M. DE RIQUER, *Los Trovadores*, Barcelone, 1975 [= *Trov.*], 298.2-3 [«esta gen savaia/genoeza»]. *GR* 6328, 8855, 6569.
4. P. Vidal, éd. S. d'A. AVALLE, 33.81-82, XXI.9; *GR* 6858-60, G. de Bornelh, 68.56-59, A. de Peguilhan, XV.41-44.
5. M. DE RIQUER, *Trov.*, 37.41-44: «Granoglas resembla/ en dir: *broder, guaz;* / lairan quan s'asembla,/ cum cans enrabjaz»; P. Vidal, XXI.12-14, «E lor parlars sembla lairar de cas...».
6. XII.33-40. Voir R. BUSQUET, *Catalans et Provençaux. Légende et histoire*, dans *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, Paris, 1955, pp. 227-34.
7. G. DE MONTANHAGOL, poésie II; *Les Poésies du Moine de Montaudon*, éd. M.J. ROUTLEDGE, Montpellier, 1977, XV; *Raimon Vidal, Poetry and Prose,* éd. W.H.W. FIELD, vol. II, *Abril issia*, Chapel Hill, 1971.
8. éd. G. GOUIRAN, 2.31-32. On pourrait objecter que les noms de lieux se trouvent à la rime; voir pourtant l'édition d'A. THOMAS, *Poésies complètes de Bertran de Born*, Toulouse, 1888, p. 123, n. 4 et cf P. Vidal, XVII.3-7 et XXXIV.65-70, G. Riquier éd. C.A., MAHN, IV, XCVII.13-14 et LIV.8-10.
9. P. d'Alvernhe, éd. A. DEL MONTE, III.55-56; G. de Bornelh, 20.50-60; G. Faidit,

XXVII.61-65. Cf G. Magret, éd. M. DE RIQUER, *Trov.*, 180.1-5: «Ma dompna.m ten pres/ al costum d'Espaigna,/ car ma bona fes/ vol c'ab lei remaigna,/ es eu puosc anar on me vuoill»; B. de Born, éd. G. GOUIRAN, 19.6-9: «Et al for de Cataloigna,/ al vostr'ops eu n'ai vergoigna,/ car la.i fesetz fadiar».

10. XXI.33-35. Cf. B. de Born [G. GOUIRAN], 20.11-14 [voir W.D. PADEN, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born,* Berkeley-Los Angeles-London, 1986, note, p. 245]; G. Montanhagol, V.41-45, X.8-11; B. de Born, éd. W.D. PADEN, 26.29-31 et note, p. 309; P. Vidal, XI.37-40; A. de Belenoi, M. DE RIQUER, *Trov.,* 262.1-10; C. de Girona, 115.553-56; A. de Peguilhan, 40.41-49; G. Augier Novella, ed. J. MÜLLER, Halle, 1898, I.9-10, 15.

11. «Etymologia est origo vocabulorum, cum vis verbi vel nominis per interpretationem colligitur...Nam cum videris unde ortum est nomen, citius vim eius intelligis». Migne, P.L., LXXXII.

12. B. de Born [G. GOUIRAN], 2.39 et 10.7; C. Girona, 13.24 et 43.24 et 43.24; D. de Pradas, C. APPEL, *Provenzalische Inedita,* Wiesbaden, 1967 [1892] [=*Ined.*], p. 88, 31-32; Sordello [éd. M. BONI], XXIII.23-24; R. de Miraval [éd. L. TOPSFIELD, I.43-44 et VIII.11-12; G. de Bornelh, 12.18-21, et ainsi de suite.

13. *Flamenca*, 3564-5, *Crotz.*, 205.41, *GR* 5946, R. de Miraval, XXXIX.32; de telles allusions sont très nombreuses.

14. A. Daniel, 6.19, *Flamenca*, 191, 3721, A. Sescas, M. DE RIQUER, *Trov.*, 354.88-91.

15. *Flamenca*, éd. R. LAVAUD-R. NELLI, *Les Troubadours,* Paris, 1960 [=*Flamenca*], vv. 1224-25; *Flamenca*, v. 1333; R. d'Aurenga, V. 24; P.B. Ricas Novas, XVIII.8; A. de Peguilhan, éd. M. DE RIQUER, *Trov.*, 192.11-12; Uc de Saint Circ, XLII,II.12; *GR* 7787; B. Carbonel, éd. APPEL, *Ined.,* p. 82, vv. 36-40; *Flamenca*, 1622 ss.; L. LAWNER, «Cultura Neolatina», 30 (1970), 223-32. Les poètes font aussi appel au commerce de Piza, aux rivalités des villes italiennes, aux reliques de Vézelai, aux moines silencieux de Cadonh, même à la fontaine de Saint Martin où l'on cherchait conseil: Marcabru, XI.55-56; B. de Born [G. GOUIRAN], 45.47-48 [attribution douteuse]; R. d'Aurenga, XVI.15; G. de Bornelh, III.46-47; R. de Miraval [L. TOPSFIELD], VII.21-22. La Sardaigne n'est connu que par sa faune: les cerfs rapides. Edesse, ou plutôt les voyageurs qui en reviennent, sont une source de *chuflas de Roais*, ou d'histoires peu croyables: L. Cigala, XX.27-29; P. Cardenal, LXXI.35, G. Ademar, V.41-42, G. de Berguedan, éd. M. DE RIQUER, Abadía de Poblet, 1971, v. 37-45.

16. P.Vidal, XXIX.31-34; *Crotz.* 13.36-37 et note; *GR* 2306-15, 5288, cf *Escharans* aux vv. 2316-18; tenso de Jausbert [Gausbert chez Chambers] de Puycibot et Bertran, V.33-36.

17. R. de Miraval, III.13-16; *Crotz* 87.17-22.

18. *Le Guide du Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle,* éd. J. VIELLIARD, Mâcon, 1938, p. xii et p. 18.

19. *Antioca* 40 [?guiretz]; Marcabru, XVI.31.

20. Voir L. PATERSON, *The concept of knighthood in the twelfth-century Occitan lyric, Chrétien de Troyes and the Troubadours. Essays in memory of the late Leslie Topsfield,* ed. P. NOBLE - L. PATERSON, Cambridge, 1984, pp. 112-32, à la p. 117.

21. *Crotz* 205.24-28: «Yeu conosc las costumas dels Frances bobanciers,/Qu'ilh an garnitz lor corses finament a dobliers/ E de jos en las cambas non a mas los cau-

ciers;/ E si·ls datz a las garras ni.ls firetz soendiers,/ Al partir de la coita i remandra.l carniers».

22. F. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours*, Barcelone, 1972, p. 546, vv. 7-12 et note, voir M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, 1984, p. 43 ss; P. PIROT, *ib.*, vv. 16-18. [Les différences signalées à propos des jongleurs espagnols, provençaux et lombards par Guiraut Riquier concernent la terminologie plutôt que des talents particuliers: voir J. LINSKILL, *Les Epîtres de Guiraut Riquier*, Liège, 1985, XI.] Pour L. Cigala, la Provence était le pays du chant par excellence: XVII.13-16.

23. *Op. cit.*, pp. 431-44.

24. C. Girona, 60.25-27: «Don Catala son repres/ que no sabon prim filar/ motz, ne rimas afilar»; Monge de Montaudon [M. J. ROUTLEDGE], XVIII.49-50: «E.N. Tremoleta.l Catalas,/ qui fay sonetz levetz e plas», G. de Bornelh, 28.1-20. Voir M. DE RIQUER, *Història de la literatura catalana,* Barcelona, 1982, pp. 47 et 156. Comme S. Gaunt [*Troubadours and Irony,* thèse sous presse chez la Presse Universitaire de Cambridge] je pense que les vers 9-10 de G. de Born sur l'appréciation en Provence de *chansos leu entenduda* doivent être interprétés ironiquement, mais il est toujours possibile que Giraut fait allusion à une préférence des Catalans pour le *trobar leu.*

25. C. CAMPROUX, *Joy d'Amor*, Montpellier, 1965, p. 69 ss.

26. Gavaudan, éd. S. GUIDA, Modena, 1979, V.7-8, 48; G. Ademar, VII.53; P. Vidal XXXVIII.53-54; R. d'Aurenga, XV.41-42; G. de Bornelh, 60.17, 71.88; *GR* 4653-55; *Antioca* 315-24. Exceptions: *Daurel*, 1195 ss et R. Vidal, *Abril issia*, 284 ss. L'idée que toute langue barbare ressemble à l'aboiement des chiens est sans doute un topos: voir le *Guide du Pèlerin*, p. 28: «Sique illos loqui audires, canum latrancium memorares».

27. Les seuls aspects 'positifs' des juifs chez les poètes occitans: une allusion au 'bon juif' Macchabe de l'*Ancien Testament;* et l'appréciation de la beauté des femmes de toutes les races: G. Calanson, F. PIROT, *Recherches*, p. 571, vv. 127-28; P. Vidal, XXXVI.37-40; J. Rudel, II.17-19. Pour le reste, voir *GR* 1813-14, 4658; *Antioca* 407-408; G. Augier Novella, I.20; A de Peguilhan, 11.14; R. de Vaqueiras, XIX.34-36; C. APPEL, *Ined*, p. 21 vv. 10-12 [B. d'Alamanon], p. 276, vv. 19-22 [R. Castelhnou]; M. de Montaudon, II.47-51; B. de Born [W.D. PADEN], 22.38-40 & G. de Berguedan, I.156.57; U. Lescura, M. DE RIQUER, *Trov.*, 182.38; Dalfi d'Alvernhe, M. DE RIQUER, *Trov.*, vol. III, 252.29-32; P. Vidal, V.17-24; B. d'Alamanon, II.34.36. Ils sont censés croire à la loi du talion, que P. Vidal adopte tout en semblant la mépriser: XVIII.45-46.

28. *Crotz* 16.9, la note p. 48, 60.11.

29. 6453-55; cf. 1665 ss, 1697 ss, 1825, 1841 ss.

30. G. de Bornelh, 67.30, B. de Ventadorn, éd NICHOLS, 23.39-40, P. Vidal, XXXI.39-40, III.61-64, X.17-18, XL.12, XXXI.39-40, M. Caersi, C. APPEL, *Ined.*, p. 194, vv. 32-34, G. Faidit, II.38-40, G. de Berguedan, XXVIII.34-38, G. Montanhagol, XIV.42-43, G. Biars, C. APPEL, *Ined.*, p. 127, vv. 21-24, B. de Born [G. GOUIRAN], 44.25-32, Peyre, reys d'Arago, M. DE RIQUER, *Trov.*, 337.43-54 [mais voir la note, p. 1597]. Dans la *Canso d'Antioca* [v. 32] ils sont, dans la bataille, «Breto forsenatz».

31. P. Mula, éd. F. WITTHOEFT, *Sirventes joglaresc*, Marburg, 1891, p. 71, vv. 19-22.

32. P. d'Alvernhe, XIV.34; GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris, 1880-1902, II.167 dit que cette croyance bien attestée remonte à une histoire selon laquelle les Anglais de Dorset raillèrent Saint Augustin en lui attachant des grenouilles sur les vêtements. Ils les punit en leur imposant des queues comme celles des bêtes.
33. Marcabru, XXXIII.15, G. Figuera, M. DE RIQUER, *Trov.*, 256; cf. le *Guide du pèlerin*, p. 29 ss.
34. G. de Bornelh, 28.66, *Flamenca*, 1556.
35. J. Puycibot, IV, 1.9-16; cf. *Guide du pèlerin*, p. 27 ss.
36. P. Cardenal, XIV.9-16.
37. P.B. Ricas Novas, XX.11 «e.l valen Peytavi, car lor platz messios».
38. B. de Born [G. GOUIRAN], 16.39 et note, p. 316; mais *GR* 707 mentionne 'Cent mile chevalirs de Lombardie'. Il faut écarter l'opinion qu'on estimait les gens de Béziers des sots: les deux mentions chez Giraut de Bornelh semblent se reporter à un événement particulier, et leur ingratitude: voir 30.47 et 12.22. C. APPEL, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, 1930, p. 329 glose ainsi: 'esser de B. *ein Thor sein*'. Il ne donne pas d'explication, et semble deviner d'après le contexte; Kolsen le suit, voir son glossaire. Chez W.M. WIACEK, *Lexique cit.*, s.v., 'ein T[h]or' est devenu 'une tour'!
39. P. Cardenal, XXVIII.13-14, XVII.41-48; R. Miraval, XXXVII.55-63; P. Cardenal, LXXIV.9-10, XX.1-8; L. Cigala, XIX.17-20.
40. «It may be said literally that the French and English make their business to drink full goblets. Wherefore the French have blood-shot eyes; for from their ever-free potations of wine their eyes become red-rimmed, and bleared and bloodshot... Note that it is written thus in verse: «Normandy for sea-fish, England for corn, Scotland [or Ireland?] for milk, France for wine». J. GIMPEL, *The Medieval Machine,* Londres, 1977, pp. 60-61, qui cite d'après G.C. COULTON, *Social Life in Britain from the Conquest to the Reformation,* Cambridge, 1918, pp. 29-30.
41. R. de Vaqueiras, IX.23-24; voir PATERSON, *op. cit.* à la note[20] en dessus.
42. J.-P. POLY, *La Provence et la société féodale* (879-1166), Paris, 1976, p. 75 n. 248: «Au milieu des intrigues palatines, les méridionaux cherchaient leur intérêt et leur survie».
43. ARNULFI LEXOVIENSIS EPISCOPI, *Epistola ad Sanctum Thomam Cantuariensem Archiepiscopum*, Migne, *PL.*, CCI. 63.
44. «Graeci naturaliter sunt versuti, Parti luxuriosi, Angli caudati, Lemovicenses leves, Pictaves garruli et epulones». B. MEYER, *Radulphus Ardens und das Speculum universale. Eine kritische Untersuchung zu Grabmann's Geschichte der scholastischen Methode,* «Theologische Quartalschrift», (1911), pp. 61-89, p. 83. Cf. 'Homilia II. In die Trinitatis' Migne, *PL*, CLV, 1949: «Si Judaeus es, stude Judaeis innatam incredulitatem superare. Si Romanus es, stude Pictavinis innatam ingluviem et garrulitatem superare, et similiter de ceteris». Je suis redevable à Dr. Richard Goddard de m'avoir indiqué ces citations. Orderic Vitalis critique l'irresponsabilité des Aquitains et des Gascons qui suivaient Guilhem IX à la croisade: voir *The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis*, éd. M. CHIBNALL, Oxford, 1969-80, vol. V, pp. 330-31.
45. VIII.567 et p. 208. Dans *GR* [5775-76, 5784-85] les Gascons et Provençaux sont suspectes. Il s'agit peut-être d'un contexte spécifique: les Provençaux semblent avoir

abandonné Girart à ce moment de l'histoire.
46. G. GOUIRAN, 12.43 ss. Suger attaque 'l'orgueil nouveau et ancien' des 'Auvergnats qui ont l'audace de se donner pour frères des Latins'. *Vie de Louis VI le Gros*, édité et traduit par H. WAQUET, Paris, 1929, pp. 232-33. Orderic Vitalis dit que Bernard de Provence, un ancien chapelain d'Adhémar, avait 'la férocité naturelle de la race gothique d'où il fut né': voir l'édition de M. CHIBNALL, pp. 356-57.
47. RADULFUS CADOMENSIS, *Gesta Tancredi in Expeditione Hierosolymitanos*, dans *Recueil des Historiens des Croisades*, Historiens occidentaux, vol. III, Paris, 1866, pp. 617 et 651.
48. Cf *La Chanson d'Antioche*, éd. P. PARIS, Genève, 1969 [Paris, 1832-48], vol. I, p. 243, IV, XXIX et vol. II, p. 151, VII, xii; R. AGUILERS, *Historia Francorum qui ceperunt Iherusalem*, traduite par J.H. HILL-L.L. HILL, Philadelphia, 1968, p. 76; GIRALDUS CAMBRENSIS, *Itinerarium Kambriae,* éd. J.F. DIMOCK, Londres, 1868, I, x.
49. Raoul Glaber, c. 1000, fut scandalisé par la frivolité de la suite de Constance d'Aquitaine lors de son mariage avec Robert de France: voir *Raoul Glaber, Historiarum libri V*, éd. R. PROU, Paris, 1886, vol. III, p. 42: «coeperunt confluere gratia ejusdem Reginae in Franciam atque Burgundiam, ab Arvenia et Aquitania homines omni levitate vanissimi, moribus et veste distorti, armis et equorum phaleris incompositi, a medio capitis comis nudati, histrionum more barbis rasi, caligis et ocreis turpissimi, fidei et pacis foedere omnino vacui...». Sur l'influence d'Agnès de Poitou († 1007), fille de Guilhem V d'Aquitaine, sur la cour de l'empereur Henri III († 1056), voir J. BUMKE, *Höfische Kultur*, Munich, 1986, I, p. 108.
50. *GR* 3819-37. Le moine normand Orderic Vitalis est scandalisé par la mode française, surtout par les chaussures pointues des Angevins: voir J. BUMKE, p.109.
51. *Historia Gaufredi ducis Normannorum et comitis Andegavorum*, éd. L. HALPHEN-R. POUPARDIN, *Chroniques des comtes d'Anjou*, 1913, p. 195, cité dans J. BUMKE, p. 714; je suis encore redevable au Dr. Richard Goddard de cette référence.
52. *Op. cit.*, pp. 17-33.
53. Cette sorte de discussion était peut-être un jeu de société commun: dans son *Ensenhamen de la donzela* Amanieu de Sescas recommande à une jeune fille dont les faveurs sont sollicitées par un cavalier importun de lui poser la question (pour ensuite le contredire), qui sont plus belles et courtoises, les Gasconnes ou les Anglaises? Voir G. SANSONE, *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari, 1977, p. 245. A. Daniel, VI.17-19, fait peut-être allusion au même genre de circonstance lorsqu'il dit que sa dame a le droit de l'enculper du fait que «li Frances no son Guascon».
54. M. DE RIQUER, *Trov. 227*, p. 1135. Les gens du nord s'appellent Français et Poitevins, les méridionaux *Catalan*, ce qui comprend explicitement Gascons, Provençaux, Limousins, Auvergnats et les gens du Viennois, sans mention des pays au sud des Pyrénées.
55. Cf. P. Cardenal, XVII.25.30, cité en dessus.
56. M. DE RIQUER, *Trov.*, no. 218, p. 1096. Dans *IK* elle est attribuée non a R. de las Salas mais à R. de Miraval. Un *joc partit* entre En Iorda, G. Riquier et d'autres à propos de leur ville de choix [PC 248,77] n'intéresse pas ma discussion.
57. R. de Vaqueiras, III; S. GAUNT, *Sexual difference and the metaphor of language in a troubadour poem*, «Modern Language Review», 83 (1988) 297-313.
58. Comparer P. ABÉLARD, *Historia Calamitatum,* éd. J. MONFRIN, Paris, 1959, p. 63: «Ego igitur, oppido quodam oriundus quod in ingressu minoris Britannie contrucctum, ab

urbe Namnetica versus orientem octo credo miliariis remotum, *sicut natura terre mee vel generis* animo levis, ita et ingenio extiti et ad litteratoriam disciplinam facilis».

59. *Giraldi Cambrensis Itinerarium Kambriae et Descriptio Kambriae*, éd. J.F. DIMOCK, Londres, 1868, surtout «*De gentis hujus natura, moribus et cultu*», vol. I. VIII et ss.

UN POÈME MARGINAL: LE SALUT D'AMOUR D'AZALAIS D'ALTIER

ELIZABETH W. POE

Les deux dernières pages du chansonnier V, à Venise, contiennent un poème singulier, commençant par *Tanz salutz et tants amors,* qui, malgré sa parution en 1890 dans la «Zeitschrift für romanische Philologie», n'a figuré depuis lors dans aucune discussion importante de la poésie troubadouresque à ce que je sache. Cette omission peut s'expliquer par le fait que certains philologues ne connaissent pas ce poème et que ceux qui le connaissent ne savent pas ce qu'il faut en penser. Avec ses saluts initiaux et sa *bona domna* finale, le texte veut se ranger parmi les saluts d'amour. Signé au sixième vers du nom d'Azalais d'Altier, il essaie de nous convaincre de sa fémininité. Et pourtant, les chercheurs n'ont pas voulu reconnaître en *Tanz salutz* un salut d'amour ni en son auteur une trobairitz. La situation décrite par le poème est corroborée par d'autres sources littéraires, mais elle aussi a éveillé des soupçons chez les provençalistes. Sans prétendre pouvoir offrir de solutions définitives aux problèmes posés par ce morceau, je voudrais ici attirer l'attention sur ce texte peu connu et, à mon avis, fort intéressant.

Par comparaison avec les dix-neuf saluts incontestés, *Tanz salutz* est suffisamment conforme au cadre formel du genre. Comme quatorze autres, il est composé de vers octosyllabiques à rimes plates. Comme sept autres, il commence par des salutations à la dame, et, comme quatre autres, il se termine par un vers plus court et non rimé: à savoir *bona domna*. De façon typique, le mot *domna,* au vocatif, s'emploie à plusieurs reprises dans le texte, surtout pour indiquer une transition. Comme un des saluts d'Amanieu de Sescas, celui d'Azalais d'Altier contient une signature. Conformément au cadre du salut classique, l'amant dans *Tanz salutz* est présenté à la troisième personne. En accord avec le caractère foncièrement épistolaire du genre, ce poème se compose de cinq parties: *salutatio, captatio benevolentiae, narratio, petitio, conclusio.* D'ailleurs ce texte manifeste un autre trait caractéristique du genre dans son emploi de certaines formules et expressions proverbiales.

Du point de vue des thèmes aussi, *Tanz salutz* peut s'identifier avec les saluts d'amour, mais il faut dire que notre texte est plus concis que détaillé dans ce domaine. Les louanges de la dame sont chantées pour la forme dans deux vers. La timidité de l'amant n'est jamais exprimée mais

est sousentendue dans le fait qu'il a recouru à une tierce personne pour plaider en sa faveur. Ses angoisses nocturnes occupent un seul vers; l'ardeur de sa passion ne dure qu'un hémistiche; sa condition antithétique de mort-vivant se restreint à un vocable. Même le thème de la merci, central à tout salut d'amour, est limité à une petite formule de pétition. Par contraste avec son traitement superficiel de la plupart des thèmes du salut, *Tanz salutz* développe en profondeur le thème des amants célèbres. Azalais fait une longue comparaison peu flatteuse entre la destinataire de sa lettre, qui s'appelle Clara, et Briseida du *Roman de Troie* de Benoit de Saint Maure. Dans l'épisode rappelé par Azalais, Briseida, venant de déclarer son amour éternel pour Troilus, se donne aussitôt à un autre, notamment Diomedes, fils de Tideus. Bien que les allusions au *Roman de Troie* ne soient pas rares dans la littérature provençale dès les dernières décennies du douzième siècle, cette mention de Briseida est sans aucun parallèle.

Evidemment, il y a des différences essentielles entre ce texte et le salut d'amour de type classique. Premièrement, c'est une femme et non l'amant qui parle. Deuxièmement, la destinataire n'est pas la bien aimée de l'auteur de la lettre. Certains chercheurs diraient que ces deux déviations de la norme sont assez profondes pour justifier l'exclusion de notre poème des rangs du salut d'amour, mais moi, je suis persuadée que le cadre du salut typique a permis, sinon encouragé, de telles perversions. Dans le salut classique l'amant parle souvent de lui-même à la troisième personne. Rien de plus naturel alors que ce soit un autre qui le fasse à sa place. Dans le salut classique, il y a déjà un intermédiaire. Rien de plus simple que pour Azalais de prendre le rôle joué normalement par la lettre. Parce que *Tanz salutz* manifeste tant des traits caractéristiques du genre et parce que même dans sa déviation fondamentale de la norme, il modifie de façon si insignifiante le cadre général, je pose en thèse que ce poème mérite le nom de salut d'amour. C'est un texte expérimental, bien sûr, mais qui ne dépasse pourtant pas les limites du genre.

D'ailleurs je crois qu'il y a plusieurs arguments solides en faveur d'Azalais d'Altier comme *trobairitz*. Le premier c'est qu'il est difficile de nier une signature, surtout quand elle se trouve à la rime et qu'elle n'est contredite ni par les rubriques ni par d'autres versions du poème. Le deuxième c'est que l'existence d'Azalais d'Altier est soutenue par la mention de son nom entier dans la *tornada* d'une *canso* de Uc de Saint Circ, *Anc mais non vi temps ni sazo*. Bien que Uc ne dise pas ouvertement qu'Azalais ait composé une lettre en vers sur sa demande, il indique qu'elle a contribué à faire la paix entre lui et sa dame. Il aurait donc été tout à fait convenable qu'elle écrive un poème tel que *Tanz salutz*

afin d'effectuer une réconciliation entre deux amoureux brouillés. Le troisième argument que j'apporterais en faveur d'Azalais comme auteur de ce salut, c'est que la littérature contemporaine nous enseigne que les dames de cette époque-là envoyaient pas mal de lettres. Les biographies, par exemple, fournissent trois attestations indiscutables d'activité épistolaire féminine. Le quatrième et dernier argument c'est qu'il existe des cas similaires, où une femme de l'époque en question a adressé des vers à une autre femme. On pense tout de suite à Iseut de Capio, qui, comme Azalais d'Altier, a intercédé pour un amant délaissé auprès de sa dame dédaigneuse.

Ce qui distingue avant tout *Tanz salutz*, c'est évidemment son point de vue. En tant que texte de femme à femme, il se situe dans une catégorie comportant au plus trois ou quatre autres poèmes provençaux. *Tanz salutz* se différencie cependant de ces autres par l'ironie badine de sa représentation d'une femme écrivant à une autre femme au sujet de l'amour. Quand Azalais décrit la tendresse qu'elle ressent pour sa destinataire, Clara, comme *amor coral senes vezer*, elle ne lui fait point d'avances lesbiennes; elle se moque plutôt de la notion d'une *amor de lonh* prise au sérieux par beaucoup de troubadours. Si l'admiration que l'on voue à une dame qu'on n'a jamais vue mais de qui on a entendu dire du bien peut être appelé «amour» par ses contreparties masculines, alors Azalais est en droit d'identifier ses sentiments pour cette dame inconnue comme *amor*. Son *amor* pour Clara, semble-t-il, n'est ni plus ni moins sincère, ou *coral*, que celle d'un homme en pareille occasion.

La poétesse joue de nouveau sur l'ironie de la situation dans sa représentation de Briseida. Certes, Azalais savait que le genre salut encourageait la mention des amants célèbres; probablement elle connaissait le salut *Tan m'abelis*, où le poète Arnaut de Mareuil a nommé douze couples amoureux en l'espace de vingt vers; elle n'ignorait peut-être pas non plus qu'une *trobairitz*, la Comtessa de Dia, avait fait allusion à deux couples littéraires dans son oeuvre. Bref, Azalais connaissait la convention, mais, au lieu de la prendre telle quelle, elle l'a adaptée à ses fins. Alors, tandis que les célèbres amants dans les autres saluts, aussi bien que dans les chansons de la Comtessa de Dia, sont invoqués dans le contexte d'une formule de surenchère: c'est à dire, j'aime ou souffre plus que ne l'a fait Paris pour Hélène ou Floris pour Blanchaflor, Briseida est employée pour communiquer un tout autre message: si vous ne prenez pas garde vous serez jugée de pair avec la volage Briseida. Ne sachant trop si Clara suivrait son argument et, en tout cas, déterminée à renforcer son idée, Azalais résume sommairement l'essentiel de l'épisode tiré du roman de Benoit, mais le thème de l'exemple, dans le remaniement d'A-

zalais, est moins l'inconstance de la femme que le pouvoir qu'elle exerce sur son amant et sur elle-même, renversement ironique non seulement de la convention du salut d'amour mais aussi de la misogynie de Benoit de Saint Maure.

Pour mieux comprendre *Tanz salutz*, il faut le considérer au regard de trois autres textes provençaux auxquels il est apparenté. Le premier c'est la *canso* de Uc de Saint Circ, que j'ai mentionnée tout à l'heure. Dans ces vers le poète se réjouit de sa rentrée en faveur auprès de sa dame. Il s'avoue fautif en ce qu'il s'est laissé séduire par un mauvais amour, mais, grâce à la merci de sa dame, il a été pardonné et se trouve maintenant à même de réparer le tort qu'il a commis. Dans la *tornada*, il charge la chanson, avant qu'elle n'aille ailleurs, de se diriger vers Azalais d'Altier afin de lui faire savoir l'issue heureuse de ses médiations.

Le deuxième texte qui a rapport à *Tanz salutz* c'est la *razo* pour cette même *canso*. D'après le récit biographique, Uc, déçu par les bruits méchants qui circulaient à propos de sa dame, Clara d'Anduza, l'a quittée et puis, plein de remords, demande à une amie à elle d'arranger les choses pour lui. Les efforts de cette dame bienveillante ont occasionné non seulement une réconciliation mais également la composition d'une *canso*. La *razo* et notre texte se raccordent comme s'il avaient été faits l'un pour l'autre. L'auteur de la *razo* rapporte que Clara aimait s'attirer les éloges des nobles dames. Alors, Clara aurait été fort réceptive à l'*amor coral* d'Azalais d'Altier. Le biographe explique que Clara recevait souvent des lettres de nobles dames qui cherchaient à l'honorer ou, parfois, à faire la paix. Donc Clara ne se serait pas étonnée de recevoir une telle requête d'Azalais d'Altier.

Le troisième texte qui a rapport à notre poème c'est la *canso* de Clara d'Anduza. Le lien entre ces deux morceaux n'a jamais été noté et pourtant il est de loin le plus frappant. En fait, la *canso* de Clara paraît avoir été composée en pleine connaissance des accusations lancées par Azalais d'Altier dans sa lettre. Azalais se demande pourquoi Clara a rejeté son amant. Clara explique que c'est à cause des *lauzengiers*. Azalais prévient que si Clara ne prend pas garde, ceux qui ne la connaissent pas la jugeront volage. Clara proteste, disant qu'elle ne serait jamais volage et n'échangerait jamais son seul et unique amant pour un autre. Azalais exprime sa propre consternation. Clara se plaint qu'elle aussi éprouve pas mal de consternation.

Azalais insiste sur le fait que l'amant de Clara n'a toujours dit que du bien à son propos. Clara se défend, en déclarant qu'elle chérirait son ennemi mortel s'il lui disait du bien à propos de son amant. Azalais essaie de persuader Clara de prendre pitié de son amant, car il est *mort e ven-*

cut. Cependant, Clara n'a pitié que d'elle-même, qui, selon sa propre expression, *muer de dol*. Azalais fait un appel personnel à la merci de Clara. Clara annonce en revanche qu'elle n'écoute pas les conseils des autres dames. Si elle décide de pardonner à son amant, elle le fera de son propre gré et non parce qu'Azalais ou une autre l'a priée de le faire.

Il me semble clair que ces quatre textes n'ont pas été conçus indépendamment les uns des autres. Ensemble, ils offrent quatre perspectives sur la même affaire de coeur. S'ils n'ont pas été perçus comme une unité par les scribes médiévaux, c'est sans doute parce que, appartenant à trois genres différents et étant attribués à trois auteurs différents, ils étaient dès l'abord relégués à des recueils dont le principe organisateur les séparait.

Tanz salutz est peut-être trop beau pour y croire. Un seul texte qui grossirait le nombre de salutz d'amour de 5%, le nombre de *trobairitz* de 5%, le nombre de poèmes composés par une femme pour une femme de 20% et le nombre d'allusions provençales à Briseida de 100% ne peut manquer d'éveiller les défiances des philologues judicieux.

Jeanroy, par exemple, a exprimé ses doutes ainsi:

> «Enfin la lettre d'Azalais d'Altier a bien l'air d'avoir été fait après coup... Nous nous demandons si nous n'aurions pas affaire à l'oeuvre d'un poète qui, connaissant la poésie de Uc et la *razo*, se serait amusé à mettre en action les personnages du roman.»

Mais si ce n'est pas Azalais d'Altier qui a écrit *Tanz salutz*, qui l'a fait? Ce devait être quelqu'un qui connaissait le genre salut et en particulier les saluts d'Arnaut de Mareuil. Ce devait être quelqu'un qui connaissait la *canso Anc mais non vi temps ni sazo,* la *razo* pour cette chanson et la *canso* de Clara d'Anduza. Si ce n'était pas Azalais il y a fort à parier que c'était quelqu'un qui travaillait au treizième siècle en Italie du Nord. Le nom du troubadour Uc de Saint Circ vient tout de suite à l'esprit.

Trois arguments soutiennent l'hypothèse que Uc a écrit ce poème. Premièrement, il était l'homme de la situation. Il travaillait entre 1220 et 1260 dans les environs de Venise. Il aurait connu la *canso* de Clara, même si elle n'a jamais beaucoup circulé. En tant qu'auteur et de la *canso Anc mais non vi* et de la *razo* concernant ce poème, il était familier avec tous les détails de la brouille qui est le sujet de *Tanz salutz*, d'autant plus qu'il en était l'intéressé.

Le deuxième argument en faveur de Uc c'est qu'il connaissait bien le

genre. Il a écrit un salut dont l'attribution n'a jamais été mise en question. En plus, je suis d'avis qu'il a pu composer un ou deux autres parmi ceux que les chansonniers ont conservés.

Le troisième argument en faveur de Uc de Saint Circ comme poète de *Tanz salutz* c'est qu'il s'identifie dans la *razo* déjà citée comme l'auteur des lettres que Clara adressait à d'autres femmes. Et si Clara d'Anduza a engagé un homme pour se charger de sa correspondance, on peut supposer que d'autres nobles dames ont fait de même. Il faut noter ici que les *razos* ne disent jamais que les dames composaient leurs propres lettres. Au contraire, les expressions du biographe telles que *fes mandar* ou ce qui est mieux *fes far* suggèrent qu'elles ne les écrivaient pas elles-mêmes mais qu'elles les faisaient écrire. Donc, Uc de Saint Circ, qui était déjà habitué à écrire des lettres de femme, a bien pu rédiger celle-ci pour faire son propre plaidoyer: une stratégie géniale puisqu'il serait alors en état de composer la réponse aussi.

Que *Tanz salutz* ait été écrit entre 1190 et 1220 par une femme du Midi ou plus tard au treizième siècle par un homme en Italie du Nord a peu d'importance pour la valeur inhérente au texte. D'une part, il serait beau de pouvoir ajouter un nom à la liste des *trobairitz*, mais, d'autre part, il est amusant de penser que Uc de Saint Circ, ou un autre, était un contrefacteur si habile qu'on ne peut pas dire avec certitude que sa monnaie soit fausse. De toute façon, authentique ou contrefait, *Tanz salutz* fait preuve d'une sophistication littéraire remarquable dans sa connaissance de genres poétiques, de conventions littéraires, de la tradition romanesque et d'un certain ensemble de textes troubadouresques. Bien que je sois portée à croire que l'auteur de *Tanz salutz* était un homme de métier, comme Uc de Saint Circ, je suis, naturellement, peu disposée à abandonner l'idée que c'était après tout une amatrice savante.

Elisabeth Wilson Poe
Tulane University, New Orleans
La (U.S.A.)

LES MÉLODIES DU TROUBADOUR MARCABRU: QUESTIONS DE STYLE ET DE GENRE

VINCENT POLLINA

I. Introduction

Quatre mélodies de Marcabru sont transmises par la tradition manuscrite, c'est-à-dire environ dix pour cent du 'chansonnier' existant de ce troubadour[1]. Ces mélodies, qui sont parmi les plus anciens témoignages musicaux occitans conservés, se caracterisent par une grande variété stylistique, tant verbale que musicale.

Il s'agit, en l'occurrence, de textes-clés de l'oeuvre de Marcabru. *Dirai vos senes duptansa,* attaque virulente contre l'amour, sera cité dans la tradition des *vidas* et déterminera en partie la postérité littéraire du troubadour. *Bel m'es quan son li fruich madur,* avec son exorde automnal, est l'un des rares textes où le poète se déclare en état de *fin 'amor*; cette pièce hybride comporte la défense passionnée de l'amour et la dénonciation de tout ce qui s'y oppose. *L'autrier jost'una sebissa* est la première *pastorela* connue du répertoire; malgré sa mise-en-scène champêtre et son ton enjoué, ce poème expose systématiquement plusieurs aspects critiques de la doctrine de Marcabru. Enfin, dans *Pax in nomine Domini* les talents verbaux et musicaux du troubadour sont éloquemment mis au service de la croisade contre les Almoravides.

A la suite d'un examen de ces pièces si variées, une question s'impose: dans quelle mesure cette diversité stylistique reflèterait-elle des distinctions de genre ou de 'registre sociopoétique'[2]?

Lorsqu'on cherche à cerner l'évolution précise des genres littéraires chez les premiers troubadours, les témoignages uniquement verbaux sont parfois peu décisifs. Comme Pierre Bec l'a observé à juste titre, «le classement en 'genres' des pièces de Marcabru est particulièrement malaisé»[3]. Cependant les troubadours, même ceux des premières générations connues, mettent texte et mélodie sur un pied d'égalité[4]. Il convient donc d'examiner l'apport de l'aspect mélodique à l'étude du développement générique. L'oeuvre musicale de Marcabru — dont l'ancienneté le mérite esthétique, et la variété sont exemplaires — constitue à ce propos un champ de recherche très riche.

Vu les limites nécessaires de cette étude, on ne saurait présenter ici une analyse détaillée des quatre mélodies, dont chacune pourrait faire

l'objet d'un exposé plus long. Il s'agira plutôt de caractériser, dans la mesure du possible, la pensée globale de Marcabru sur les questions qui nous intéressent. Or les moyens musicaux utilisés dans la lyrique des troubadours, comme dans le répertoire grégorien, sont savamment limités. Par conséquent, la présence de tel ou autre trait mélodique n'est en soi que rarement décisive pour les problèmes qui nous occupent: le plus souvent, c'est grâce au contexte qu'un trait musical donné revêt un sens unique.

Les mélodies de Marcabru sont conservées dans deux manuscrits seulement: le chansonnier occitan R (Paris, Bibl. Nat., Fonds français 22543) et le chansonnier septentrional W (Paris, Bibl. Nat., Fonds français 844), celui-ci comportant des textes francisés[5]. Aucune version manuscrite multiple de ces chansons — trace précieuse de la tradition vécue au moyen-âge — n'a été découverte jusqu'ici. Cependant, les quatre *unica* de Marcabru ont été conservés en excellent état: l'intégrité de la ligne mélodique, la distribution des ornements, témoignent dans chaque cas d'une unité esthétique indéniable. D'autres versions musicales de ces mêmes chansons circulaient sans aucun doute au moyen-âge, mais pour les raisons évoquées ci-dessus, les versions qui nous sont parvenues méritent d'être chantées avec confiance.

Pour conclure ces remarques préliminaires, tâchons de situer de façon générale les versions existantes par rapport à une certaine tradition vocale. La musique des troubadours, comme le chant grégorien auquel celle-ci renvoie souvent, comporte, à côte de pièces conçues pour des capacités vocales moyennes, des versions de spécialiste sinon de virtuose. Un *ambitus* relativement large, l'emploi fréquent de mélismes et de sauts d'intervalles, figurent parmi les caractéristiques de cette branche du répertoire. Dans cette perspective, deux des mélodies de Marcabru pourraient être qualifiées de 'pièces de chantre': *Bel m'es quan son li fruich madur* et *Pax in nomine Domini*. En revanche, la rigoureuse régularité structurale de *L'autrier jost'una sebissa* distingue la *pastorela* des autres chansons de ce compositeur. Enfin, la portée satirique de notre premier exemple, *Dirai vos senes duptansa,* relève en partie de la simplicité extrême des moyens musicaux utilisés[6].

II. *Dirai vos senes duptansa* (293,18)[7]

Dirai vos senes duptansa emploie un style musical récitatif, essentiellement syllabique, qui procède par degrés conjoints et exploite au maximum une tessiture réduite. Le refrain *Escoutatz* (v. 4) — vers de trois syllabes précédé et suivi de vers de sept syllabes — est fortement mar-

qué sur le plan mélodique. Ce refrain musical souligne la démarcation bipartite du schéma de rime; met en évidence la structure syntaxique qui, dans la plupart des strophes, correspond à cette subdivision; et ouvre le passage vers la gamme inférieure de l'*ambitus* dans la deuxième partie de la strophe.

La tessiture globale de la pièce est d'une sixte seulement; on peut dire qu'il s'agit ici d'un strict minimum pour ce répertoire. L'*ambitus* s'élargit donc de la maigre quarte du premier vers à la quinte des vers 2 et 3, alors que se révèle progressivement l'intention éthique du texte. Après cette entrée en matière verbale et musicale, la tessiture se réduit de nouveau à une quarte, tandis que la mélodie descend jusqu'à la limite inférieure de l'*ambitus*, au moment du refrain *Escoutatz*! Les vers 5 et 6, qui constituent l'apogée textuelle et mélodique, représentent le déploiement maximal d'une sixte, de DO à LA.

Tout en usant de moyens musicaux dépouillés, le compositeur de *Dirai vos* a opté pour le schéma mélodique le plus libre: l'*oda continua*. Comme celle-ci ne comporte la réitération intégrale d'aucun 'vers mélodique'[8], l'unité stylistique de la pièce est basée plutôt sur la répétition et la transformation, de vers en vers, d'un petit nombre de motifs musicaux.

L'*incipit* mélodique, d'un style simple et pénétrant, contient en quelque sorte le germe de la chanson: tout semble découler du motif initial FA-SOL-LA-SOL-FA (v. 1), qui est repris en partie ou en entier, avec ou sans variantes, dans tous les vers ultérieurs à l'exception du refrain. La formule d'intonation FA-SOL-LA, qu'accompagnent les mots *Dirai vos*, est répétée sous une forme légèrement différente à la cadence du vers 2; au début du vers 3; au milieu du vers 5; à l'incise du vers 6. D'autre part, le motif FA-FA-MI-RE, qui ouvre le vers 2, précédera le neume cadentiel du vers 3 et ensuite formera la base du refrain mélodique (v. 4), puis de la cadence finale (v. 6). Les motifs initiaux des vers 1 et 2 sont de loin les plus fréquents, mais d'autres cas analogues abondent, tels la ressemblance entre la formule cadentielle des vers 1 et 5. On pourrait citer de nombreux exemples de cette technique de centonisation, procédé qui fonde la parenté entre les deux subdivisions principales de la pièce, celles-ci étant délimitées par le refrain.

Plusieurs effets davantage insolites, dont il convient de citer quelques exemples, font toutefois la variété de la chanson. L'intervalle d'une quarte (FA-MI-RE-UT) que recouvre le refrain (v. 4) est répété de façon quasi symétrique au début du vers suivant (UT-RE-FA). Notons aussi le traitement 'mimétique' du mot *balansa* (v. 5), formule cadentielle qui, exécutée par un chanteur habile, peut suggérer un mouvement de bascu-

le[9]. Enfin, au vers 5 le saut d'une tierce conférera au mot-clé *proeza* un contour musical unique. Il s'agit là d'un procédé relativement hardi, vu la tessiture réduite de la chanson et, au vers précédent, la descente par degrés conjoints jusqu'à UT[10].

On pourrait ajouter à ce tableau général certaines remarques sur les rapports systématiques, mais variés, entre syntaxes musicale et verbale, ou entre phrase musicale et subdivisions prosodiques. On peut dire, par exemple, que les vers mélodiques de la chanson s'articulent en trois paires successives. La syntaxe musicale des vers 1-2 et 5-6, respectivement, forge dans chaque cas une chaîne mélodique continue: la formule cadentielle amorce un mouvement descendant qui est complété par le motif initial du vers suivant. Au sein de ce mouvement, la répétition de FA en position finale, puis initiale, souligne la continuité syntaxique. En revanche, le lien syntaxique entre les vers 3 et 4 dépend essentiellement de la répétition de la formule FA-MI-RE vers la fin du troisième vers — en l'occurrence, avec un léger ornement sur SOL à la *finalis* — et au début du vers suivant. La mélodie dessine ainsi une courbe descendante qui s'étend de la dernière note du vers 3 jusqu'à la note finale du vers 4. On observe un phénomène semblable aux vers 5 et 6, où prédomine la formule FA-SOL-LA-SOL(-FA), avec des variantes, mettant en évidence les tons de récitation principal (LA) et secondaire (FA) du premier mode grégorien. De plus, ces deux derniers vers de la strophe s'achèvent et commencent, respectivement, sur la même note de FA.

Il ressort des remarques précédentes que le jeu de *differentiae* mélodiques — c'est-à-dire, d'écarts intervalliques entre la fin d'un vers donné et le début du vers suivant — renforce et éclaire les rapports entre les subdivisions de la strophe. Enfin, comme dans toutes les chansons existantes de Marcabru, la *differentia* d'une tierce montante est toujours employée ici pour souligner la transition entre la fin d'une strophe donnée et le début de la strophe suivante.

A première vue, *Dirai vos* témoigne d'une certaine austérité mélodique. En dernière analyse pourtant, ces moyens musicaux limités sont exploités et variés au maximum. Il en ressort une mélodie vigoureuse, tranchante, digne véhicule de son contenu verbal.

III. ***Bel m'es quan son li fruich madur* (293,13)[11]**

En comparaison avec la pièce précédente, *Bel m'es quan son li fruich madur* peut sembler une véritable floraison mélodique, tant ces deux chansons sont différentes au point de vue musical aussi bien que verbal.

Le texte offre des caractéristiques bien particulières. Il s'agit d'une

synthèse de thèmes typiques de ce qu'on dénommera plus tard la *canso* avec ceux du *sirventes*, genre qui est, lui aussi, implicitement en cours d'élaboration à cette époque.

Le classement générique de *Bel m'es* est donc difficile: István Frank la qualifie de *sirventés-chanson,* désignation acceptée par Pierre Bec[12]. Dans une strophe exordiale typique du genre qu'on dénommera plus tard la *canso*, le troubadour affirme *Qu'ieu chant per joi de fin'amor* (v. 7) — une *fin'amor* inspirée par sa *Bon'Esperansa* (v. 8), qui est sans doute un *senhal.* Il s'agit cependant d'une *canso* à la manière de Marcabru: une pièce réfléchie, systématique, passionnée, où chaque affirmation est bientôt dédoublée d'une attaque contre le principe contraire, et où la polémique, aussi bien que les allusions à l'aventure amoureuse, relèvent d'une conviction profondément ressentie.

La liaison affective où le poète s'engage a lieu, assez exceptionellement pour ce répertoire, en automne. Cet amour mûr, posé, est fondé sur la bonne doctrine de Marcabru, à laquelle feront allusion les strophes ultérieures. En d'autres textes Marcabru se montre sceptique quant à l'exaltation amoureuse du printemps, dont l'inspiration lui paraît souvent trop facile, ainsi qu'aux ardeurs affectives de l'été, qui à son avis portent trop souvent à l'excès. En revanche, l'*exordium* automnal de *Dirai vos* célèbre un amour durable qui donne son fruit en son temps.

Il me semble que cette appartenance de l'*exordium* à la gamme expressive de la *canso* est soulignée par la mélodie de *Bel m'es*, dont le style à prédominance mélismatique fait contraste avec le syllabisme manifeste de *Dirai vos*. La pièce satirique témoigne d'un mouvement par degrés conjoints et d'un *ambitus* limité; toutefois dans *Bel m'es* les neumes de deux à quatre notes abondent, la tessiture est des plus amples, et les sauts d'intervalles, plus fréquents, sont savamment distribués à travers la pièce.

La tessiture totale de *Bel m'es* s'étend sur dix degrés intervalliques, alors que celle de *Dirai vos* ne recouvre qu'une sixte. Le premier vers occupe, à lui seul, une octave, intervalle qui constitue souvent l'*ambitus* total d'une chanson de troubadour, mais toutefois rarement celui d'un vers isolé. Aucun autre vers mélodique de Marcabru n'exploitera une gamme si étendue. La *differentia* d'une septième, qu'on trouve entre le premier vers et le deuxième, est la plus grande de tout le répertoire de Marcabru; elle souligne davantage le caractère particulier de cet *incipit.* Dans les vers qui suivent, la mélodie se situera d'abord à la partie aigüe de la gamme et ensuite à la partie grave, avant de rejoindre la zone supérieure de l'*ambitus* pour effectuer, au vers 8, une sorte de synthèse.

A partir de l'*incipit,* ornements et sauts d'intervalles abondent. Les

vers 1, 2 et 8 sont à cet égard les plus élaborés. Même dans les autres vers on trouve des neumes composés au premier hémistiche, bien que la tendance générale du répertoire soit de concentrer les ornements en fin de ligne.

Le style du vers 5 est toutefois plus austère que celui des vers précédents, les quatre premières notes étant des neumes simples. Au vers 6 la récitation sur SOL, employée par Marcabru à certains moments de transition ou de reprise, annonce le retour à la partie supérieure de la gamme et au style décidément mélismatique du vers 8. Celui-ci ne comporte, en effet, qu'un seul neume simple, situé au terme de la descente jusqu'à la note de DO, à la limite inférieure de l'*ambitus* de la chanson.

Dans *Bel m'es*, les éléments musicaux de base sont autrement plus complexes que ceux de *Dirai vos*. La mélodie peut être divisée en plusieurs parties constituées, respectivement, par les vers 1-2; 3-4; 5; 6-7-8. Le schéma de *differentiae* mélodiques confirme cette subdivision. Comme *Dirai vos,* la chanson qui nous occupe relève de l'*oda continua*: plutôt que de suivre un schéma fixe de répétition de vers mélodiques — structure pour ainsi dire extrinsèque — l'auteur crée ici une structure musicale de type synthétique.

Notons enfin plusieurs effets mimétiques: le traitement du mot *auzel* (v. 3), qu'on peut rapprocher à celui du *rossinholet salvatge* composé vers la fin du douzième siècle par le troubadour Gaucelm Faidit[13]; le mouvement descendant sur *tenebror* (v. 5), mot-clé qui bien plus tard, dans la tradition madrigalesque, inspirera des effets polyphoniques remarquables. Citons aussi l'emploi de la formule DO-SI / LA-SOL / LA-SOL-FA à la cadence des vers 3 et 7, où elle confère, paradoxalement, aux termes *temps obscur* (v. 3) et *fin'amor* un traitement cadentiel identique. Un chanteur averti saurait tirer sa partie de cette ressemblance: traitement 'en finesse' de la cadence du vers 3, ton émouvant à la fin du vers 7[14].

Les effets marquants se multiplient dans la dernière subdivision de la chanson. Une montée générale s'accuse à partir du verbe *s'enansa* (v. 6), passage cadentiel qui amorce la résolution mélodique des vers 7 et 8. Constatons enfin les sauts d'intervalles et les ornements du septième vers (*Qu'ieu chant per joi de fin'amor*), où Marcabru-poète se proclame enfin Marcabru-amant, alors que la mélodie se déploie à la partie supérieure de l'*ambitus*.

Bel m'es quan son li fruich madur, avec ses effets cumulatifs et son ornementation judicieuse, figure parmi les pièces les plus gracieuses du répertoire occitan médiéval. Nous verrons maintenant l'une des mélodies de troubadours les plus enjouées: *L'autrier jost'una sebissa*.

IV. *L'autrier jost'una sebissa* (293,30)[15]

Si le classement générique de *Bel m'es* demeure incertain, celui de *L'autrier jost'una sebissa* est depuis longtemps assuré: il s'agit d'une *pastorela*, premier exemple conservé du genre, sommet d'une tradition que cette pièce n'a certainement pas inaugurée. La rapide mise-en-scène, composée à l'intention d'un public averti; les arguments variés du chevalier; les répliques ingénieuses, systématiques, et proprement doctrinales de la *pastora,* témoignent à la fois d'une maîtrise certaine des normes du genre et de cette volonté de dépasser les normes qui caractérise l'art de Marcabru.

Le texte et la musique se distinguent tout à fait des autres pièces de ce compositeur. En effet, la *pastorela,* seule parmi les poèmes de Marcabru accompagnés de mélodies, relèverait d'un registre verbal 'popularisant'[16]. Il me semble que certains traits mélodiques de *L'autrier*, analogues à ceux qu'on trouve dans le domaine verbal, pourraient aussi indiquer l'appartenance de la chanson à ce registre.

L'autrier jost'una sebissa comporte le schéma de répétition musicale le plus rigoureux qu'on trouve chez Marcabru: trois vers mélodiques sur quatre sont répétés intégralement. Cependant, le schéma musical (ABAB CCD) est tout à fait indépendant du schéma de rime (a' a' a' b' a' a' b'). Seule la mélodie emploie la subdivision bipartite classique entre ce qu'on pourra appeler les *pedes* (vv. 1 à 4), caractérisés par la rime croisée, et la *cauda* en forme libre (vv. 5 à 7).

Le style musical de *L'autrier* semble rappeler celui d'une danse traditionnelle: de nombreux traits mélodiques de cette chanson pourraient, effectivement, servir de signaux chorégraphiques[17]. La structure musicale de chaque vers est facile à suivre pour diverses raisons. Le syllabisme prédomine et la chaîne mélodique avance, pour ainsi dire, par petits fascicules neumatiques: chaque heptasyllabe féminin comporte huit neumes répartis en deux groupes de trois, suivis d'un groupe de deux. A la pénultième syllabe, un neume composé annonce la fin du vers; cet ornement est suivi d'un neume simple en position finale, sauf au neuvième vers, dont la cadence est mélismatique. Tous les vers sauf le dernier commencent sur la même note (DO), ce qui ajoute à la clarté du schéma mélodique et annonce nettement la fin de la strophe.

La *differentia* d'un seul degré intervallique entre les vers 1-2 et 3-4 complète le mouvement descendant du mélisme cadentiel des vers 1 et 3; ainsi les deux vers mélodiques distincts de chaque *pes* s'enchaînent facilement. D'autre part, le manque de *differentia* entre les vers 2-3 et 4-5 incite le chanteur à marquer d'une légère pause la fin du premier *pes*,

puis la fin du second. L'emploi de notes identiques au début et à la fin d'un vers donné — technique qui s'avère caractéristique de Marcabru — souligne la subdivision qu'on trouve après les vers 2 et 4. L'hypothèse d'un rapport possible entre la *pastorela* et une certaine musique de danse repose en grande partie sur la présence de telles démarcations mélodiques.

Le vers 3 commence par le même ton de DO qu'on trouve au début et à la fin du premier *pes*. Dans la perspective énoncée ci-dessus, on pourrait donc imaginer un premier mouvement chorégraphique correspondant aux vers 1 et 2, suivi au vers 3 d'un contre-mouvement équivalent[18]. En revanche, les vers 5 et 6, identiques sur le plan musical, sont composés en rime mélodique plate. Ce nouveau schéma de répétition se prêterait à un mouvement de danse tout autre que ceux, alternants, des deux *pedes*. La strophe se termine alors sur un vers mélodique bien agencé, comportant le mélisme le plus développé de la pièce et l'unique emploi d'un neume à deux notes au premier hémistiche.

Ces subdivisions musicales sont soulignées de diverses façons. L'auditeur pourrait s'attendre, par exemple, à une alternance continue des *pedes* mélodiques, vu le schéma «croisé» des *differentiae* aux vers 1 à 4 et l'identité des trois premières notes des vers 1, 3, et 5. Cependant des différences de tessiture, par exemple, servent à distinguer la *cauda* des vers précédents. En particulier, les vers 5 et 6 se détachent de tous les autres par la courbe musicale descendante, la rime plate mélodique, et l'*ambitus* d'une quarte. Le septième vers comporte la tessiture d'une quinte, comme c'est le cas des vers 1 et 3 avec lesquels ce vers final présente un certain nombre d'analogies.

Comme les autres chansons de Marcabru, *L'autrier* se caractérise par la répétition ou la transformation de centons musicaux, tels que le motif LA-SI-DO. C'est toutefois la réitération de vers mélodiques — l'architecture d'ensemble plutôt que le détail — qui est primordiale dans le cas de la *pastorela*.

Le schéma mélodique global de cette chanson, ainsi que le détail de chaque vers, témoignent d'une clarté structurale très grande. L'ensemble des caractéristiques que nous venons de voir — non dépourvues d'une certaine rigidité qu'on pourrait qualifier de conservateur — indiquent peut-être l'appartenance de *L'autrier* au registre musical popularisant[19]. Cette *pastorela,* dont d'enseignement moral s'adresse aux nobles, pourrait donc constituer l'imitation ou le rappel d'une tradition de danse.

Passons maintenant de la mélodie de Marcabru la plus fortement structurée à une pièce qui brise bien des structures: *Pax in nomine Domini,* le célèbre chant de croisade.

V. *Pax in nomine Domini!* (293,35)[20]

L'*incipit* mélodique de *Pax in nomine* peut être qualifié de 'réminiscence grégorienne'[21]. Le texte latin annonce l'appartenance de cette chanson à un genre autre que la *canso*: le premier vers renvoie au Seigneur céleste, au nom de qui on menera la croisade contre les Almoravides. A l'exception d'une seule note pliquée, la mélodie de l'*incipit* est composée en style syllabique. La structure interne est des plus stables, traçant une courbe descendante, puis ascendante; de plus, ce premier vers commence et s'achève sur la même note (DO). Malgré son *ambitus* limité, l'*incipit* emploie deux fois le saut d'une tierce pour mettre en relief l'expression *nomine Domini*: descente de DO à LA entre les syllabes 3 et 4; montée de LA à DO entre les syllabes 7 et 8. Grâce à l'ensemble de ces caractéristiques, le premier vers mélodique possède une structure remarquablement bien équilibrée.

Le texte poétique, qui exprime en latin la salutation au nom de l'Auteur de la Paix (v. 1), annonce ensuite l'auteur terrestre des *motz e son* (v. 2). Le vers musical qui désigne la création de Marcabru se distingue, en effet, de celui qui fait allusion au créateur divin: la distinction repose en premier lieu sur l'ornementation mélodique, art bien humain. D'un pas délibéré, ce deuxième vers explore par degrés conjoints le voisinage musical de la note de LA, ton de récitation du premier mode grégorien. L'*ambitus* est pourtant identique à celui de l'*incipit* (de SOL à DO), ce qui en l'occurrence renforce le contraste mélodique et textuel entre les vers 1 et 2. Enfin, deux motifs musicaux sont répétés du premier vers au deuxième: la descente de DO à LA et celle de SI à SOL.

Comme l'*incipit*, le vers 3 se distingue du vers 2 par un trait musical solennel, la note finale étant la même que la note initiale (DO au vers 1, MI au vers 3). A cet égard, comme à bien d'autres, le deuxième vers mélodique constitue un moment de détente situé entre deux vers d'un style musical plutôt sentencieux.

Parallèlement, certaines ressemblances entre les vers 1 et 2 les distinguent du vers 3. Les ornements cadentiels du troisième vers font contraste avec les cadences simples des vers 1 et 2 qui, elles, comportent des neumes d'une seule note à la finale et à la pénultième. Enfin, le vers 3 est un demi-vers: d'un style mélodique condensé, il se déploie dans la partie inférieure de l'*ambitus*, gamme plutôt sombre qu'il explore par degrés conjoints.

Venant après la subdivision créée par le refrain, les vers 4 et 5 forment un groupe transitionnel qui ne trouvera son pendant mélodique qu'au vers 9. En dépit de la coupure introduite à partir du vers 4 par le

schéma métrique, la syntaxe verbale, et la matière musicale, les vers 3-4-5 se ressemblent à plusieurs égards: même note d'intonation (MI), même mouvement mélodique initial (de MI à SOL), même motif cadentiel (*clivis* sur FA-MI). De plus, les vers 3, 4, et 5 commencent et s'achèvent, tous, sur la même note de MI.

Les vers 4 et 5, qui ouvrent la deuxième subdivision musicale majeure, constituent un segment mélodique des plus solennels: s'attachant au demi-vers 3, dont ils représentent le prologement vers une tessiture plus haute, ils suivent directement l'injonction prophétique *Aujatz que di*. La nature précise de cette exhortation, intimement liée au mot-refrain *lavador*, ne sera révélée qu'aux quatre derniers vers de la strophe qui, eux, relèvent plutôt de procédés musicaux employés dans *Bel m'es*.

Deux techniques, ici poussées au maximum, caractérisent les quatre derniers vers de la chanson: l'épanouissement progressif du style mélismatique et l'exploration de la partie supérieure de l'*ambitus*. Les vers 6 et 7 forment effectivement une phrase mélodique, dont la continuité est due en partie à la *differentia* de degré zéro. Cet effet de syntaxe musicale dépend aussi de la répétition de la formule caractéristique DO-(SI)-LA, qui marque les premières syllabes des vers 1 et 2, et de la présence de deux autres formules mélodiques qui rappelent, tour à tour, la fin des vers 1 et 2.

Le vers 6 semble en effet une version ornée de l'*incipit* musical: même tessiture, même mouvement mélodique, même note de DO en position initiale et finale. En revanche, le huitième vers établit un contraste prononcé avec tout ce qui précède, et en particulier avec les tendances esquissées aux vers 6 et 7. Cependant la longue récitation sur MI, qui sert à distinguer le huitième vers des autres, n'est en réalité qu'un seul long mélisme, avec des notes de préparation.

Le vers 9 est l'un des rares exemples dans le répertoire troubadouresque d'un vers entièrement orné: il n'emploie aucun neume simple, alors que même le vers final de *Bel m'es* en comportait un. Le dernier vers de *Pax in nomine* se distingue nettement du reste de la chanson, en raison de l'*ambitus* d'une septième, des sauts d'intervalles, et des groupements neumatiques étendus. Cependant, la structure musicale sous-jacente du neuvième vers est des plus simples: DO-MI-RE-SI-LA-RE-DO-SI-LA.

Paradoxalement, le mouvement mélodique propre à ce vers est créé par l'enchaînement de différentes formules qui ont leur origine, plus ou moins lointaine, aux vers précédents. De plus, certains traits mélodiques, comme la note initiale de DO, relient entre eux les vers 6-7-8-9. Le vers 6 et 8 s'achèvent sur DO également, ce en quoi ils alternent avec les vers 7 et 9, qui se terminent respectivement sur SOL et LA.

Nous avons évoqué plus haut le lien qui existe entre les vers 1 et 6. Le dynamisme mélodique du neuvième vers découle en fait de celui du sixième vers, qui inaugure la troisième subdivision majeure de la chanson. On peut dire que les vers 6 et 9 encadrent cette subdivision. Le vers 8 prolonge la lancée du vers 7 dans la partie supérieure de l'*ambitus*; mais le vers 9, tout en se situant à cette même partie de la tessiture, apparaît plutôt comme une amplification de la substance mélodique du sixième vers.

Le style musical de *Pax in nomine Domini* représente une synthèse des tendances déjà constatées, d'une part, dans *Dirai vos* et, d'autre part, dans *Bel m'es*. La plus grande partie de *Pax in nomine* est composée en style syllabique; les ornements qu'on y trouve sont situés surtout en position finale. Six vers sur neuf commencent et s'achèvent sur la même note — les vers 3, 4, et 5 sur MI, les vers 1, 6, et 8 sur DO — trait qui confère à cette chanson de croisade un air de grande solennité. La tendance vers l'ornementation devient progressivement accusée à travers la pièce, créant ainsi une cohérence stylistique croissante, dont le dernier vers mélodique constitue la démonstration magistrale.

VI. Conclusion

On peut donc conclure de ce panorama de la musique de Marcabru que chacune des chansons conservées donne lieu à des effets musicaux distinctifs; que ces effets découlent du déploiement judicieux de ressources techniques précises, de mélodie en mélodie; que les distinctions musicales ainsi décelées correspondent sans doute à celles qu'on trouve sur le plan verbal.

Cette étude nous aura déjà permis de caractériser plusieurs aspects du style musical de Marcabru et de signaler certains traits qui lui sont propres, même s'ils n'ont pas leur origine chez lui: par exemple, l'identité entre les notes initiale et finale de certains vers, les différents effets mimétiques, le schéma savant de *differentiae* mélodiques aboutissant toujours au saut d'une tierce en fin de strophe.

Deux tendances stylistiques marquantes se dégagent de l'oeuvre mélodique de ce poète: la tendance *Dirai vos* et la tendance *Bel m'es*. La *pastorela* forme un cas à part, étant donné qu'elle utilise, outre des techniques communes aux quatre chansons, certains procédés connus d'elle seule. *Pax in nomine*, enfin, opère une synthèse de la tendance *Dirai vos* avec la tendance *Bel m'es*, en y ajoutant plusieurs traits musicaux de la *pastorela*.

Comme l'a observé Pierre Bec, la notion de genre, au sens strict, n'est

peut-être pas pertinente chez Marcabru, au moins dans le domaine des textes verbaux[22]. Toutefois l'emploi des traits mélodiques cités ci-dessus semble procéder d'une réflexion suivie, sinon d'une intention systématisante, en ce qui concerne les questions de style et de genre musicaux. En composant chacune des quatre mélodies, Marcabru a sans doute cherché à atteindre une originalité équivalante à celle du texte, et même à accorder, pour ainsi dire, les aspects musical et verbal de son art.

Il reste encore beaucoup à découvrir sur les rapports entre musique et texte chez les troubadours. L'exemple de Marcabru laisse toutefois entrevoir le jour où les données mélodiques seront à verser systématiquement au dossier des questions de style, de registre, de genre. L'aspect musical viendra alors appuyer ou nuancer les conclusions basées sur les seuls textes verbaux.

Vincent Pollina
Tufts University
Medford, MA (U.S.A.)

1. Les mélodies de Marcabru sont conservées dans à peu près les mêmes proportions que le corpus musical total. Environ 2,500 poèmes de troubadours existent en manuscrit; sur ce chiffre, 250 environ sont accompagnés de mélodies.

2. Ce terme est employé dans l'acception de P. BEC, *La lyrique française au moyen-âge*, vol. I, Paris, 1977, pp. 33-43.

3. Voir P. BEC, *Le problème des genres chez les premiers troubadours*, "Cahiers de civilisation médiévale", 25 (1982), 31-47. La présente citation renvoie à la p. 42.

4. Voir, par exemple, Guilhem de Peiteus, (P-C 183, 11), vv. 39-42, dans *Guglielmo IX d'Aquitania: Poesie*, éd. N. PASERO, Modena, 1973, p. 198:

"que.ls motz son faitz tug per egau
comunalmens,
e.l., son. et ieu meteus m'en lau,
bo.s e valens".

5. Nous ne possédons de la lyrique troubadouresque aucun manuscrit autographe. Le manuscrit W date de la fin du treizième siècle et le manuscrit R du début du quatorzième, alors que l'activité littéraire de Marcabru s'étendait de 1129 à 1150 environ. Sur ces datations, voir A. JEANROY, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, 1916, et P. BOISSONNADE, *Les personnages et les événements de l'histoire d'Allemagne, de France, et d'Espagne dans l'oeuvre de Marcabru, 1129-1150*, "Romania", 48 (1922), 207-243. Pour une appréciation des témoignages des manuscrits notés, voir V. POLLINA, *Word/Music Relations in the Work of the Troubadour Gaucelm Faidit: Some Preliminary Observations on the "Planh"*, "Cultura neolatina" 47 (1987), 263-278, et *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Vol. II, Modena, 1989, pp. 1075-1090.

6. J'ai établi les trancriptions musicales selon le système de notation qui, à ma connaissance, fut pratiqué d'abord dans ce domaine par Carl Appel, et dont l'usage s'est généralisé depuis. (Voir éd. C. APPEL, *Die Singweisen Bernarts* les données manuscrites, aucune indication rhythmique n'est fournie. Cependant, les groupements neumatiques sont indiqués et la seconde note de la *plica*, écrite plus petite que la première, est rattachée à celle-ci au moyen d'un trait barré. Les altérations qui figurent sur les manuscrits sont les seules notées ici. La fin de chaque ligne d'écriture sur le codex est indiquée au moyen d'un "V" au dessus de la portée. Dans chaque cas j'ai fourni une transcription des paroles de la première strophe, telles qu'elles sont transmises par le manuscrit en question.

7. Melody: Troubadour Ms. R (Paris, Bibl. Nat., Fonds Français 22543), fol. 5 *V*a.

8. Ce terme désigne la musique associeé à un vers entier.

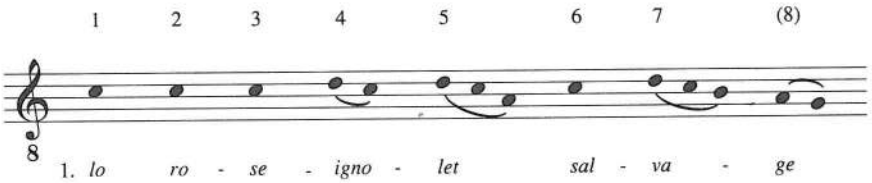
9. On remarquera, cependant, que les notes de la cadence du cinquième vers sont identiques à celles de la cadence de l'*incipit*. Toujours est-il que les mots associés à cette formule musicale — *duptansa* (v. 1) et *balansa* (v. 5) — connotent, tous les deux, l'hésitation. D'autre part, l'emploi de la *plica* confère aux notes de la première cadence un traitement neumatique et rythmique moins soutenu que celui du vers 5, où figure un terme davantage concret et imagé: le verbe *balansar*.

10. Aux vers 1, 2, 3, et 6 la mélodie change nettement de direction à la coupe. Toutefois au vers 5 la monteé mélodique n'atteint son apogée qu'après la coupe, respectant ainsi l'unité du mot-clé *proeza* qui se trouve, assez exceptionellement, à cheval entre les deux membres du vers.

11. Melody: Troubadour Ms. W (Paris, Bibl. Nat., Fonds Français 844), fol. 203 *V*b.

12. Voir: I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, vol. I, Paris, 1957, 145, et P. BEC, *Le problème des genres*, 42.

13. Il s'agit de l'*incipit* de P-C 167,34 (Ms. G: Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 *sup., nunc* S.P.4, fol. 26 *R*a):



A son tour, mon collègue musicologue Paul Evans (Smith College, U.S.A.) rapproche ce passage de Gaucelm Faidit du motif mimétique qui ouvre la pièce de claveçin de François Couperin, *Le rossignol en amour*.

14. La cadence du vers 7 comporte une variante mineure: l'emploi d'un neume répercussif au début de cette formule (DO-DO-SI plutôt que DO-SI). Cette configuration neumatique peut, en effet, servir à souligner le terme-clé *fin'amor*.

15. Melody: Troubadour Ms. R (Paris, Bibl. Nat., Fonds Français 22543), fol. 5 *R*a-*V*b.

16. Voir P. BEC, *La lyrique,* vol. I, 33-43.

17. Voir, à titre d'exemple, les chansons occitanes traditionnelles, dont certaines avec indications chorégraphiques, réunies par P. BEC, *Per jòia recomençar*, éd. languedocienne, Toulouse, 1952. Voir aussi les recherches du folkloriste Conrad Laforte sur la chanson en laisse, genre traditionnel dont certains traits formels, tels que le 'vers signal' décelé par cet auteur, répondraient à un souci chorégraphique: C. LAFORTE, *Survivan-*

ces médiévales dans la chanson folklorique, Québec, 1981.

18. La cadence ouverte sur RE (vv. 1 et 3), suivie de la cadence close sur DO (vv. 2 et 4), pourrait également constituer un signal choréographique.

19. Grand nombre de mélodies de troubadours — surtout celles des périodes davantage tardives, dont les témoignages écrits sont plus nombreux — contiennent le schéma mélodique ABBA aux quatre premiers vers. Comme la *pastorela* de Marcabru, un nombre considérable de *cansos* — genre 'aristocratisant' par excellence — emploient le schéma mélodique ABAB. Faudrait-il pour autant écarter l'hypothèse que *L'autrier* comporte un style mélodique popularisant, correspondant au registre sociopoétique du texte verbal?

Il serait difficile de résoudre ce problème à l'heure actuelle, vu l'état présent de nos connaissances de l'évolution des formes musicales troubadouresques par rapport aux schémas de rime. Notons toutefois que d'autres mélodies de Marcabru témoignent implicitement — et non explicitement comme dans le cas de la *pastorela* — d'un schéma mélodique ABAB aux quatre premiers vers. Toutefois deux traits principaux distinguent *L'autrier* des autres pièces de ce compositeur: la répétition intégrale de vers mélodiques, aux 5 et 6 comme aux vers 1 à 4, et la structure interne régulière de ces mêmes vers mélodiques.

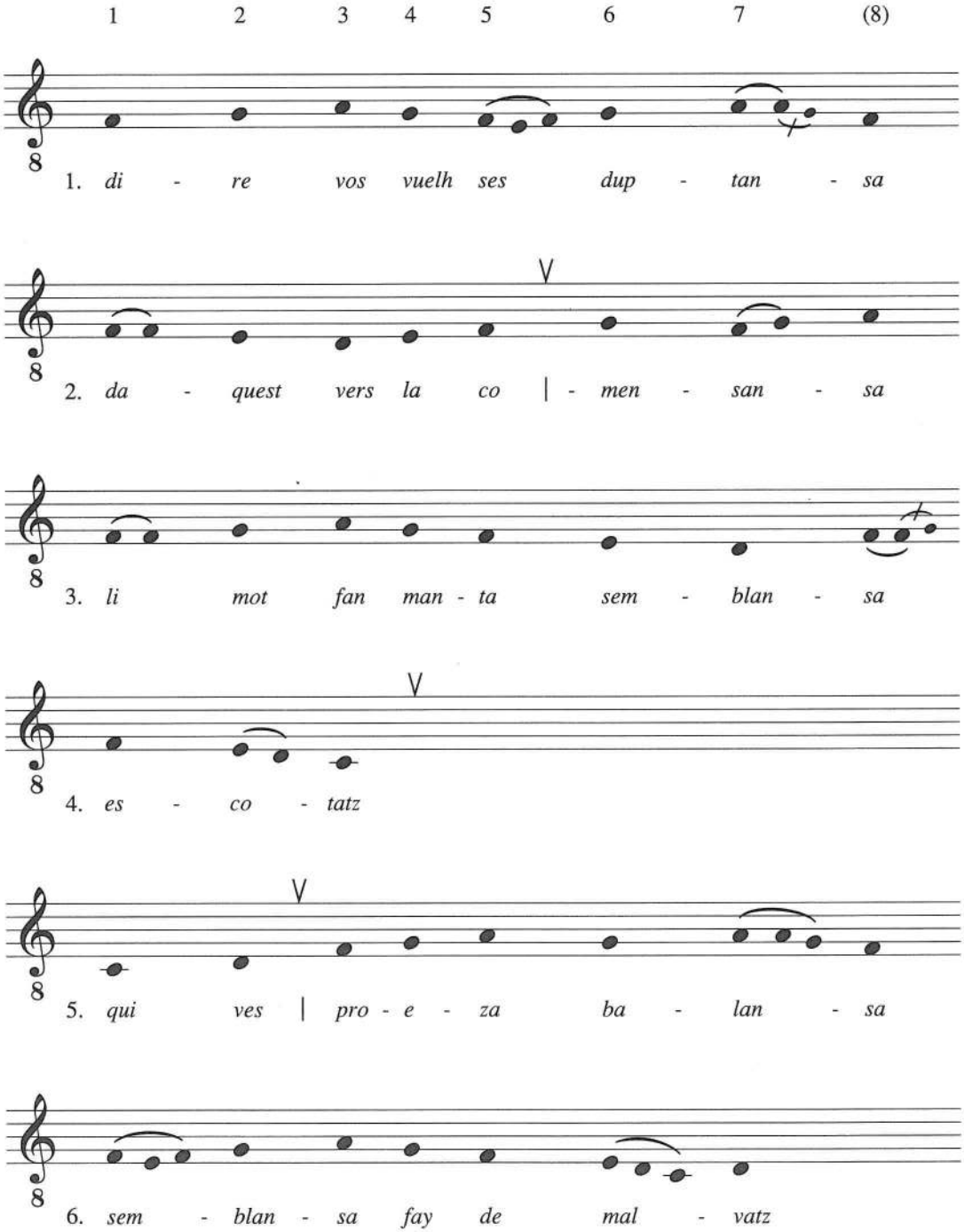
20. Mélodie: Troubadour Ms. W (Paris. Bibl. Nat., Fonds Français 844), fol. 194 *V*a.)

21. Cette observation est due à Clément Morin, P.S.S., Doyen émérite de la Faculté de Musique, Université de Montréal.

22. Voir P. BEC, *Le problème des genres*, 43: ''On peut donc dire, encore une fois, à propos de Marcabru, que la notion de 'genre' ne semble pas pertinente chez lui''.

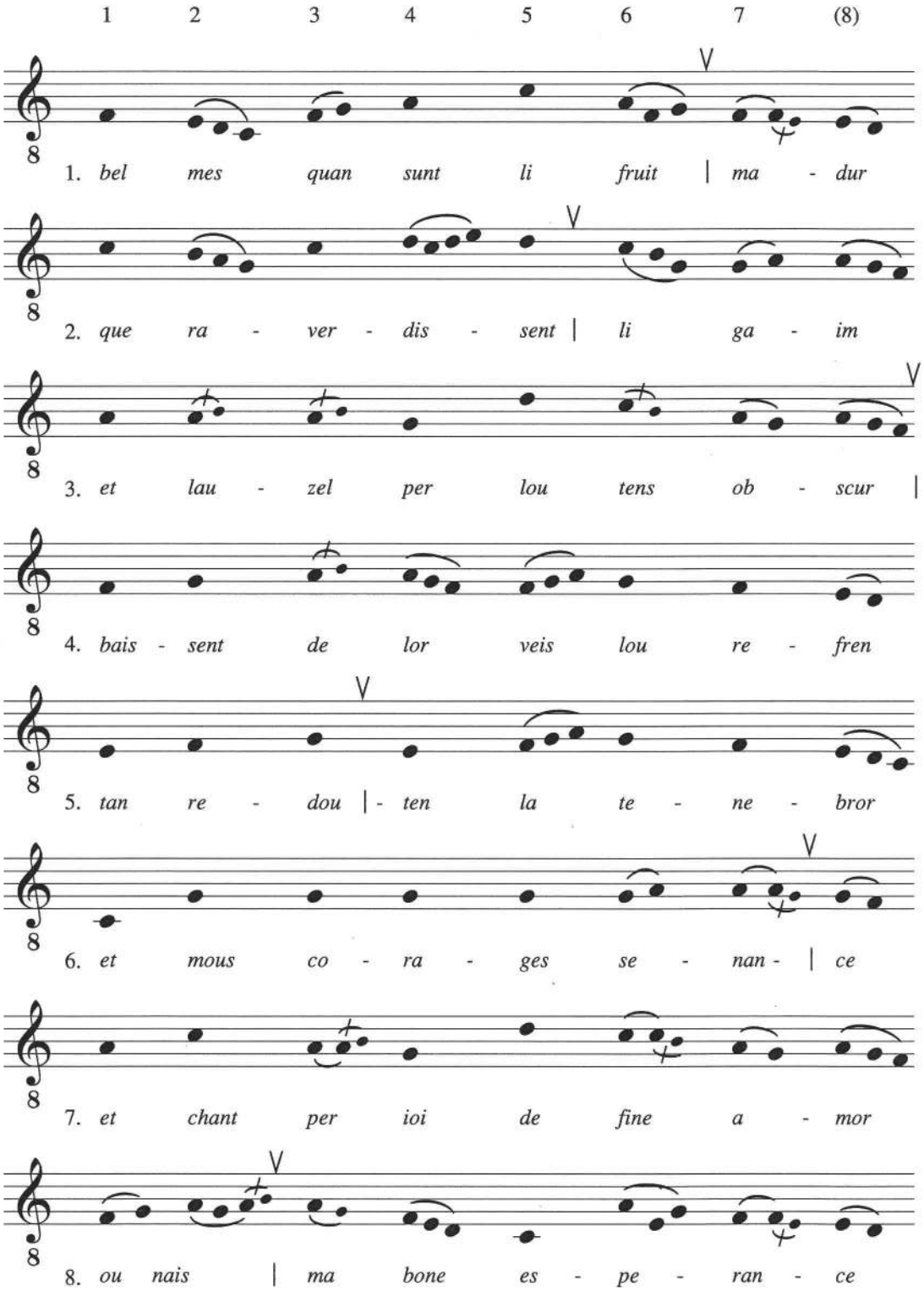
Exemple n° 1

P-C (293,18) ms. R (Paris, Bibl. Nat., fr. 22543), fol. 5Va



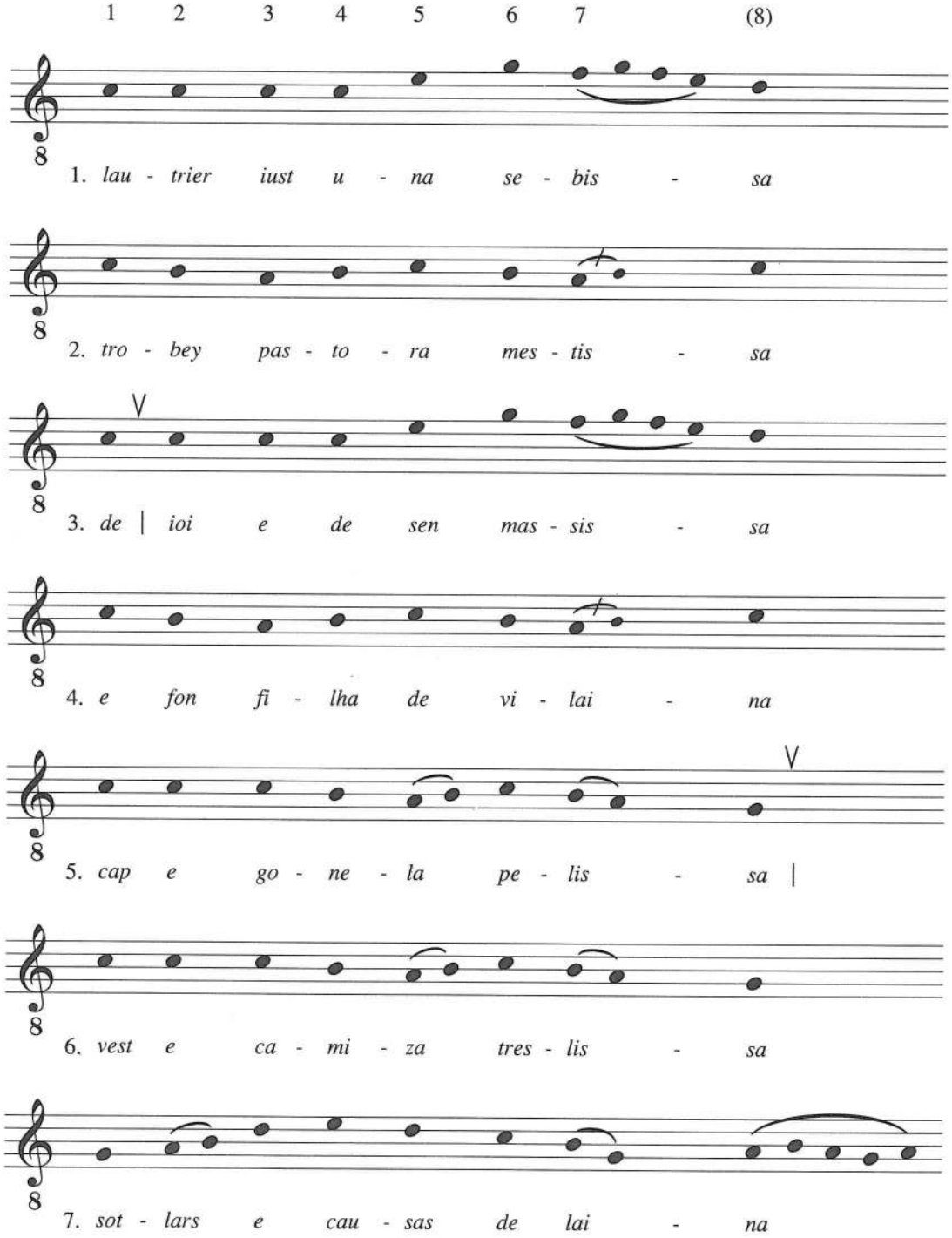
Exemple n° 2

P-C (293,13) ms. W (Paris, Bibl. Nat., fr. 844), fol. 203Vb



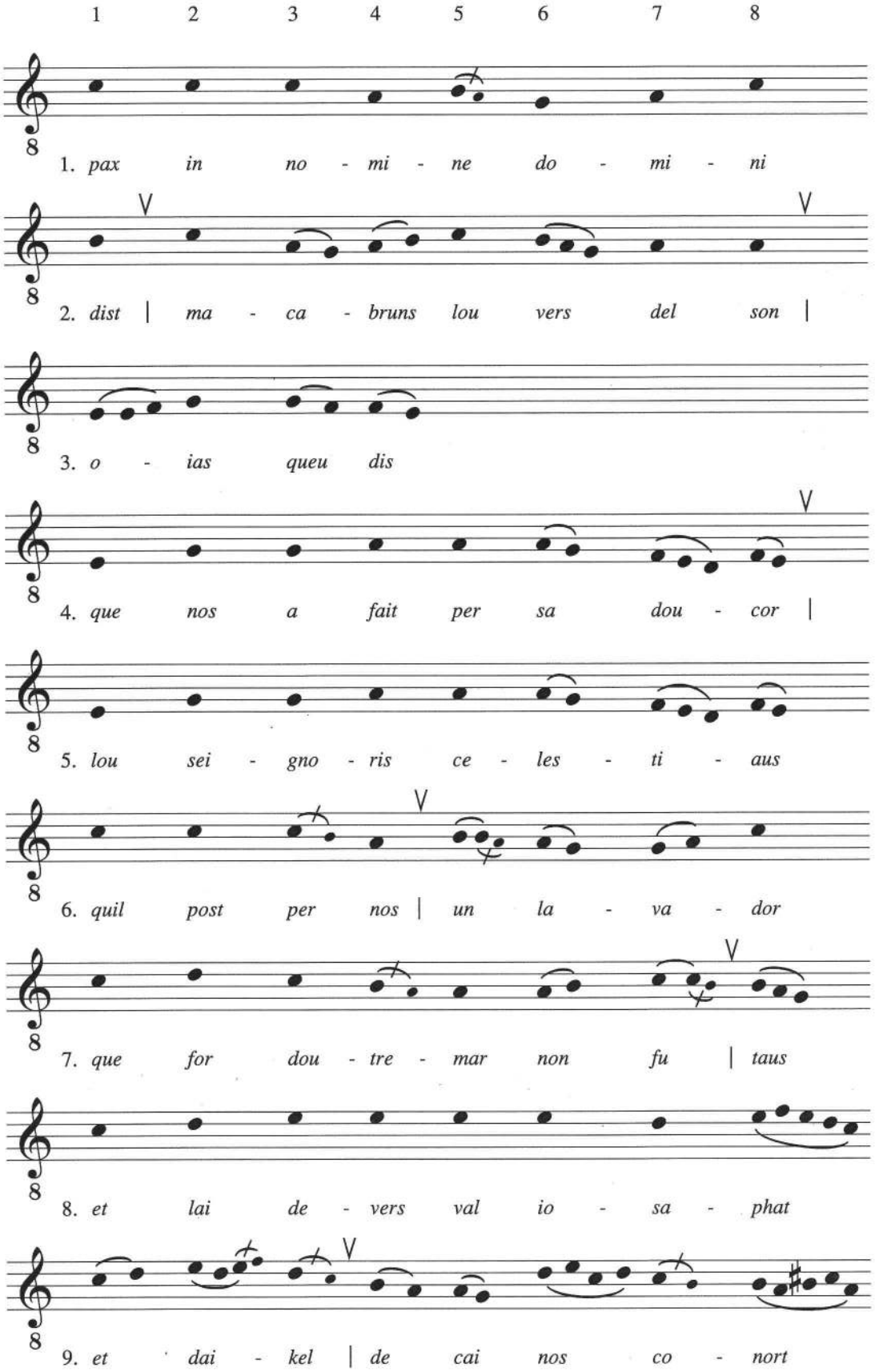
Exemple n° 3

P-C (293,30) ms. R (Paris, Bibl. Nat., fr. 22543), fol. 5Ra-Vb



Exemple n° 4

P-C (293,35) ms. W (Paris, Bibl. Nat., fr. 844), fol. 194Va - (texte) Vb



ENSENHAMEN E CORTESIA

LAURA REGINA BRUNO

C'è nell'*Ensenhamen* di Garin lo Brun, di cui stiamo preparando un'edizione critica di prossima pubblicazione, un passo dove l'autore fornisce una dettagliata definizione di '*Cortesia*', ad uso della perfetta dama, che è un caso unico nella letteratura occitana[1]. Intorno a questi quaranta versi, nel corso della suddetta ricerca, sono nate alcune osservazioni affatto idonee a questo tentativo di definire il rapporto tra la nozione di *cortesia* e quella di *ensenhamen*[2] nell'opera gariniana.

Garin, componendo il suo *Ensenhamen*, si qualifica quale pioniere di un'operazione letteraria che avrà continuatori fino ad epoca tarda (Lunel de Montech è del sec. XIV) e fondatore di una tradizione parallela alla grande lirica trobadorica di cui si troverà a dover assumere temi, ideali e vocabolario, trasponendoli nel nuovo genere secondo moduli originali[3].

La tecnica dell'amplificazione gli dà una mano ad esplicitare le implicazioni morali nascoste nella produzione lirica; a trasformare in minuziose descrizioni quelle che là sono allusioni ed evocazioni; a dissolvere l'ambiguità del vocabolario cortese. E l'operazione è assecondata dalla struttura metrica adottata per il nuovo genere: i distici di senari a rima baciata[4] che si susseguono senza limite e accompagnano egregiamente lo sviluppo lineare e sistematico dell'argomento, in una progressione che assomiglia a quella della narrativa; laddove la struttura strofica della Canzone, per esempio, assecondava lo sviluppo circolare del tema, il cui svolgimento oscillava attorno a un punto fisso senza conoscere vera e propria progressione se non in un minimo accenno all'interno della strofa, completa e isolata come una monade.

In questa sede intendiamo soffermarci specificamente sugli effetti della trasposizione gariniana nei confronti di quello speciale vocabolario della lirica, ricercato e sottile, costituito da parole-chiave, sinonimi, quasi sinonimi, antonimi, vocaboli equivoci e termini tecnici, cui deve necessariamente ricorrere Garin per definire la cortesia; per ciò riteniamo utile fornire subito il testo in esame (vv. 427-466):

«Cortesia es tals, (mss. G N)
si voleç saber cals:
qui ben sap dir e far,
430 per c'om lo deia amar,

e se guarda d'enueis;
cortes pot esser pueis
qui sap foldat chausir
e ennuei eschivir
e far ço c'altrui plaça:
cortesia.l solaça.
Mas ges toz hom non es
c'hom apella cortes,
anz sont vilan proat
tals son cortes nomnat.
Lo nomz es comunals
mas en manz luecs es fals:
tals lo diz e.l mentau
que non sap que s'abau.
De cortesia es leus
lo diz, e.l teners greus,
qu'en moltas guisas meira
e en molta maneira.
De se fai mainta brancha
450 mas en pauc luec s'estancha,
per que nuilz hom non es
toz finamen cortes:
l'un an una partida
ez als autr'escarida;
non son ges tuit esgual,
mas qui mais n'a, mais val.
Cortesia es en guarnir
e en gent acuillir;
cortesia es d'on<r>ar
e es en gen parlar;
cortesia es en solaz
e cil qui mais me plaz:
e cant sera saçons,
se tot me grava sons,
eu dire non poiria
segon que dir deuria». (Garin *Ens* 427-466)

'Cortesia, se volete sapere cos'è, è questo: chi sa parlare e agire accortamente, in modo che tutti l'amino, e si guarda dal suscitare dispiacere; poi può essere cortese chi sa discernere la follia e schivare le preoccupazioni e fare ciò che è gradito agli altri: cortesia lo ricompensa con la gioia.

Ma certamente non tutti quelli che sono ritenuti cortesi lo sono realmente, anzi so-

no villani per certo taluni che sono detti cortesi. Il nome è sempre uguale ma in più parti inganna: così parla e sentenzia chi non sa quel che si addica.

Di cortesia è facile parlare, ma possederla gravoso, perché cambia in molte guise e in molte maniere. Fa di sé molti rami, ma si contiene in pochi luoghi, per cui nessuno è tutto puramente cortese: gli uni ne hanno una parte e gli altri un'altra porzione; non sono affatto tutti uguali, ma chi più ne ha più vale.

Cortesia si manifesta nell'adornarsi e nel trattare gli altri con gentilezza; cortesia consiste nell'onorare e nel parlare gentilmente; cortesia è nel sollazzo, e quello che più mi piace: e benché sarà arrivato il momento, nonostante lo forzo a cui mi sottopongo, io non riuscirei a dire quanto dovrei'.

Nei primi due versi della definzione Garin condensa in dieci parole il tema che fiumi d'inchiostro ha fatto scorrere in quel di Provenza: l'amore, che per lui è il premio di chi sa comportarsi bene, di chi 'diventa' cortese. Ma questo è l'ideale cortese capovolto poiché, per i trovatori, il miglioramento del comportamento (e non solo di esso) era opera di Amore, non la sua preparazione:

«ja non creirai, qui que m'o jur,
que vins non iesca de razim
et hom per Amor non meillur;
c'anc un pejurar non auzim» (Marc XIII 25-28),

«aicel cui fin'amors causit
viu letz, cortes e sapiens» (Marc XL 8-9),

«aissi com es l'amors sobrana
per que mos cors melhur'e sana» (BVent XXXVI 5-6).

Sottomettendosi alle regole della *fin'amors*, l'amante cortese si trasforma e nobilita, subendo un vero e proprio processo educativo:

«que m'ensenha qu'en son esmai
s'esmera coratjos amans» (GBorn XXII 11-13),

«per que mos chans mont e poya
e mos pretz melhura» (BVent IV 7-8),

«si ben en amar leis m'esmer» (RAur XXII 33);

ne consegue che chi ama e non si perfeziona è un essere spregevole:

«ben a mauvais cor e mendic
qui ama e no.s melhura» (BVent VI 17-18),

mentre il culmine della nobiltà coincide con la conquista dell'essere

amato:

> «e.m soferc qu'eu li fos comans
> e.m det ses gans
> sas mans, per que melhs m'enriquis» (GBorn XXXIII 58-60).

E la persona amata possiede in maniera completa le qualità essenziali all'amore cortese:

> «...mais non sera trobatz
> belhs dos honratz? Si! Lai on Chausimens
> es ab belhs digs e fags complidamens» (GSDid I 39-41),

che apparentemente corrispondono con precisione a quelle suggerite da Garin (*belhs digs e fags* = *ben dir e far* del v. 429), ma in sostanza si riferiscono a cose ben diverse poiché i *belhs dos honratz* della lirica che suscitano l'amore, quello con l'A maiuscola, in Garin diventano delle regole cui attenersi per avere successo in società.

Praticamente per definire la *Cortesia*, Garin non trova di meglio che rispolverare quanto aveva messo in bocca alla dama quando, all'inizio del poema, ella formula la richiesta dell'*Ensenhamen* desiderando sapere:

> «ab cal enseignamen,
> per cal contenemen,
> se poiria gardar
> domna de folleiar;
> que fos de preç saupuda
> amada e volguda» (Garin *Ens* 115-120).

In fondo il fine della *cortesia* e quello dell'*ensenhamen* per lui sono uguali : qui afferma che la *domna enseignada* sarà *volguda e amada*, mentre là, questo risultato, sarà la conquista della *domna cortesa*.

Alla stessa maniera, *ben dir e far*, che, secondo la definizione, costituiscono l'essenza della *cortesia*, sono anche la spina dorsale dell'*ensenhamen* per cui Garin, in più parti dell'opera, ne specifica minuziosamente le modalità di realizzazione nei vari momenti della giornata e nelle diverse occasioni della vita sociale: dall'abbigliarsi al portamento, all'accogliere gli ospiti, alla conversazione, all'andare a cavallo...

È, il suo, un tentativo di calare nel quotidiano delle formulazioni sbocciate in una sfera ideale, anche se non dobbiamo dimenticare che abbiamo a che fare con un 'quotidiano' idealizzato e altrettanto letterario quanto l'ideale che intende trasporre.

Ma proseguiamo nella nostra analisi.

Ci imbattiamo adesso in un termine che il Bec ha definito parola-chiave dell'inquietudine amorosa dei trovatori: l'*enoi*, «mélange mal décanté de souci, de peine e de tristesse»[5]. Ma quando Garin, proseguendo nella sua definizione, afferma che chi è cortese *se guarda d'enueis*, è chiaro che non allude al *cortes-afan*, alla profondità del dolore dell'innamorato non corrisposto o all'intensità delle sofferenze che opprimono il cuore dell'amante infelice, come per esempio nei versi:

> «Et eu, que chantar solia
> mor d'enoi e de pezansa
> can au joi ni alegransa» (BVent XXXIII 12-14).

Qui, come in altre liriche, *enoi* è accostato a uno di quei vocaboli usati per descrivere il dolore ineluttabile procurato dall'amore cortese: *afan, enemistatz, ira, mal, nauza, pena, pezansa*; dolore che comunque mai diventa disperazione, perché illuminato dall'ideale cortese del *joi*, che induce il poeta a non perdere la speranza in nessun caso.

Con Garin, l'*enoi* (*enuei*) diventa piuttosto l'atteggiamento esteriore di chi è corrucciato, accasciato e di malumore; addirittura la conseguenza di questo stato d'animo: la sgarbatezza, o, secondo la traduzione del Sansone, 'malacreanza'. Ecco perché chi vuol partecipare con successo alla vita di corte, concepibile solo all'interno di un'atmosfera di gaiezza, di motti piacenti e galanterie, deve tenersene lontano, come raccomanda Garin. Anzi rincara subito dopo la dose:

> «cortes pot esser pueis
> qui sap foldat chausir
> e ennuei eschivir» (Garin *Ens* 432-434);

e stavolta accosta il termine a ciò che è proprio l'antitesi di cortesia: *foldat*. La quale, come straripamento della passione, è un oltraggio fatto all'Amore e un venir meno al dovere cortese. Perciò sono *foldat*, pure, quasi tutte le infrazioni all'etichetta, poiché l'ideale cortese si oppone in generale alla follia e all'eccesso che fanno andar fuori misura; mentre

> «de Cortesia is pot vanar
> qui ben sap Mesura esgardar» (Marc XV 13-14).

Di *mesura* —più che una qualità che possa essere attribuita a qualcuno, un principio morale o una norma generale che assoggetta alle convenzioni sociali, riferendosi solo all'aspetto mondano della cortesia, col

fine di stabilire l'equilibrio nella società[6] — però Garin non parla affatto qui; anzi in tutto il poemetto ne accenna un paio di volte soltanto: all'inizio, nella richiesta della dama, e, alla fine, quasi al momento di congedarsi, invitando la dama a tenere nella giusta considerazione chi dimostra di agire secondo *mesura* in ogni occasione. Tuttavia nell'*Ensenhamen* è sempre tacciato d'infamia il *fol captenemen*, e *mesura* è la grande assente che presiede ad ogni atto sociale della dama perfetta: ella — raccomanda Garin — si mostri gaia, ma si guardi dal *trop rire*; deve tenere bella conversazione, ma si ricordi di parlare *ni trop aut ni trop bas,* e se è opportuno, sappia fare *de parlar carestia* (stia zitta!); sia *a tota gen / de bon contenemen* e mostri sempre *bel semblan* e *bon acuillimen*, però attenta *en cui abandon / sa bona acuilliçon*, perché gli uomini non sono *tuit esgual*! E se non vuole proprio fare discriminazioni, almeno si regoli nel dosare la sua cordialità: non a *tuit egualmen*!

Ancora accostati troviamo i due termini *enoi* e *foldat* in un altro luogo dell'*Ensenhamen* gariniano, dove si biasima la condotta di chi volendo fornire *ensenhamen* ad altri

> «si gardar non deigna
> d'enoi e de foldat» (Garin *Ens* 146-147),

è cioè una persona *mal ensenhat*. Volta al positivo l'affermazione corrisponde perfettamente all'altra che riguarda *cortes*:

> «cortes pot esser pueis
> qui sap foldat chausir
> e ennuei eschivir» (ib. 432-434).

Continua Garin affermando che cortesia è

> «far ço c'altrui plaza:
> cortesia.l solaça» (ib. 435-436).

Ci imbattiamo così in un'altra grande nozione cortese qual è *solaz*, e *plazer*, che per molti versi è il suo equivalente. Entrambi i termini si agganciano alla *fin'amor*, designando spesso i piaceri dell'amore o i favori ricevuti dall'amata:

> «e no perdera.l bel solasz
> lo plazer ni.l cortes respos» (AMar *Sal* 126-127)
> «trobey sola, ses companhier,
> selha que no vol mon solatz» (Marc I 6-7);

ma anche ciò che procura piacere: il comportamento amabile, la bella conversazione, le distrazioni di corte..., per cui si legano alla nozione di cortesia e Garin potrà affermare al v. 461:

«cortesia es en solatz».

Per la sua doppia derivazione[7]: dal lat. cl. 'consolazione (per mezzo di parole)', e dal lat. med. come 'piacere sensuale' — per cui Andrea Cappellano poteva descrivere i *solatia* della parte superiore del corpo e quelli della parte inferiore —, il termine *solaz* si presta a un doppio registro che ne consente un impiego assai vasto e diversificato, spesso equivoco, secondo il particolare gusto dei trovatori. Indicherà una qualità dell'amata:

«flors de domnas, cui aclin e grazis
.....
en fachs gentils, ab solatz avinen» (GBorn I 14 e 17);

oppure la gioia e la consolazione:

«per melhs cobrir lo mal pes e.l cossire
chan e deport et ai joi e solatz» (BVent XXI 1-2),

«e car no.n posc aver joi ni solatz,
chan per conort cen vetz que sui iratz». (ib. XXXVI 31-32);

un aspetto della gioia e del piacere dell'amore cortese, in cui anche la gioia intima si esprime col canto, il riso, la bella conversazione e i giochi mondani:

«jois e chans
e solatz
e cortesia.m platz» (GBorn XLVII 1-3);

lo spirito di società:

«per solatz revelhar
que s'es trop endormitz» (GBorn LXIII 58-59);

la partecipazione alla vita di corte:

«anz viurai com lo reclus
sols ses solatz» (RBarb II 16-17);

le piacevoli relazioni mondane:

> «e sels que s'auzauton de mi
> conosc assatz:
> e autressi dej voler lur fi
> e lur solatz» (GPoit VI 18-21);

ed è infine un elemento costitutivo della cortesia:

> «tota corteza fazenda,
> solatz, chant e joc e ris...» (PGuar VI 8-9).

Ma si deve ammettere che in buona parte dei brani citati il termine può assumere più di un significato, e sovente l'equivoco è ricercato. Questa ambiguità del termine in Garin è dissipata e il senso in cui viene adoperato nelle varie occorrenze è sempre ben preciso. In particolare è manifesta la tendenza dell'accezione 'bella conversazione' a prevalere sulle altre (6 contro 1). Vediamole da vicino.

A proposito di come intrattenersi correttamente con un ospite, si avverte la dama di non avviare lei per prima la conversazione:

> «mas non siaz laugeira
> que ia parles primeira
> de negun gran solaz» (Garin *Ens* 309-311);

successivamente si sottolinea come la bella conversazione possa essere un'efficace arma di seduzione (il *ludendo saepe paratur amor* di ovidiana memoria):

> «car bels solaz ab rire
> e placers, qui.l sap dire,
> zo es esca d'amor» (ib. 333-335),

e anche un'arma che può difendere dai malintenzionati, se la donna che la usa è un tantino orgogliosa, perché

> «domneiare malvaz
> en tem son solaz» (ib. 383-384)

(invece i *cortes e enseignat* desiderano *auzir son saber*).

Poi, nel consigliare di coltivare *gaieza*, si precisa che la 'bella conversazione' ne è elemento essenziale:

«gaieza ama solaz
chant e deport li plaz» (ib. 399-400).

Anche nel passo che suggerisce alla dama di allontanarsi dall'ospite sgradito senza cadere nell'ira, *solaz* può essere inteso come nei casi precedenti:

«c'assaz se pot breumen
partir de parlamen
e desloingnar solaz» (ib. 325-327);

poiché l'autore è ricorso ad una *repetitio* con *variatio* di termini (*parlamen* e *solaz*), a lui affatto congeniale: rimaniamo nella stessa area semantica pur se si parla di una conversazione piuttosto 'compromettente'.

Sicuramente vicina all'etimo latino classico è solo l'ultima occorrenza da segnalare: è il momento di ricordare alla dama l'obbligo di curare la sua immagine esteriore, il *look*, e badare che l'abbigliamento risulti in armonia con il viso e il corpo in modo che la bellezza dell'uno sia 'conforto' per l'altro:

«e que l'una beltaç
sia a l'altra solaç» (ib. 499-500).

Non rimane adesso che tornare al punto da cui eravamo partiti, e cioè la definizione:

«cortesia es en solaz» (ib. 461),

dove *solaz* non può che indicare 'la gaiezza armoniosa delle relazioni sociali', aspetto della cortesia che è preminente nell'economia dell'*Ensenhamen* gariniano, il cui fine specifico è, appunto, l'esaltazione della vita sociale. Puntualmente si verifica la coincidenza degli obiettivi del *cortes* e dell'*ensenhat*: entrambi si oppongono allo stesso modo, per principio, all'antipatica figura dell'*enojos*, il fastidioso e il serio «essere 'asociale' perché 'scortese' e 'scortese' perché 'asociale'»[8].

Ancora aspetti della vita sociale sono protagonisti nei versi seguenti:

«cortesia es en guarnir
e en gent acuillir;
cortesia es d'on<r>ar
e es en gen parlar» (ib. 457-460),

tutti minuziosamente illustrati nell'*Ensenhamen*: l'importanza del *garni-*

menz defors della dama che voglia far vita di società, ai vv. 467-510; l'*acuillir* ai vv. 257-360 e, ancora, insieme all'*onrar*, ai vv. 511-651, con dettagliata descrizione dei vari modi in cui si può esplicare, e vasta casistica di ospiti.

L'ampio spazio riservato ai temi dell'*acuillir* e dell'*onrar* rivelano l'interesse particolare dell'autore per queste azioni essenziali della vita di corte, anch'esse definite dallo specialissimo vocabolario dei trovatori.

L'atto dell'*acuillir (acolhir)*, preso dal cerimoniale di corte, era stato codificato dalla lirica cortese quale obbligo che si impone alla dama, così come il dovere dell'ospitalità, assai sentito dalla nobiltà feudale, si impone al signore: esso sottolinea un aspetto importante dell'etichetta che governa il comportamento dei membri della società cortese e il ruolo che in essa occupa la donna. Indica il gesto con cui l'uomo e la donna entrano in contatto per la prima volta, e in generale segna l'inizio del servizio d'amore. Le modalità di attuazione possono essere diverse: il saluto della dama, l'occhiata significativa (*bel semblan*), l'invito ad accostarsi a lei:

«...can vei la bela
que.m soli' acolhir:
ara no.m apela
ni.m fai vas se venir» (BVent XXXVIII 15-18);

ma spesso il termine allude, più o meno velatamente, a qualcosa di più intimo:

«e ma bon'amia m'acuoill
ab baisar, quant me despuoill» (Marc VI 50-51).

L'ambiguità insita nel gesto, nell'*Ensenhamen* è dissipata dalla minuziosa descrizione di ogni momento dell'*acolh*. Si comincia col raccomandare l'amabilità nel ricevere gli ospiti:

«cals que vegna ni an
en leis trob bel scemblan
e bon acuillimen,
ma non tuit egualmen» (Garin *Ens* 267-270),

perché molti meritano di essere accolti affabilmente, onorati e amati con tutto il cuore, mentre ad altri basterà un cenno di saluto:

«c'ab un breu saludar

pod om tan gen pagar:
que.s tenran per graziz
e per gen acuilliz» (ib. 297-300).

Ed ecco si spiega come si va incontro all'ospite e lo si invita a sedere; come si avvia una piacevole conversazione scambiandosi bei motti, oppure, se la cosa può far piacere, gli si chiede di fermarsi qualche giorno. Soprattutto, per aumentare il suo fascino, la donna sappia adattarsi alla personalità dell'ospite mutando camaleonticamente atteggiamento secondo il tipo che ha davanti. Suggerisce Garin:

«siaz gaia ab los gais
.....
cortesa ab los cortes
.....
ab cels c'amont deport
siaz de bel conort» (ib. 519, 521, 523-524).

E poi è cosa piacevolissima se, al momento opportuno, ella sa citare dei versi o qualche detto famoso, mostrando di essere anche colta:

«ni en son luec retrai
un mot cant si escai» (ib. 539-540).

Per indicare un modo particolare di *acolhir*, il vocabolario cortese aveva un altro termine, *onrar*, che sottolineava un aspetto positivo e altruista del ruolo di innamorato quando serve la donna trattandola con onore e cantandone le lodi alla presenza di tutta la corte:

«non er jois que.m retraisses
d'onrar e de servir» (GBorn VII 91-92);

ma che indicava anche ogni dimostrazione da parte della donna per testimoniare la sua benevolenza nei riguardi dell'innamorato e ricompensarlo del suo servizio d'amore. E poiché servitori d'amore in genere erano nobili spiantati e trovatori girovaghi (e non meno spiantati), quale ricompensa doveva essere per loro più gradita di una generosa ospitalità? *Onrar* infatti era, nel sistema feudale, il trattamento economico che il signore riservava al dipendente fedele, che di esso viveva; *honor* era anche il feudo assegnato in riconoscimento di un valore[9].

Anche a Garin preme soprattutto insistere sul dovere della dama di onorare *joglars e chantadors* (vv. 541 ss.), trattandoli amichevolmente,

ascoltando con benevolenza le lodi e i loro complimenti; ma in particolar modo curando che si congedino entusiasti di averla servita, per il fatto che alle loro richieste ella si è mostrata compiacente, ricompensandoli o con denaro o con altri favori. Interessante è notare come, nel sollecitare la ricompensa, Garin ritenga necessario promettere un certo vantaggio anche per chi la concede — la liberalità spensierata d'un tempo è proprio tramontata, come lamentava in apertura del poemetto, e solo lo stimolo utilitaristico ora governa i rapporti sociali! —. Così si mette a spiegare come l''onorare' l'ospite, arrechi un guadagno incalcolabile alla donna: una fama che penetrerà in tutte le contrade dove, benché sconosciuta, sarà da tutti ammirata per pregio e bellezza; che accenderà dal desiderio di conoscerla quanti non la conoscono, e di vederla ancora quanti già l'hanno vista. E tutto, dice Garin:

«ab dar vostr'aver» (Garin *Ens* 549),

aggiungendo la sua voce al lamento per la decadenza dei valori cortesi nella nobiltà contemporanea, la cui avarizia è tema assai diffuso presso i trovatori:

«mas falhitz es bobans
e pretz e bon'amors
e respechs de senhors
d'acolhir e d'onrar!». (GBorn LXVIII 18-21),

«qu'entre mil no.n trueb quaranta
de cells cui Proeza ama» (Marc XI 12-13).

E troppo spesso bisogna ricordare al principe cortese che la sua gloria è strettamente connessa alla sua liberalità. Garin stesso si fa portavoce dell'esigenza di risuscitare le virtù cortesi, insegnandole al personaggio che è il perno della vita mondana del tempo: la dama.

Per quanto riguarda l'ultima espressione che definisce la cortesia, il *gen parlar*, possiamo aggiungere a quanto osservato a proposito della conversazione, che si tratta di un'espressione topica della lirica trobadorica per indicare una qualità peculiare della dama, cui Garin non vuole rinunciare benché abbia già affrontato l'argomento.

La si trova spesso tra i pregi della donna:

«que.l bel solatz que m'avia
no.m tolha ni.l seu parlar gen» (BVent XL 59-60),

«enseignemens e beutatz

franques e gen parlars
gens acuillirs e honrars» (AMar XXV 41-43);

ma era un obbligo per tutti coloro che frequentavano la corte, ove è bandita ogni forma di villania:

«e que.s gart en cort de parlar
vilanamens» (GPoit VII 35-36).

E Garin precisa in che consista il *gen parlar*, come si attua:

«bonamen e en pas
ni trop aut ni trop bas» (Garin *Ens* 359-360).

A chiusura della lunga definizione di cortesia, che è l'unica articolata trattazione dell'argomento nella letteratura occitana, non possiamo fare a meno di osservare che Garin in realtà ha solo fatto un elenco di tutti i pregi e le qualità della dama perfetta senza riuscire a delineare il valore esatto del concetto.

Le nostre idee sull'argomento non sono più chiare di prima; non abbiamo ancora capito in cosa consiste la *cortesia*, che tipo di qualità è, se è poi una qualità. Ogni volta che l'autore prova a definirla finisce col riprendere uno degli 'insegnamenti' sparsi altrove nella sua opera, mettendo insieme un elenco di virtù mondane come il comportamento e il modo di parlare, il bell'aspetto e l'atteggiamento nei confronti degli altri, l'arte di piacere e farsi amare... Ha praticamente fatto una sintesi di tutte le principali 'istruzioni' che costituiscono l'*Ensenhamen*: regole di vita mondana che definiscono allo stesso modo sia *l'ensenhat* che il *cortes*.

Nella lirica c'è un tentativo di definire *cortesia*, dovuto a Marcabrun che non possiamo non considerare:

«de cortesia is pot vanar
qui ben sap mesur'esgardar
.....
del tot l'es ops a mesurar
o ia non sera trop cortes.
Mesura es de gen parlar,
e cortesia es d'amar;
e qui non vol esser mespres
de tota vilania.is gar

d'escarnir e de folleiar» (Marc XV 13-14, 17-23).

Anche qui la grande nozione cortese non mostra una individualità ben netta che la definisca con precisione nei confronti di *mesura*, per esempio. Comunque è chiaro che essa si oppone alla *vilania* e a *foldat*. E se andiamo a confrontare questo testo col seguente passo dell'*Ensenhamen* gariniano:

«ab cal enseignamen,
per cal contenemen,
se poiria gardar
domna de folleiar» (115-118),

non possiamo fare a meno di notare che anche *ensenhamen* per Garin si definisce come opposto di *folleiar*, alla stessa maniera proprio di cortesia, com'egli stesso afferma definendola: *cortes pot esser puei / qui sap foldat chausir* (432-433). Un'altra affinità tra *cortesia* e *ensenhamen*, suggeriscono due trovatori, è nella comune origine da *amor*:

«que ben sabetz que totz enseingnamenz
es en amor fis e comensamenz» (RBarb VI 26-27),

«tota corteza fazenda
solatz chans e joc e ris,
mou ben d'amor, so m'es vis» (PGuar VI 8-10).

È vero che alla base di ogni conoscenza dell'epoca c'è una sorta di *ars amandi*, comprensiva di tutte le virtù, che tutto compone nel quadro dell'amore cortese, tuttavia è rilevante che i due concetti scaturiscano entrambi da amore per favorire la realizzazione di una società con uno stile di vita basato sulla bellezza, la gioia, le piacevolezze e le galanterie, il cui ideale di perfezione si realizza nella vita di corte. Anzi c'è anche una proposta di far scendere *ensenhamen* da Dio in un contesto dove il valore del termine è molto vicino a *cortesia*, la forma di civiltà per eccellenza presso i trovatori:

«Deus es chaps el cors de nos
don nos ve sai jos,
lo bes e l'ensenhamens
e l'adrechs chaptenemens!» (GBorn LXI 41-44),

poiché la vita cortese crea il bene che si realizza in nobili azioni o in propositi amabili che son graditi a Dio: pur restando essenzialmente un

insieme di precetti sociali, la nozione di *ensenhamen* è fatta oggetto di un tentativo di valorizzazione in senso morale. Senza arrivare alle conclusioni del Wettstein che vede nella nozione di *ensenhamen* il culmine della perfezione spirituale, identificandolo con *saber*[10], bisogna riconoscere che talvolta l'uso suggerisce più che il 'comportamento' in sé stesso, il principio morale che lo ispira, avvicinandosi parecchio all'idea di *cortesia*:

«e sobre tota.s deu prezar
de dig ver, segon mon albir,
d'ensenhamen e de parlar» (Cerc II 22-24),

«e sos iois sobreseignoris
q'enseignamens e beutatz l'es abrics» (PAlv VII 46-47).

Da un passo di Garin rileviamo come simmetricamente la sua negazione, *mal enseignamenz*, ha lo stesso valore di *follage* ed è contrario a *senz*:

«mas aquo non es senz
anz mals enseignamenz
e un tocs de follage
que revert a putage» (Garin *Ens* 277-280).

Basta precisare cosa il Nostro intenda con *senz*: non certo la stessa virtù etica, quella, per intenderci, che il Levy registra come '*Weisheit*' e illustra con la saggezza di Dio o di Salomone; in questo caso ne prenderebbe decisamente le distanze, come fa l'autore dell'*Ensenhamen* al cavaliere, suo contemporaneo;

«d'aver ni de gran sen
no.us parlarai nien,
car so son doas res,
de qu'ieu gaire non pes:
mas sol bel jauzimen
e bel ensenhamen
e ardimen aiatz
c'aiso son tres bontatz» (AGMar *Ens* 171-178).

Non di 'profondo sapere' (secondo la traduzione del Sansone) è costituito il suo insegnamento: di quello non si occupa affatto, precisa l'autore; piuttosto nei suoi consigli si troveranno altre *bontatz* che fondano

quell'ideale di vita che ha nella mondanità aristocratica delle corti la sua concreta realizzazione. E la contraddizione che vede, nei versi di Garin, *senz* opposto a *mal enseignamenz*, e, in quelli del de Marsan, opposto a *bel ensenhamen*, è solo apparente perché entrambi hanno i medesimi obiettivi e insegnano lo stesso 'sapere':

«ab cals enseignamen
per cal contenemen,
se poiria gardar
domna de folleiar
.....
e segon cortesia
gardes de vilania» (Garin *Ens* 115-118, 121-122).

Cortesia è quindi l'essenza della loro scienza. La stessa che in questo passo Garin mette in stretto rapporto con *enseignamen*, rafforzato dall'altro fra i loro opposti, *folleiar* e *vilania*.

Un certo slittamento del valore semantico di *cortesia* verso 'educazione', cioè dal piano sociale a quello culturale e morale è palese anche in certe liriche dei primi trovatori, i quali, conformemente al loro ideale poetico, elaborarono una nuova distinzione tra il comportamento civilizzato e raffinato delle corti, e il comportamento naturale e grossolano dell'esterno: una differenza di costume piuttosto che di rango sociale, benché la superiorità morale implichi una certa superiorità sociale. La nozione di *cortesia* comincia ad assumere un valore morale (buona educazione, raffinatezza di costumi) che può essere acquisito anche da chi è inferiore per nascita[11], e allo stesso modo in cui un membro della corte che dimentica le sue regole, può perderla:

«per lieys serai o fals o fis
o dreichuriers o ples d'enjan
o totz vilas o totz cortes» (Cerc I 51-53);

«per son joi pot malaus sanar
.....
e.l plus cortes vilaneiar
e.l totz vilas encortezir» (GPoit IX 25, 29-30);

«car fon corteza vilana» (Marc XXX 32);

«si fant villan cortes» (ib. XXXII 22);

«totz hom fora cortes
s'enaisi conogues

zo qu'es de mal en lui
com conois en altrui» (Garin *Ens* 157-160);

«assatz pot hom villanejar
qui cortesia vol blasmar» (Marc XV 7-8);

«lo segle s'es chamjatz de cortezia
en villanatges et en perdizo» (GBorn LXIX 9-10);

«c'ar'es cortes lo plus mal essenhat!» (BVent XXXVI 16);

«mas ges toz hom non es
c'hom apella cortes,
anz son vilan proat
tal son cortes nomnat» (Garin *Ens* 437-440).

Su questo piano i legami fra *cortesia* ed *ensenhamen* si fanno ancora più saldi, poiché se l'una diventa virtù acquisibile, l'altro è tale per definizione[12]. E se l'uso di *cortesia* (e *cortes*) può ancora lasciare trasparire qualche traccia del senso originario del termine, appannaggio esclusivo dell'aristocrazia, sarà la vicinanza di *ensenhamen (ed ensenhatz)* a precisare il nuovo significato di 'qualità acquisita che si aggiunge ai doni di natura per meglio valorizzarli'. Alcune sequenze sinonimiche di *cortes* ed *ensenhatz* ne sono prova:

«que mielhs en semblaretz
cortes e ensenhatz,
en totz locx on venhatz (AGMar *Ens* 316-318);

sels sian benestan
cortes et ensenhatz
e ben enparaulatz» (ib. 376-378);

a fugare ogni residua perplessità, Garin aggiunge un terzo termine, *apres,* la cui affinità semantica con *ensenhatz* è evidente:

«e cil qui son cortes
enseignat e apres» (Garin *Ens* 385-386);

A questo punto, assodato quale rapporto vi sia tra *ensenhatz* e *cortes*, ci chiediamo se non sia legittimo applicarne i risultati a quello tra *ensenhamen* e *cortesia*.

Laura Regina Bruno
Università di Palermo

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI DELLE EDIZIONI TROBADORICHE

AGMar G.E. SANSONE, *Arnaut Guilhelm de Marsan. Insegnamento al cavaliere. Testi didattico-cortesi di Provenza,* Bari, 1977.

BVent M.E. LAZAR, *Bernard de Ventadour, troubadour du XII siècle. Chansons d'amour,* Paris, 1966.

Cerc V. TORTORETO, *Il trovatore Cercamon,* Modena, 1981.

GPoit N. PASERO, *Guglielmo d'Aquitania. Poesie,* Modena, 1973.

GSDid A. SAKARI, *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, Helsinki, 1956.

GBorn A. KOLSEN, *Sämtliche Lieder des Troubadour Guiraut de Borneill*, Halle, 1910-1935

Marc J.M.L. DEJEANNE, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, 1909.

PAlv A. DEL MONTE, *Peire d'Alvernha, Liriche*, Torino, 1955.

PGuar I. FRANK, *Pons de la Guardia, troubadour catalan du XII siècle,* «Boletín de la Real Accademia de Buenas Letras de Barcelona», 22 (1949), 229-327.

RAur W.T. PATTISON, *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange,* Minneapolis, 1952.

RBarb M. BRACCINI, *Rigaut de Barbezieux. Le canzoni*, Firenze, 1960.

1. L'*Ensenhamen* alla dama di Garin lo Brun (XII sec.) è pubblicato integralmente da C. APPEL, *L'enseignement de Garin le Brun,* ''Revue des Langues Romanes'', 33 (1890), 409-432; G.E. SANSONE, *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari, 1977; A. PARDUCCI, *Costumi ornati*, Bologna, 1928 (solo la traduzione italiana).

Il testo dei versi citati qui è quello della nostra edizione in preparazione.

2. Il SW segnala cinque significati diversi del termine, collegati all'etimo latino volgare suggerito dal FEW: INSIGNARE, '*bezeichnen*':

1)'*Unterweisung, Lehre*'.
2)'*Unterweisung (als Bezeichung e. didakt. Gedichtes)*'.
3)'*Wohlerzogenheit, (gute) Lebensart*'
4)'*Weisheit*'.
5)'*Beweisstücke*'.

Il n. 5), più vicino al significato della forma latina cl. INSIGNIRE, 'contrassegnare', non interessa la nostra ricerca; mentre nelle altre accezioni possiamo distinguere le prime due che esprimono il significato attivo dell'atto dell'insegnare (istruzione data), per esempio: «toz tems er iauzionz / e ira sans e monz / e sobreconoisenç / e<n> son ensecnamenç» (Garin, *Ens* 417-420); per quanto riguarda in particolare l'accezione di cui al n. 2), si rimanda alle trattazioni di F. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIIe siècles,* Barcelona, 1972, e di A. MONSON, *Les «Ensenhamens» occitans. Essai de définition et de délimitation du genre,* Paris, 1981. In questo articolo usando il termine in questa accezione, si adopererà l'iniziale maiuscola.

Il 3) e il 4) invece sono da riportare ad un senso passivo del termine (qualità di chi ha ricevuto l'istruzione): «ab cal enseignamen, / ..... / se poiria gardar / domna de folleiar» (Garin, *Ens* 115, 117-118) e: «mas aquo non es senz/ ainz mals enseignamenz» (ib. 277-278).

Come si vede nell'uso al passivo non è facile separare le due sfumature sottolineate dal Levy, riassumendo, il termine, tutte quelle qualità che rendono la persona *ensenhat*.

3. Concordi gli studiosi più recenti nel collocare Garin cronologicamente prima di Arnaut Guilhem de Marsan, autore dell'*Ensenhamen* al cavaliere, solo di qualche lustro posteriore. Generalmente si situa l'attività di Garin intorno al 1156 e quella del de Marsan intorno al 1170. D'altro avviso C. SEGRE (*Le forme e le tradizioni didattiche*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, 1968, pp. 58-145, p. 91) riprendendo la data tradizionale (1180) 'qui ne doit plus, à notre sens, être retenue' (F. PIROT, *Recherches*, cit., p. 25).

4. Anche per il metro, Garin fa da battistrada agli altri autori di *Ensenhamens* che ne seguiranno le orme tutti, tranne il tardo Lunel de Montech, il quale dà al suo *Ensenhamen* al donzello la forma di *arlabecca* «per allontanarsi deliberatamente, penso, dai suoi modelli» (A. PARDUCCI, *op. cit.* p. 76).

5. P. BEC, *La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour. Essai d'analyse systématique,* ''Cahiers de civilisation médiévale'', 11 (1968), 549.

6. Sulla funzione sociale di *mesura* cfr. I. MARGONI, *Fin'amors mesura e cortesia*, Varese-Milano, 1965.

7. Cfr. G. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, 1975, pp. 327 ss.

8. La definizione è di I. MARGONI, *op. cit.*, p. 230.

9. Cfr. E. KÖHLER, *La sociologia della fin'amor*, Padova, 1966.

10. J. WETTSTEIN, *Mesura: l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects,* Zürich, 1945, p. 41.

11. Osserva I. MARGONI, *op. cit.*, p. 230: «È il tentativo di riscossa di una classe di uomini (giullari e trovatori) la cui situazione sociale elevata non coincideva con la loro condizione giuridica molto inferiore».

12. Cfr. A. MONSON, *op. cit.*, p. 28: «*Ensenhamen* se trouve donc au centre d'une des préoccupations principales des troubadours et à la base du dynamisme de leur éthique. C'est une 'seconde nature' qui devient le principal moyen de s'améliorer. Il permet de s'élever à une noblesse morale capable de sa pleine justification. S'il recouvre un champ sémanthique très comparable à celui de *cortezia,* il y ajoute une nuance dont l'importance est capitale pour tout le système de valeurs des troubadours».

LES TROUBADOURS-FANTÔMES EN ITALIE

ANGELICA RIEGER

Nous entendons par 'troubadour-fantôme' celui qui surgit brusquement de l'histoire de la transmission de la lyrique occitane ou aux débuts de l'étude de cette poésie sans laisser d'autres traces que son nom et parfois quelques vers cités par des troubadourisants au cours des siècles. Sont-ils les témoins de sources aujourd'hui perdues ou bien le produit de l'imagination de ces troubadourisants? Il est bien difficile, voire impossible, de résoudre cette énigme sans se familiariser avec ces derniers. Ce ne sera donc que par leur intermédiaire que nous pourrons nous approcher des troubadours-fantômes. Or, si nous cherchons quand-même à faire la connaissance de quelques-uns, nous sommes obligés de quitter un peu les sentiers battus de la philologie. Notre approche ne peut être ni littéraire ni linguistique — ce qui est évident puisqu'il n'y a guère de textes à étudier —, mais elle relève plutôt de l'enquête criminologique: rassembler des indices, établir un 'fichier des suspects', essayer de reconstituer les faits à partir de là.

Pour établir ce 'fichier des suspects', l'inventaire des troubadours-fantômes, nous allons commercer par l'examen de la liste des 460 troubadours répertoriés dans le Pillet-Carstens.[1] Le résultat ne manque pas de surprendre: on y trouve d'ores et déjà 78 'fantômes', ce qui correspond environ à un sur six troubadours. Ils se repartissent en deux catégories: environ la moitié d'entre eux se confondent avec des troubadours connus. Leur apparition s'explique par une erreur du copiste ou du compilateur. Deux types d'erreurs surtout sont très fréquents: d'une part le changement du prénom — ainsi Guillem de Bussignac (PC 212) est sans doute identique avec Peire de Bussignac (PC 322), Bernart del Pojet (PC 64) avec Bertran del Pojet (PC 87) — et d'autre part la modification de la graphie du nom. Ainsi, Guillem de Lobevier (PC 222) n'est autre que Guillem de l'Olivier (PC 246) et sous le nom de Peire d'Ugon (PC 360) se cache Perdigon (PC 370). Les autres, au nombre de quarante, résistent à de telles tentatives d'identification. Il faudra y ajouter cinq noms qui ne figurent pas chez Pillet-Carstens, trouvés dans la «liste bio-bibliographique des troubadours» d'Alfred Jeanroy («l'autre Guillem de Berguedan», Peire Arquier, Peire de Mèze et Ruquetto de Luques)[2] et chez Friedrich Diez (Lisa de Londres)[3]. Ceci nous amène à 45 troubadours-fantômes reconnus actuellement comme tels. Les voici:

Aenac
Albertet (ou Albert) Cailla
Albert de Saint-Bonet
Andrian del Palais
Arnaut Romieu
Audoi
Austorc de Maensac
Bernart Espanhol
Bernart (ou Bertran) de Saissac
Bernart Vidal
Bertran Arnaut
Bertran de Pessars
Betran lo Ros
Caudairenga
Cossezen
Eble II de Ventadorn
Faidit de Belestar
Gonzalgo (ou Guossalbo) Roitz
Guillem Augier de Grassa
«L'autre» Guillem de Berguedan
Guillem de Limoges
Guillem lo Marques (ou Moysses)
Guillem de Quintenac
Guillem de Ribas
Guiraut de Quintenac
Imbert de Castelnou
Jaufre de Tolosa
Joan Aguila
Jordan de Born
Jutge
Lisa de Londres
Parazol
Pei Ramon
Peire Arquier
Peire Camor
Peire Ermengau
Peire de Maensac
Peire de Mèze
Peire de Monzo
Lo Princeps dels Baus
Raimon Ermengau

Raimon Feraut
Raimon Robin
Ruguetto de Lucques
Tremoleta

Même si l'on peut en éliminer encore quelques-uns, identiques peut-être, tels Guillem et Guiraut de Quintenac ou Peire de Mèze et Peire de Monzo, le chiffre reste considérable. Mais cette liste n'est pas encore complète. Ni Pillet-Carstens, ni Jeanroy, ni Diez n'ont pris en considération les troubadourisants italiens qui nous occuperont par la suite. Ils n'y ont relevé que trois noms (Diez cite Francesco da Barberino avec Lisa de Londres et Jeanroy Francesco Redi avec Ruguetto de Lucques et Jaufre de Tolosa). Nous avons relevé chez ces troubadourisants italiens une douzaine d'autres noms (dans l'ordre de leur apparition par la suite):

Raimbaut le Provençal
Raimon d'Anjou
Folquet
Aimeric
Hugolin de Forcalquier
Blanchemain
Giraut de Calmonyer
Peire de Bonifaci
Istoix d'Aorlac
Luquet Cataluze
Miquel de la Tor
Guiscarda

Au total, il y a donc 57 troubadours-fantômes.

Mais avant de présenter les troubadours-fantômes d'origine 'italienne', voici quelques informations sur celle des autres. Friedrich Diez qui — comme pour tant d'autres aspects de la recherche sur les troubadours — a été le premier à soulever le problème, donne, parmi beaucoup de noms erronés, quatorze noms de «vrais» troubadours-fantômes qu'il groupe en quatre catégories:
- Ceux qui apparaissent «angeführt von Kunstgenossen oder in den Lebensnachrichten»,
- ceux dont il y avait des «Lieder in den verschollenen oder untergegangenen Handschriften»,
- ceux cités par Nostradamus et
- ses successeurs, «Crescimbeni, Quadrio, Fontanini».[4]

Seules les deux premières catégories nous intéressent ici; quatre sous-groupes s'en dégagent:

(1) Les «fantômes» nommés par d'autres troubadours

Ils sont cinq (sur douze cités) chez Peire d'Alvernha dans *Cantarai d'aqestz trobadors* (PC 323.11)[5]: Guillem de Ribas (VI, v.31), Peire de Monzo (VIII, 43), Bernart (ou Bertran) de Saissac (IX, 49), Gonzalgo (ou Guossalbo) Roitz (XII, 67) et *Cossezen*, le *veilletz Lombartz* (XIII,73); et trois (sur quinze cités) chez le Monge de Montaudan dans *Pois Peire d'Alvernh'a chantat (PC 305.16)*[6]: Tremoleta (IX,49), Guillem Moysses ou, *lo Marques* (XIV,80) et Guillem de Ribas (cf. Peire d'Alvernha) ou, à sa place dans le manuscrit M, Peire Laroq (XVI,91). Six autres sont nommés par d'autres troubadours: Arnaut Romieu chez Uc de Lescura (PC 452.1), Bernart Vidal et Parazol chez Cerveri de Girona (PC 434.13), Bertran lo Ros chez Bertran Carbonel (PC 82.27 et 28), Pei Ramon chez Uc de Saint-Circ (PC 457.25) et, parmi eux, le plus célèbre des troubadours-fantômes, *Ebolus Cantador,* Eble II, Comte de Ventadorn, évoqué par Marcabru, Cercamon, Bernart de Ventadorn et d'autres encore.[7]

Deux constatations s'imposent à propos de ces quatorze noms: Premièrement, ces 'fantômes' ne le sont que pour nous. Ces troubadours parlent manifestement de contemporains qu'ils connaissaient et dont nous ignorons les poésies. Ils sont cités en compagnie de confrères tels Giraut de Borneil ou Bernart de Ventadorn chez Peire d'Alvernha et de Raimon de Miraval, Arnaut Daniel et d'autres, très illustres, chez le Monge de Montaudan. Ces apparitions prouvent donc que ces 'fantômes' n'étaient pas de parfaits inconnus pour leurs contemporains. Deuxièmement, il faut croire que, plus on remonte dans le temps, plus il y a — toujours pour nous — des 'fantômes' (3 sur 15 chez le Monge de Montaudan, mais 5 sur 12 — dont deux autres quasiment inconnus — chez Peire d'Alvernha, un demi-siècle plus tôt). Nous devons donc ignorer une bonne partie des troubadours de la première génération.

(2) Les «fantômes» nommés dans les manuscrits

Mais ces lacunes devaient déjà tourmenter les premiers troubadourisants en Italie, et, en particulier, les compilateurs des grands chansonniers de l'Italie du Nord. La preuve en est la discretion des manuscrits au sujet de beaucoup de troubadours anciens, par exemple de Guilhem de Peitieus , Marcabru ou Cercamon. D'autres, moins célèbres sans doute, sont devenus, dans la tradition manuscrite, de vrais 'fantômes'. On en

trouve trois sortes dans les chansonniers:
- Les manuscrits relatent encore leur *vida*, mais les textes qu'ils leur attribuent sont l'oeuvre d'autres troubadours. C'est le cas d'Albertet Cailla et de Peire de Maensac (tous les deux se trouvent dans I, K et d).
- D'autres chansonniers attribuent des textes connus à des troubadours par ailleurs inconnus; par exemple à Bertran de Pessars et un Guillem de Berguedan plus tardif que le troubadour connu (dans a[1])[8], à un *Jutge* (R) et à Guillem Augier de Grassa (M).
- Les tables des manuscrits fournissent également un certain nombre de troubadours-fantômes. Il y a ceux qui figurent dans la table, mais qui se trouvaient sur des feuillets aujourd'hui perdus, comme Bertran Arnaut et Lo Princeps dels Baus dans a[1]; ceux dont les poésies, mentionnées dans la table, n'ont pas été transcrites, oubliées par le scribe — comme la *tenso* d'Albert de Saint-Bonet et de sa *domna* (la table de B en a conservé le premier vers); et ceux qui sont désignés dans la table comme auteurs de pièces attribuées à un confrère dans la rubrique du texte. Ces derniers abondent surtout dans la table du manuscrit C; on y trouve B. [ernart] Espanhol, Faidit de Belestar, Guillem de Limoges, G. [uillem] de Quintenac, Imbert de Castelnou et, dans C et R, Joan A(n)guila et Audoi.[9]

(3) Les «fantômes» dans les *vidas* et *razos*

Il y a deux troubadours-fantômes qui apparaissent dans les *vidas* et *razos* de leurs proches: Caudairenga, la femme de Raimon de Miraval, et Austorc de Maensac, le frère de Peire de Maensac, troubadour fantomatique lui-même.

(4) Les «fantômes» étrangers à la tradition manuscrite

La catégorie la plus intéressante est celle des troubadours-fantômes qui n'apparaissent pas dans les manuscrits, mais chez d'autres auteurs troubadourisants. On en trouve dans le *Breviari d'Amor* de Matfré Ermengau: à côté de Guiraut de Quintenac (peut-être le même que le Guillem du même nom dans la table de C), l'auteur du *Breviari* nomme ses deux frères, Peire et Raimon Ermengau, troubadours. Par ailleurs, Peire Arquier ne nous est connu que des *Leys d'Amor*, Aenac seulement des *Razos de Trobar* de Peire Vidal. Et on en trouve surtout chez les auteurs italiens comme Francesco da Barberino ou Giovanni Maria Barbieri, Francesco Redi ou bien Francesco Saverio Quadrio.

Cependant, il y a, entre les deux premiers cités et les deux derniers une différence fondamentale: ils ont écrit sur les troubadours avant 1575. Cette date est capitale pour les troubadourisants italiens: c'est en

effet l'année de la parution des *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* de Jehan de Nostredame[10], traduites en italien dans cette même année (par Giovanni Giudici, 1532-1623). Ce livre a eu un succès considérable en Italie[11] et, par conséquent, une influence non négligeable sur tous ceux qui ont étudié les troubadours après sa parution.

Or, la problèmatique des *Vies* est bien connue: Nostredame y mêle — inextricablement, paraît-il —[12] fiction et réalité. Et il a su se rendre crédible aux yeux de ses lecteurs et successeurs qui ont puisé leurs informations en grande partie dans les *Vies*. Il faut donc distinguer soigneusement les fantômes d''avant' et ceux d''après Nostredame'. Nous nous limiterons — dans un premier temps — aux troubadours-fantômes apparus en Italie avant 1575.

Plus de deux siècles de recherches sur les troubadours avaient précédé les *Vies*. Elles ont commencé bien avant que la production en langue occitane en Italie ne cesse, avec Ferrari da Ferrara, mort pendant le premier tiers du XIVe siècle et, plus précisement, avec la dernière pièce occitane d'origine italienne, un *planh* sur la mort de Robert d'Anjou, datant de janvier 1343 (*Glorios dieus, con totz bens ha creysensa*, PC 461.133b).

Francesco da Barberino (1294-1348), le premier troubadourisant italien, a donc encore été le témoin direct de la vie de la lyrique troubadouresque en Italie du Nord ainsi que de sa fin. Son témoignage concernant les sept troubadours-fantômes dont il nous apprend l'existence sera au centre de notre intérêt. Après lui, la poésie occitane tombe dans l'oubli et la 'reprise' ne se fait qu'avec les Pétrarquistes du Cinquecento. En effet, les commentateurs de Petrarque sont souvent des troubadourisants 'd'occasion',[13] presque exclusivement préoccupés des sources pétrarquiennes.

Aussi, la liste du *Trionfo d'Amore* a-t-elle déterminé leur choix. Et comme Pétrarque n'y énumère que des poètes bien connus, aucun troubadour-fantôme n'apparaît chez ses premiers commentateurs.[14] Ayant utilisé en grande partie des chansonniers aujourd'hui perdus, ils devaient néanmoins avoir eu connaissance d'un certain nombre de troubadours devenus troubadours-fantômes par la suite.

En 1525, le premier, Alessandro Velutello (né encore au XVe siècle), n'ajoute qu'une traduction des *vidas* aux quinze troubadours nommés dans le *Trionfo*[15]. Ses erreurs de traduction nous montrent un troubadourisant assez superficiel et l'intérêt de ces *vidas* résulte plutôt du fait qu'ils révèlent, par certains détails, une provenance différente de celle des chansonniers parvenus jusqu'à nous.[16]

Un de ses successeurs, Ludovico Castelvetro (1505-1571) mérite aussi notre attention.[17] Il n'est pas allé plus avant dans son analyse des trouba-

dours ou troubadours-fantômes, mais il les a, lui aussi, cotoyés. Car il était à la fois, depuis son séjour à Modène (après 1529), en relation très amicale avec Giovanni Maria Barbieri (1519-74) et avait eu, poursuivi par la justice et exilé d'Italie à partir de 1560, l'occasion de fréquenter Jehan de Nostredame (notamment à Lyon). Il a donc pu servir d'intermédiaire entre les fantômes d'avant et d'après Nostredame, entre ce dernier et Barbieri (cf. *infra*). Nous ne pouvons entreprendre, dans ce cadre, l'étude de ce lien — passé inaperçu jusqu'à présent — entre le troubadourisant italien et l'auteur des *Vies*, mais nous sommes convaincus qu'elle permettrait d'éclaircir certains points obscurs du 'mystère Nostredame' — surtout en ce qui concerne le jeu des influences italiennes sur les *Vies*, qui a sûrement été plus complexe et moins unilatéral que ne le voyait Chabaneau.[18] Malheureusement, le témoignage de Castelvetro à ce sujet a disparu: «In una sommossa religiosa ebbe sacchegiata la casa, con perdita di libri e di carte, e minacciata la vita»[19]. Y aurait-il également perdu un des chansonniers contenant des troubadours-fantômes? Ce n'est pas exclu: Nous savons, par exemple, que Barbieri lui avait souvent prêté ses manuscrits.

Nous savons également que Benedetto Varchi (mort en 1565) lui a prêté un chansonnier aujourd'hui disparu.[20] Ce troubadourisant dans la lignée de Bembo mentionne dans son *Hercolano*[21] un «libro provenzalmente scritto» — imprimé selon Chabaneau[22] — contenant «molte vite di poeti provenzali». Varchi ne parle du reste que de troubadours connus et son importance vient du fait que cette remarque soutient notre hypotèse: au centre de l'intérêt des troubadourisants italiens (s'il n'est pas purement linguistique) se trouvent avant tout les biographies des poètes occitans. Cette évolution se manifeste déjà chez Barberino (cf. *infra*) et s'affirme pendant tout le Cinquecento. De nombreux indices, par exemple chez Bembo et Barbieri, soutiennent l'hypothèse que toutes les *vidas* et *razos* disponibles à l'époque ont été soigneusement conservées dans des recueils à l'image de la partie respective du manuscrit P et semblables aux *Vies* de Nostredame. Ceci rend du reste fort possible qu'un livre avec des *vidas* imprimées ait existé. L'écrasant succès de Nostredame pourrait alors expliquer la disparition complète de ce genre de recueils d'origine italienne.[23]

D'autres arguments en faveur de cette hypotèse sont fournis, en revenant un peu en arrière, à un contemporain de Velutello et de Bembo, par Mario Equicola (environ 1470-1525). Il entreprend, dans son *Libro de Natura d'Amore*, pour la première fois une ébauche d'histoire de la poésie occitane où il résume seize *vidas* de troubadours qui ne proviennent d'aucun chansonnier connu de nos jours.[24] Selon Chabaneau, il devait

s'agir d'un manuscrit «plus riche en biographies de troubadours»[25] que ceux-ci. Cela nous permet de conclure que des *vidas* que nous ignorons circulaient manifestement, au XVIe siècle en Italie. Et si, chez Equicola, nous ne trouvons pas encore de troubadours-fantômes, il y a tout de même une '*domna*-fantôme'. Selon Equicola, Aimeric de Peguilhan «amò Donna Endia de Lisla, sorella del conte di Tolosa». Le nom de Domna Endia ne se trouve dans aucune des *vidas* d'Aimeric parvenues jusqu'à nous (et qui sont au nombre de sept).[26]

Puisque nous voilà revenus aux fantômes, nous allons maintenant présenter les douze (ou treize) troubadours-fantômes évoqués ci-dessus, dans l'ordre de leur apparition chez les troubadourisants italiens. A côté des manuscrits, on en trouve donc dès le début du XIVe siècle chez Francesco da Barberino (1294-1348).[27] Il en parle dans ses deux grands ouvrages rédigés presque simultanément: après et pendant un séjour en France et, en particulier, à Avignon et à Carpentras entre 1309 et 1313, il acheva vers 1314 une sorte d'*ensenhamen* intitulé *Reggimento e costumi di donna*[28] ainsi que les *Documenti d'Amore*.[29]

Nous n'entrerons pas dans les détails de la description des deux ouvrages, fournie déjà par Antoine Thomas[30] et essayerons de situer simplement les passages respectifs aux troubadours-fantômes dans la conception générale de l'oeuvre barberinienne. Rappelons que, dans le *Reggimento*, la 'condition féminine' est étudiée par l'auteur en vingt chapitres, chacun précédé de l'invocation d'une figure allégorique. Dans le cinquième chapitre, trois troubadours-fantômes sont évoqués: Hugolin de Forcalquier, Lisa de Londres et Raimon d'Anjou. Rajoutons qu'un quatrième personnage fantomatique apparaît — sous le nom familier de la Comtesse de Die — dans la 5e, 7e et 19e partie du *Reggimento*. Il n'y a aucune ressemblance entre ce que Barberino rapporte d'elle et ce que nous savons de la *trobairitz* du même nom.

Les *Documenti*, plus complexes, consistent en trois ouvrages superposés: dans le premier, comme le *Reggimento* en langue vulgaire, accompagné du second, sa traduction latine, l'auteur rapporte (à nouveau dans un cadre allégorique), en douze parties, les résultats d'un parlement au château de l'Amour.[31] Dans le troisième ouvrage, les deux premiers (le texte italien et latin) sont commentés très abondamment en latin, par l'auteur même. C'est surtout dans ce commentaire qu'apparaissent, à côté de ceux du *Reggimento*, trois autres troubadours-fantômes, appelés seulement par leurs prénoms: Raimbaut ('le Provençal'), Aimeric et Folquet: «In ihm [le commentaire] bezieht sich der Dichter sehr häufig auf provenzalische Quellen, und nicht nur auf Liederdichter, sondern auch auf verlorene größere Werke.»[32]

Etant donné que la liste complète des sources de Barberino reste, malgré le travail de Thomas, toujours à établir, nous ne savons presque rien sur ses sources perdues. Barberino a pu les consulter lors de son séjour en France, ce qui n'exclut pourtant pas qu'il en avait vu d'autres avant son départ. Lui-même ne nous parle que d'une seule source, perdue, elle aussi, mais capitale, car elle nous met sur la bonne piste. Il dit de ce livre, à propos d'une citation d'un «Monacus di Montaldo»:

> «[...] Hoc quidem eius dictum reperii cum suis aliis multis pulcris circa principium illius libri provincialis cuius est rubrica talis Flores dictorum nobilium provincialium».[33]

Barberino a donc puisé dans un *Florilège* de *dictorum nobilium provincialium*. Et, avec ce titre, nous quittons le domaine des chansonniers proprement dits. En effet, ce ne sont guère des poésies qu'il cite des troubadours-fantômes (ou fantomatiques), mais des expressions proverbiales, des maximes et des récits en prose ou en vers qui ressemblent fortement, par leur structure, aux *vidas* et *razos* que nous connaissons.

Sur les 21 troubadours nommés par Barberino[34], 8 prennent un aspect fantomatique. Ce sont: Guilhem Ademar, Guillem de Berguedan, Peire Vidal, Raimon de Miraval, Raimon Jordan, Raimon Vidal, la Comtesse de Die et le Moine de Montaudan. Et tous les huit revêtent cet aspect fantomatique grâce aux *vidas* et *razos* plus ou moins transformées en 'nouvelles' et traduites en latin par Barberino.[35] Ceci nous amène à une conclusion importante: nous avons déjà constaté l'intérêt des troubadourisants italiens pour les biographies des troubadours. Nous avons également constaté qu'elles devaient circuler en Italie plus abondamment qu'elles ne nous sont parvenues. Or, Barberino, déjà, tenait sans aucun doute entre les mains un de ces recueils de biographies en prose sur le point de se transformer en nouvelles et auxquels ses successeurs italiens ont fait de si fréquentes allusions. Nous pouvons même aller plus loin et formuler l'hypotèse suivante: Ces recueils biographiques — essentiellement en prose, avec quelques citations en vers — ont dû, par la voie des nombreux contacts des troubadourisants italiens avec la France (Barberino y a passé quatre ans), arriver jusque chez Jehan de Nostredame pour lui servir de modèle pour les *Vies*.

Il n'est même pas impossible que le mystérieux Moine de Montmajour que Nostredame indique comme une de ses sources principales soit identique avec le «Monaco de Montaldo» de Barberino. Selon Thomas, ce nom désignerait chez lui le troubadour connu comme «lo Monge de Montaudan».[36] Mais cette identification est-elle justifiée, alors qu'aucun

des exemples cités par Barberino ne correspond à l'oeuvre de ce troubadour? Ne faut-il pas supposer qu'il existait réellement un florilège, recueil de *vidas* ou 'nouvelles' et citations compilé sous ce nom?

Revenons aux sept troubadours-fantômes de Barberino, présentés de façon très exhaustive par Thomas.[37] Voici la production littéraire que Barberino leur attribue:

(1) Raimbaut le Provençal, auteur de nouvelles

«Raimbaut provincialis»[38] est présenté avec deux de ses 'nouvelles' en tant qu'auteur et 'narrateur'. L'une d'elles commence «[...] Bernardus de Yspania [...] de quo *narrat* Raembaut provincialis» et l'autre reprend «*Recitat* Raymbaut provincialis»[39].

(2) Raimon d'Anjou, auteur d'*ensenhamens*

«Raymundus de Andegavia» et, en italien, «Raimondo d'Angiò»[40], est une des références les plus citées de Barberino: il est nommé plus de vingt fois avec six *ensenhamens* différents: de fréquentes citations proviennent d'un texte que Barberino appelle *De societate fraterna,* une autre d'un traité (*tractatus*) intitulé *De conversatione humana.* Il faudra également rattacher au genre des *ensenhamens* un autre petit traité sur la politesse envers les dames, *De dominabus honorandis*, ainsi que *De sollicitudine que juvenibus est indicta*, *De valentia militum* et *De mensa.*[41]

Tout comme Raimbaut le Provençal, Raimon d'Anjou n'était donc pas un troubadour au sens strict du terme; mais le contenu de ses traités le range parmi les auteurs d'*ensenhamens*; ces traités étaient probablement — contrairement, à notre avis, aux 'nouvelles' de Raimbaut — encore composés en vers (comme c'est en général le cas pour les *ensenhamens*).

(3,4) Folquet et Aimeric, auteurs de *vidas* et *razos*

Folquet et Aimeric sont les 'biographes' d'Hugolin de Forcalquier et de sa femme Blanchemain, troubadours-fantômes eux aussi. Tandis que Folquet relate la *vida* d'Hugolin et la conquête de Blanchemain par ce dernier, Aimeric compose plusieurs 'nouvelles' sur sa *domna* Blanchemain qu'il servait en même temps en troubadour dévoué.[42] Le contenu de ces nouvelles les apparente cependant davantage aux *razos* (accompagnant les poésies de Blanchemain) qu'aux *vidas*. Ainsi, le récit des débuts de leur relation (que Barberino commence par «[...] ut narrat folchet dominus aumerich, oravitque ad eam longis verbis que locus iste non patitur [...]»[43]) correspond — avec la reproduction fidèle de leur dialogue — à ce que devait être la *razo* d'une *tenso* entre Blanchemain et Aimeric.

(5) Hugolin de Forcalquier, auteur de 'gloses'

Les activités poétiques du mari de Blanchemain, Hugolin de Forcalquier (le nom est italianisé et devait correspondre à Ugonet) se limitent à des gloses sur deux traités de Raimon d'Anjou, avant tout le *De dominabus honorandis*. Se référant aux textes respectifs de Raimon d'Anjou, Barberino écrit à trois reprises: « [...] et ita glosavit ibi dominus hugolinus de folcalchierio [...]», «dominus tamen hugolinus de folcacheriis hic glosavit et dixit [...]» et encore «super hac eius lictera glosam domini Augolini de folchalcherio reperii talem in lingua provinciali».[44] Thomas suppose que «sa glose s'étendait à toute l'oeuvre de Raimon d'Anjou dont beaucoup de parties étaient assez obscures».[45]

(6) Blanchemain, auteur de *coblas* et *tensos*

Blanceman par contre, semble avoir été une vraie *trobairitz*. Après son mariage avec Hugolin de Forcalquier, elle se met à écrire: «Die seguenti duxit eam dominus ugolinus et hec fuit domina blanceman que sumpto stilo domini ugolini multas utiles et famosas gobulas fabricavit».[46] Après avoir été la protagoniste de 'nouvelles' ou *razos*, elle devient auteur de *coblas* et, dans un autre exemple, de *contentiones*, *tensos*. Barberino résume en effet un dialogue entre elle et un inconnu, sur la question de savoir s'il vaut mieux avoir une femme qui vous trompe, mais qui vous accable de prévénances, ou une femme fidèle, mais peu empressée. Barberino conclut: «Et hoc exemplum in substantia recitat domina Blanceman in quibusdam contentionibus suis licet non ordinaverit ita testum».[47]

(7) Lisa de Londres

Lisa de Londres apparaît, à côté de la Comtesse de Die et d'Hugolin de Forcalquier, seulement dans le *Reggimento*:

> «Madonna Lisa di Londres disse che debole era in cuor di quella donna che, per vana laude e per vana vista, dava onore altrui del suo dispregio. A questo dire di questa donna s'acosta una risposta che fece la contessa d'Erdia [*sic*, lire: de Dia] con messere Ugolino».[48]

Lisa de Londres, ou *Lisa da Londe*, comme Barberino l'appelle dans la première rédaction de son texte, y est encore mise en rapport avec Raimon d'Anjou. Après une première ébauche des paroles de Lisa citées ci-dessus, Barberino enchaîne: «Disse un cavagliere, ch'ebbe nome Mes-

ser Ramondo d'Angiò: Sai tu qual donna è da tenere donna?»[49] La question pourrait être interprêtée comme le début d'une *tenso* entre Lisa de Londres et Raimon d'Anjou. Mais l'hypotêse doit être émise avec prudence, car, dans la rédaction finale, Raimon n'apparaît que plus tard et apparamment sans rapport avec Lisa de Londres[50].

La production lyrique proprement dite de ces troubadours-fantômes est donc infime. Seul Aimeric semble avoir participé à des *tensos*, les autres se consacraient plutôt aux 'genres annexes' de la lyrique troubadouresque, aux *ensenhamens*, *vidas, razos* et *Versnovellen*[51] ou nouvelles en prose. Une production lyrique composée de *coblas* et *tensos* n'est attribuée qu'aux deux *trobairitz*-fantômes.

Notre classification par genres est encore très approximative. Pour mieux situer l'appartenance des textes traduits en latin (ou bien en italien) par Barberino, esquissée ci-dessus, nous avons l'intention de leur consacrer une étude plus vaste qui tiendra également compte des problèmes et possibilités de leur 'retraduction' en ancien occitan. On peut aussi espérer tirer d'une telle étude des éclaircissements sur la genèse de la nouvelle en tant que genre littéraire et le rôle que les *vidas* et *razos* des troubadours ont pu jouer pour elle.

Une autre question à élucider concerne le mystérieux réseau relationnel des fantômes barberiniens: Folquet et Aimeric (le partenaire de Blanchemain dans une *tenso*) sont les biographes de Blanchemain et Hugolin de Forcalquier. Ce dernier a glosé les oeuvres de Raimon d'Anjou. Il est rappelé à l'ordre à propos d'une question d'amour par la fantomatique Comtesse de Die de Barberino et apparaît régulièrement à ses côtés dans le *Reggimento*.[5] Et, pour finir, le fantomatique Guilhem Ademar — on ne peut s'empêcher de penser à sa liaison avec la «Comtesse de Die fille» chez Nostredame — semble avoir échangé, comme Lisa de Londres, une *tenso* avec Raimon d'Anjou. Même faute d'une explication de ces faits curieux, il est difficile de croire à un pur hasard. L'oeuvre de Barberino semble nous révéler l'existence de tout un réseau 'paratroubadouresque' d'auteurs tardifs qui ont complètement disparu de la transmission littéraire.

L'oeuvre de Barberino est la plus riche en fantômes avant Nostredame et, à une exception près, la seule à en fournir avant le XVIe siècle. Il y a cependant, vers la fin du XIVe (ou au début du XVe) siècle, un auteur anonyme qui nous fournit le nom de deux autres troubadours-fantômes. Les spéculations sur l'auteur du poème allégorique, connu sous le titre de *La Léandreide*, ont fait couler beaucoup d'encre et vont de Giovan Girolamo Nadal (ou Natali) à Leonardo Giustinian(i) en passant par d'autres encore, sans aboutir à une conclusion définitive.[53]

Dans ce poème, relatant en principe les amours d'Héro et de Léandre, se trouve — au dernier livre — un curieux chant écrit en occitan:[54] Sur la demande de Dante, Arnaut de Marueilh (et non pas, comme on l'attendrait, Arnaut Daniel) y présente à l'auteur 46 confrères, plus une *trobairitz*, Maria de Ventadorn. A la fin, il déclare cette énumération incomplète: «Mas als le ne son que dir aras no vol/ma lenga [...]» (vv. 73s.). 28 troubadours ne sont mentionnés que par leur nom, tandis que les autres (19 avec Arnaut de Marueilh) sont accompagnés de quelques vers explicatifs dont le trait le plus caractéristique est qu'ils ne sont pas fondés sur des *vidas* ou *razos*, mais sur des poésies pour la plupart identifiables.[55] Il faut en conclure que l'auteur anonyme puisait ses informations dans un chansonnier qui commençait probablement par Arnaut de Marueil et ne contenait que des poésies; il ne correspond à aucun des manuscrits aujourd'hui connus. La preuve nous en est fournie avec les noms de deux troubadours-fantômes: Guirautz de Calmonyer (ou Chalmonier) et Peire de Bonifaci[56] — ou bien deux et demi, si l'on veut compter Peire de Pomairol qui ne nous est connu que sous le nom de Pomairol d'une *tenso* avec Guionet (PC 238.3 = 373.1). Malheureusement, ils font partie de ceux dont aucune explication n'est donnée.

Le premier, Guiraut de Calmonyer restera pour nous un 'vrai fantôme', tandis que Peire de Bonifaci ressurgira brusquement, deux siècles plus tard, chez Jehan de Nostredame avec une *vida* plus que curieuse: elle commence pourtant comme une biographie tout à fait classique: Peire de Bonifaciis, gentilhomme provençal, aurait laissé «plusieurs belles chansons en ceste mesme langue» [57], célébrant la maison d'Andrea de Montpellier. Ensuite, la *vida* se transforme en *razo* pour une pièce dont Jehan de Nostredame cite une *cobla* entière:

> «Lo my souffis par augmentar mon drech,
> Que ma fe sia de tous recouneguda,
> S'yeu vac qu'erend cauza a my non deguda,
> Yeu pregue a Dieu, qu'yeu siey e mort, e frech.
> Lo me sufis d'annar lou camyn drech,
> Non pas cercar la vya incouneguda,
> Mays que seria donc ma fe devenguda?
> Non seryeu yeu mechant en tal endrech?»[58]

A la fin de cette *razo*, Nostredame divague complètement: il fait du troubadour-fantôme un célèbre alchimiste du XIVe siècle, l'auteur très coté d'un lapidaire ou, plus exactement, d'un chant sur les pierres précieuses (dont Nostredame énumère les moindres détails). C'est sans au-

cun doute une promotion de choix pour un troubadour-fantôme.

Plus d'un siècle après la *Léandreide*, les fantômes se font encore plus rares. Chez Pietro Bembo (1470-1547), nous allons enfin en retrouver un. Mais Bembo s'était surtout intéressé à la langue des troubadours et s'il en cite quelques-uns dans ses *Prose della Volgar Lingua* (1525)[59], c'est pour fournir des exemples à ses considerations linguistiques — pas toujours très fiables du reste.[60] Quoi qu'il en soit des connaissances linguistiques de Bembo, toujours est-il qu'il s'agissait véritablement d'un grand amateur de la poésie des troubadours ayant consulté un grand nombre de chansonniers importants tels que K, D, O, et H. Bembo a dû en connaître d'autres, aujourd'hui disparus, et avait entrepris d'en copier certains lui-même (selon Bertoni, N^2 est de sa main).[61] Nous savons qu'il s'est inspiré des troubadours pour ses oeuvres poétiques, notamment dans les *Asolani*.[62] Et nous devons regretter qu'il n'ait jamais réalisé un projet formulé dans une lettre à Antonio Tebaldeo le 12 novembre 1530. Il refuse de lui prêter un chansonnier contenant des *vidas* pour les raisons suivantes:

> «Le vite degli altri scrittor provenzali, delle quali mi fate richiesta in generale, io non vi mando per ciò che io certo sono che non per voi le vogliate, ma per alcune altro, che richieste ve le ha. Che per ciò che io fo pensiero di fare imprimere un dì tutte le rime de' poeti provenzali insieme con le loro vite, non vorrei che le une andassero fuori per mano degli uomini senza le altre».[63]

C'est sans doute le fait de vouloir préserver ces textes de la dispersion qui ne nous permet plus d'en profiter aujourd'hui. D'après cette lettre, on peut conclure qu'en 1530, il n'y avait pas encore de recueil de *vidas* imprimé, mais qu'elles suscitaient un très vif intérêt chez Bembo et ses contemporains (qui apparamment ne reculaient devant rien pour se les procurer) — un intérêt qui a sûrement préparé la voie aux *Vies* de Nostredame.

Les renseignements qu'on aurait pu attendre d'une édition des *Vidas* par Bembo sont perdus à jamais, il n'en reste qu'un faible reflet dans ses annotations à Pétrarque et c'est là que nous rencontrons son unique troubadour-fantôme, qu'il nous fait connaître par un seul vers: «Istoix d'Aurlac, En liei son ses mal tuih be pausatz» (f. 55^{r} du *Petrarca aldino*, 1521). Bertoni veut l'identifier à Austorc d'Orlac, bien qu'il doive reconnaître que le vers cité ne se trouve pas dans l'unique poésie de cet auteur parvenue jusqu'à nous.[64] En outre, la dérivation Austorc — Istoix

nous paraît très contestable, aussi bien du point de vue linguistique que codicologique. Il faudra donc laisser ce troubadour auvergnat d'Aurlac (Aurillac) au prénom exotique dans notre liste des troubadours-fantômes.

Les derniers de cette espèce avant Jehan de Nostredame apparaissent chez Giovanni Maria Barbieri (1519-1574), à propos duquel nous ne pouvons plus affirmer avec certitude qu'il n'avait pas été mis au courant des travaux en cours de Nostredame par son ami Castelvetro (cf. *supra*). En effet, Barbieri ne reprend le projet de l'histoire littéraire des troubadours annoncée par Castelvetro qu'après la mort de ce dernier en 1571. Il n'a pas pu finir ce travail avant sa mort en 1574 et le fragment ne paraît qu'en 1790 sous le titre *Dell'origine della poesia rimata*. C'était surtout pendant les huit années de sa vie passées à la cour de France que Barbieri s'était familiarisé avec la poésie occitane. Très consciencieux, il n'oublie pratiquement jamais d'indiquer ses sources, lorsqu'il mentionne un troubadour, mais ses quatre sources principales sont bien mystérieuses, comme son *Libro siciliano* ou bien le *Libro di Michele della Torre*. Il possédait en outre un *Libro slegato* avec des extraits du manuscrit H, ainsi qu'un *Libro in assicelle* dérivé de M, mais avec des emprunts à d'autres chansonniers.[66]

Il est curieux de voir qu'aucun de ses trois troubadours-fantômes ne figure dans la liste des 40 poètes qu'il considère lui-même comme tels, «senza ricordamento d'altra cosa, che de i loro nomi, o cognomi».[67] Ce sont Miquel de la Tor, le compilateur du *Libro Michele*, Luquet Cataluze et Guiscarda. Sous le nom de Luquet pourrait se cacher Uc Catola, quoique Mussafia ne semble pas envisager une telle identification dans son étude sur les chansonniers de Barbieri.[68] Dans la note de Barbieri à son sujet se trouve la citation suivante:

> «Luquet Cataluze, che fece un Serventese della pugna del Re Manfredi, di Carlo d'Angiò, & di Corradino per lo reame di Cicilia, il quale comincia:
> 'Cora quieu fos marritz e consiros
> Per dan de pretz, que cascuns relinquia,
> Aram conort, e sui gais e ioios,
> Car iois e pretz revenra ques perdia'».[69]

Enfin, c'est le compilateur du *Libro Michele* même qui est cité comme troubadour chez Barbieri:

> «Et ne scrisse ancora delle sue in soggetto del suo amore, di cui dice in una Canzone:

'En Narbone era plantatz
L'albre, quem fara murir,
Et en Monpeslier es cazatz
En molt bon luec se nes mentir'».[70]

Avec ce deuxième poète-compilateur — à côté du «Monaco de Montaldo» de Barberino — la liste de troubadours-fantômes avant Nostredame est complète. Cependant, il nomme encore une *trobairitz*-fantôme, Guiscarda. Son nom apparaît, en compagnie de ceux de deux autres femmes-poètes, N'Alamanda et Na Lombarda, dans une *tenso* entre cette dernière et Bernart Arnaut d'Armagnac.[71] Bien que Barbieri ne la désigne pas explicitement comme *trobairitz* et bien qu'il ne mentionne aucune de ses oeuvres, il n'y a aucun doute qu'il la considérait comme une des huit *trobairitz* énumérées dans son chapitre sur les *Rimatrici di Provenza* (p. 138). Il y cite un texte qui ressemble fort à une *vida*:

> «Guiscarda fu di Borgogna, sorella di Guiscard de bel ioc, il quale la maritò in Lemosino nel Visconte di Combron, & perciò ch'ella era donna di gran pregio, & di gran beltà, molto se ne rallegrarono tutti i valenti huomini del paese, & fra gli altri Beltram del Bornio [...]».[72]

Il s'agit toutefois d'une *razo* introduisant une poésie du troubadour Bertran de Born; il y nomme en effet une dame de ce nom.[73] Barbieri aurait pu faire de Guiscarda une *trobaritz* 'par déduction' uniquement parce qu'elle apparaît en compagnie de Na Lombarda et N'Alamanda. Mais cette entourage permet également de penser qu'elle aussi était *trobairitz*.

Les troubadours-fantômes présentés ici sont donc au nombre de treize — chiffre qui leur va bien et qui ne sera augmenté en Italie qu'avec la reprise de l'intérêt pour la poésie des troubadours dans le cadre de la *storiografia letteraria settecentesca* par des chercheurs tels que Tassoni, Crescimbeni, Redi, Bastero et Quadrio, tous partagés entre leur recherche strictement scientifique des sources de la poésie italienne et l'exploitation des *Vies* de Nostredame. Il faudra tenir compte de ce fait pour leur consacrer une étude à part. Notre petite enquête 'criminologique' est donc close, une bonne douzaine de 'suspects' ont pu être fichés dans la catégorie des troubadours-fantômes. Nous les avons entrevus à travers les ouvrages des troubadourisants italiens. Et, même si leur image doit rester assez floue, trois points communs les réunissent:

Ce qui a été dit à propos des 'fantômes' cités par d'autres troubadours reste valable pour eux: ils ne sont des fantômes que pour nous. Les trou-

badourisants italiens du XIVe au XVIe siècle s'en tenaient strictement à leurs sources — que nous ignorons en partie aujoud'hui — et n'avaient aucune raison ou motivation d''inventer' des fantômes.

L'apparition des troubadours-fantômes en Italie est liée à l'intérêt particulier que leurs admirateurs portaient aux *vidas* et *razos*. Des recueils spécialisés dans 'la petite histoire' des troubadours tendaient à négliger leurs poésies. Certains troubadours, en particulier ceux dont on ne disposait d'aucun renseignement biographique (souvent les plus anciens), ont pu tomber dans l'oubli pour cette raison. La 'vogue' passée, ces recueils biographiques ont dû disparaître à leur tour, cédant la place à Jehan de Nostredame.

Les troubadours-fantômes ne sont souvent que des troubadours au sens large du terme: des auteurs de textes en ancien occitan en général, de *vidas, razos, gloses* ou *ensenhamens*. Or, notre ignorance à leur sujet s'explique aussi en partie par le fait que très peu de textes non-lyriques en ancien occitan nous ont été transmis. Mais il faut supposer qu'il s'agissait d'auteurs d'une certaine importance, qui contribuaient par leurs oeuvres à la genèse de la 'nouvelle' en tant que genre littéraire.

Angelica Rieger
Wiesbaden

1. A. PILLET-H. CARSTENS, *Bibliographie des Troubadours*, Halle, 1933 (cité PC). Les chansonniers des troubadours seront cités d'après les pp. X-XXXVII.
2. A. JEANROY, *La Poésie lyrique des troubadours*, vol. I, Paris/Toulouse, 1934, pp. 326-436.
3. F. DIEZ, *Leben und Werke der Troubadours*, Zwickau, 1829, p. 493s.
4. *Ibid.*
5. Éd. M. DE RIQUER, *Los trovadores*, vol. I, Barcelona, 1975, pp. 332-341.
6. *Ibid.*, vol. II, pp. 1039-1045.
7. Cf. *Ibid.*, vol. I, pp. 142-147, et K. APPEL, *Bernart von Ventadorn*, Halle, 1915, pp. VII-IX.
8. Pour les troubadours inconnus par ailleurs dans le ms. a, cf. K. BARTSCH, *Beiträge zu den romanischen Literaturen*, «Jahrbuch für englische und romanische Literatur», 11 (1870), 1-64, 17-19, et A. MUSSAFIA, *Zu Bartschs 'Beiträge zu den romanischen Literaturen', ibid.*, 12 (1871), 29-36, 31s.
9. Dans le chansonnier C, du XIVe s. et d'origine languedocienne, on trouve dans la table 73 attributions différentes des rubriques dans les textes (sans compter les «fausses attributions» dans les rubriques). Les attributions fantomatiques sont liées pour la plupart aux prénoms: B[ernart] Espanhol pourrait correspondre à Peire Espanhol, G[uillem] de Quintenac à Guiraut de Quintenac (lui aussi troubadour-fantôme),

B[ernart] de Pradas à Daude de Pradas - comme si les prénoms avaient été illisibles dans le modèle. Mais ceci, bien sûr, n'explique pas les autres fausses attributions, très nombreuses également à l'intérieur du texte. Le problème des attributions dans ce manuscrit mériterait, à notre avis, une étude détaillée.

10. Éd. C. CHABANEAU-J. ANGLADE, Paris, 1913.

11. Cf. S. DEBENEDETTI, *Gli Studi provenzali in Italia*, Torino, 1911, p. 43: «[...] le *Vite* godettero in Italia di gran fortuna, anzi più che in Francia, sebbene di questa fortuna non sia testimonio il sec. XVI, ma piuttosto i seguenti [...]».

12. Il n'y a eu, depuis l'édition de C. CHABANEAU-J. ANGLADE, *op. cit.*, en 1913 (n. 10), aucune tentative de mise au point du phénomène Jehan de Nostredame.

13. E. KOHLER, *Le provençalisme de Pietro Bembo et l'élaboration des ''Prose della volgar lingua''* in *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, 1934, pp. 238-258.

14. *Canzoniere, Trionfi, Rime Varie,* éd. C. MUSCETTA-D. PONCHIROLI, Turin, 1958. Les troubadours nommés dans le Chant IV (vv. 38-57, p. 488s.), du *Trionfo d'Amore* sont: Arnaut Daniel, Peire Vidal, Peire Rogier (ou Bremon), Arnaut de Marueilh, Raimbaut d'Aurenga, Raimbaut de Vaqueiras, Peire d'Alvernha, Giraut de Bornelh, Folquet de Marselha, Jaufré Rudel, Guillem de Cabestanh, Aimeric de Peguilhan, Bernart de Ventadorn, Uc de Saint-Circ et Gaucelm Faidit. Pour le rapport Pétrarque - troubadours, cf. J. GRUBER, *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen, 1983, pp. 59-61, et A. FONTANA, *La filologia romanza e il problema del rapporto Petrarca-trovatori*, in *Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, éd. F. SCHALK, Frankfurt, 1975, pp. 51-70.

15. *Le volgari opere del Petrarca con la Espositione di Alessandro Velutello da Lucca*, Venezia, 1525. Il en est de même, bien sûr, pour la copie de son oeuvre par Gesualdo, *Il Petrarca colla spositione di Misser Giovanni Andrea Gesualdo*, Venezia, 1541.

16. Cf. C. CHABANEAU, *Sur quelques manuscrits provençaux perdus ou égarés (2)*,«Revue des Langues Romanes», 23 (1883), 5-22, 13s., et E. VINCENTI, *Bibliografia antica dei trovatori*, Milano-Napoli, 1963, pp. XXIII-XXV.

17. *Francesco Petrarca, le rime brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, Bâle, 1582 (éd. posthume, le commentaire date d'environ 1531). Castelvetro y signale, dans la partie consacrée au *Trionfo*, Chant IV, v. 42, une publication prochaine de Barbieri à propos des troubadours «se M. Gio Maria mio durerà la fatica impresa intorno a questi poeti provenzali» (cf. *infra*).

18. Éd. CHABANEAU-ANGLADE, *op. cit.*, pp. 148s.

19. B.T. SOZZI, *Lodovico Castelvetro*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, dir. V. BRANCA, vol. I, Torino, 1973, pp. 535-539, p. 536.

20. Cf. l'échange de lettres publié par S. DEBENEDETTI, *Benedetto Varchi provenzalista*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», 37 (1901-2), 114-130, 120s. Selon Debenedetti, Varchi aurait pu lui prêter les manuscrits c et a^2 (p. 126).

21. *L'Hercolano, Dialogo di Messer Benedetto Varchi*, Fiorenza, 1570 (posthume).

22. C. CHABANEAU, *Manuscrits perdus, cit.*, 14s.

23. A ce propos, il faut noter le choix très restrictif chez d'autres auteurs qui ne se réfèrent plus qu'aux *vidas* d'un petit nombre de troubadours, avant tout d'Arnaut Daniel (sans doute à la suite de Pétrarque), comme p. ex. A. F. DONI, *I Marmi*, Fiorenza, 1552, qui ne cite qu'une partie (18 vers) de la fameuse «sextine» (*Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, PC 29.11) ainsi que la *vida* d'Arnaut.

24. Venezia, 1525. Déjà, dans sa *Chronica de Mantua,* Roma, 1521, il avait cité une *tenso* entre Sordel et Peire Guillem, «secondo un codice oggi perduto» (E. VINCENTI, *op. cit.*, p. XXXII).
25. C. CHABANEAU, *Manuscrits perdus, cit.*, 11. Il y a également, au 5e livre de *La Natura d'Amore* de nombreuses citations de troubadours. Un travail d'identification qui permettrait de discerner leurs attributions et de savoir si certaines sont fantomatiques reste à faire.
26. Equicola ne devait connaître des chansonniers aujourd'hui connus que D, N et N^2, d'après lequel Angelo Colocci (1467-1527) à annoté le chansonnier M qu'il possédait (cf. E. VINCENTI, *op. cit.*, pp. XXVI-XXXII), sans pourtant s'intéresser aux *vidas* qui se trouvent dans N^2. Sur Colocci en particulier et les fréquents échanges de manuscrits entre les érudits du Cinquecento en général, cf. C. DE LOLLIS, *Ricerche intorno a canzonieri provenzali di eruditi italiani del sec. XVI*, «Romania», 18 (1889), 453-468, et S. DEBENEDETTI, *Tre secoli di studi provenzali in Provenza e Italia*, éd. V. CRESCINI, 1930, pp. 141-181.
27. Pour sa biographie, cf. C. MARGUERON, *Francesco da Barberino*, in *Dizionario critico della letteratura italiana, cit.*, vol. II, pp. 122-125.
28. *Reggimento e costumi di donna*, éd. G.E. SANSONE, Torino, 1957, et C. BAUDI DI VESME, *id.*, Bologna, 1875. Nous citerons d'après l'édition de Sansone. Sur le rapport avec les *ensenhamens*, cf. E. GORRA, *Il «Reggimento e costume (sic) di donna» del Barberino ne' suoi rapporti colla letteratura provenzale e francese*, in *Studi di critica letteraria*, Bologna, 1892, pp. 355-388; et R. ORTIZ, *Il «Reggimento» del Barberino ne' suoi rapporti colla letteratura didattico-morale degli 'ensenhamens'*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 28 (1904), 550-570 et 649-675. Cf. aussi E. VUOLO, *Breve storia del «Reggimento»*, «Cultura Neolatina», 11 (1951), 95-129.
29. *I Documenti d'Amore*, éd. F. EGIDI, vol. 4, Roma, 1905-27. Une publication incomplète des notes concernant les troubadours se trouve chez K. BARTSCH, *Beiträge, cit.*, 42-59 (no. 19).
30. A. THOMAS, *Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au Moyen âge*, Paris, 1883, pp. 37-67.
31. Dame Éloquence y dicte les *Documenti* à douze dames également allégoriques (telles qu'Éspérance, Prudence, Innoncence etc.). Ce côté allégorique est surtout intéressant pour ses enluminures dans les manuscrits, cf. F. EGIDI, *Le Miniature dei codici Barberiani dei «Documenti d'Amore»*, «L'Arte», 5 (1902), 1-20 et 78-95.
32. K. BARTSCH, *Beiträge, cit.*, 43. Cf. aussi sa description du manuscrit: «In der Mitte steht der italienische Text, zu beiden Seiten desselben und darunter die lateinische Uebersetzung, und um diese herum, mit kleinerer Schrift ein ausführlicher lateinischer Commentar. [...] Der Commentar ist, weil am Rande stehend, sehr abgegriffen und daher stellenweise unleserlich, wozu auch die kleine Schrift erschwerend hinzutritt» (*ibid.*).
33. *Documenti*, vol. II, p. 37.
34. Ils sont: Aimeric de Peguilhan, Arnaut Catala, Arnaut de Marueilh, Azemar de Rocaficha, Bertran de Born, la Comtesse de Die, Folquet de Marselha, Gaucelm Faidit, Guillem Ademar, Guillem de Berguedan, Guillem Magret, Giraut de Bornelh, Jaufre Rudel, le Moine de Montaudan, Peire Raimon, Peire Vidal, Peirol, Raimon Jordan, Raimon Vidal et Uc Brunenc.
35. Cf., au sujet de l'évolution des *vidas* et *razos*, E. POE, *From Poetry to Prose in Old*

Provençal, Birmingham (Alabama), 1984. Concernant les *Flores*, cf. K. BARTSCH, *Beiträge, cit.*, 57: «Aus dieser Quelle stammen wohl alle bisher erwähnten Beziehungen. Das Buch wird novellistischen Inhalt gehabt haben».

36. Même si Thomas le refuse à juste titre comme auteur des *Flores (op. cit.*, pp. 108-11), ceci n'exclut pas qu'un «Monaco de Montaldo» ait été le compilateur d'un tel recueil disparu.

37. *Ibid.* pp. 128-153. Les éditeurs des *Vies*, C. CHABANEAU-J. ANGLADE, *op. cit.*, identifient — sans faire le rapprochement avec Barberino — le Moine de Montmajour de Nostredame également avec le troubadour connu comme «lo Monge de Montaudan» (*op. cit.*, pp. (113)s.).

38. Il est cité dans les *Documenti*, vol. I, p. 198 et II, p. 95.

39. *Ibid.*, La traduction de ces nouvelles se trouve dans A. THOMAS, *op. cit.*, pp. 129 s.

40. A. THOMAS, *op. cit.*, p. 133, arrive à la conclusion qu'il ne s'agit pas de la province, mais de la ville du même nom du Dauphiné que Barberino avait traduit ainsi.

41. *Documenti*, vol. I, pp. 62, 100, 110, 116, 122, 132-4, 154, 175, 206, 242, 244, 264-6, 270, 317; vol. II, pp. 24, 29, 104-5, 164, 322, 348; vol. III, p. 245. R. ORTIZ, *op. cit.*, pp. 564 s. voit dans l'oeuvre de Raimon d'Anjou une des principales sources d'inspiration de Barberino lui-même.

42. *Documenti*, vol. II, pp. 152-156 (traduction d'A. THOMAS, *op. cit.*, pp. 142-153).

43. *Documenti*, vol. II, p. 160.

44. *Ibid.*, vol. I, pp. 111, 116 et II, p. 24.

45. A. THOMAS, *op. cit.*, p. 146.

46. *Documenti*, vol. II, p. 152-156, p. 156. Nous sommes d'accord avec A. THOMAS, *op. cit.*, p. 152, qu'il faut entendre par là qu'elle suivait l'exemple de son mari.

47. *Documenti*, vol. II, p. 130.

48. *Reggimento*, p. 93.

49. *Ibid.*, p. 371.

50. *Ibid.*, p. 95: «queste sue parole, per quelle che vanno innanzi a un suo trattato [...]»; c'est d'ailleurs la seule apparition de Raimon d'Anjou dans le *Reggimento*, ce qui ne manque pas d'étonner après son omniprésence dans les *Documenti*.

51. Cf. E. MÜLLER, *Die altprovenzalische Versnovelle*, Halle, 1930, pp. 116-140. Müller considère que les sources de Barberino devaient être en vers, ce qui est moins probable quand on y voit plutôt des dérivés des *vidas* et *razos* en prose que des *ensenhamens*.

52. *Reggimento, cit.*, pp. 93 s.

53. Cf. l'abondante bibliographie de M. DAZZI, *Leonardo Giustinian(i)*, in *Letteratura italiana. I Minori*, vol. I, Milano, 1961, pp. 471-500.

54. *Poesie di mille autori intorno a Dante*, Rome, 1890, éd. C. DEL BALZO, vol. II, pp. 257-456. Au quatrième et dernier livre, avec 20 chants au total, le huitième est en occitan. Cf. R. RENIER, *Sui brani in lingua d'oc del «Dittamondo» e della Leandreide*, «Giornale storico della letteratura italiana», 25 (1895), 311-337 et le commentaire sur quelques points obscurs de V. CRESCINI, *Per il canto provenzale della «Leandreide»*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», 22 (1914), 16-22.

55. R. RENIER, *op. cit.*, 337.

56. Cf. C. CHABANEAU, *Manuscrits perdus, cit.* , p. 10 s. Le nom en *-ier* est assuré par la rime, il ne s'agit donc pas de Guiraut de Calanson.

57. Éd. C. CHABANEAU-J. ANGLADE, *op. cit.*, pp. 147s.

58. *Ibid.*, p. 147. Nous ne pouvons ici aborder son contenu en détail, mais — toujours à condition qu'il ne s'agisse pas d'un «faux» — la *cobla* semble laisser transparaître des tendances hérétiques.
59. PIETRO BEMBO, *Opere in volgare*, éd. M. MONTI, Florence, 1961: «Delle prose di M. Pietro Bembo nelle quali si ragiona della volgar lingua, scritte al cardinale de' Medici che poi fu creato a sommo pontefice e detto Papa Clemente VII, divise in tre libri».
60. E. KOHLER, *op. cit.*, p. 251, constate dans le vocabulaire occitan pris en considération par Bembo 75% d'erreurs.
61. Cf. G. BERTONI, *Le citazioni provenzali del Bembo nel Petrarca aldino del 1521*, «Giornale storico della letteratura italiana», 100 (1932), 263-266.
62. Cf. W. TH. ELWERT, *Commento della canzone «Si rebella d'amor» degli «Asolani»* in *id., Studi di letteratura veneziana*, Venezia-Roma, 1958, pp. 124-145.
63. M. MONTI, *op. cit.*, *Lettere di Pietro Bembo*, p. 799. Malheureusement, même la «tavola» des poètes en question que Bembo a dû envoyer à Colocci et qui aurait au moins pu nous renseigner sur sa liste de troubadours, a disparu.
64. G. BERTONI, *op. cit.*, 265.
65. Éd. G. TIRABOSCHI, Modena, 1790, chapitre X, pp. 95-138: «De i trovatori provenzali».
66. A. MUSSAFIA, *Über die provenzalischen Lieder-Handschriften des Giovanni Maria Barbieri*, «Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften» - Philosophisch-historische Classe, 18 (1874), 201-266.
67. *Dell'origine della poesia rimata, cit.*, p. 133. Barbieri a dû puiser leurs noms dans des copies de tables de manuscrits dont il ne disposait pas et qui nous sont parvenus (comme a^1, par exemple).
68. A. MUSSAFIA, *op. cit.*, p. 216. Barbieri indique comme source «lib. mich., car 15 e 51». Il y avait donc au moins deux pièces d'un auteur de ce nom dans le «Libro Michele».
69. *Dell'origine della poesia rimata cit.*, p. 127.
70. *Ibid.*, p. 121.
71. *Ibid.*, p. 135 (PC 94.1 = 288.1: *Lombards volgr'eu eser per Na Lombarda.*
72. *Ibid.*, p. 135s.
73. J. BOUTIÈRE-A.H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*, Paris, 1973, pp. 78-80.

A NEW APPROACH TO DISTANT LOVE: JAUFRE RUDEL, UC BRU AND SARRAZINA

ROY ROSENSTEIN

Jaufre Rudel and Hugh of Lusignan.

The long debate over the nature of Jaufre Rudel's distant love is complicated by other thorny issues when we attempt to interpret his *Qan lo rius*. Song 4 appears in fully as many manuscripts as the famous Song 6, *Lanqan li jorn,* also on the theme of *amor de loing* but it has received considerably less critical attention[2].

«Qan lo rius de la fontana
s'esclarzis si cum far sol,
e par la flors aiglentina
e·l rossignoletz el ram
volv e refraing et aplana
son doutz chantar et afina,
dreitz es q'ieu lo mieu refraigna.

When the current from the spring
runs clear once again,
3 and the sweetbrier flower appears,
and the little nightingale on the bough
modulates, refines and smooths
6 his sweet song, and perfects it,
it is right that I should refine mine.

Amors de terra loindana,
per vos totz lo cors mi dol;
e non puosc trobar meizina
si non vau al sieu reclam,
ab atraich d'amor doussana,
dinz vergier o sotz cortina
ab desirada compaigna.

Love of a far-off land,
9 for you my whole body yearns;
and I cannot find a remedy
unless I go at her call,
12 with the lure of a sweet little love
in a garden or beneath the curtain
with the desired companion.

Pois del tot m'en faill aizina,
no·m meravill s'ieu m'aflam,
car anc genser Crestiana
non fo, que Dieus non la vol,
Juzeva ni Sarrazina;
et es ben paisutz de manna
qui ren de s'amor gazaigna.

15 Because comfort fails me entirely,
it is no wonder if I am on fire,
since there never was a nobler Christian
18 woman, for God does not want there to be,
neither Jewess nor Saracen woman;
and he who earns any of her love
21 is well fed with manna.

De desir mos cors non fina
vas cella ren q'ieu plus am;
e cre que volers m'engana
si cobezeza la·m tol;
que plus es pongens q'espina
la dolors que ab joi sana,
don ja non vuoill c'om m'en plaigna.

My heart does not cease desiring
the one whom I love most,
24 and I believe my wanting her deceives me
if lust takes her away from me;
for the pain which is healed by joy
27 is more piercing than the thorn,
but for that I don't want to be pitied.

Senes breu de pargamina
tramet lo vers que chantam
plan et en lenga romana
a·N Hugon Brun per Fillol;
bon m'es car gens Peitavina,
de Beiriu et de Guiana
s'esgau per lui, e Bretaigna[3]».

Without a parchment document
30 I send the song we sing,
smoothly and in Romance language,
to Lord Hugh Brun, by Fillol;
33 I am glad, for the people of Poitou,
Berry, Guyenne and Brittany
rejoice for him.

Four major interpretative problems in *Qan lo rius* have long troubled medieval scribes and modern readers alike.

1. First, of course, who or what is the love of a distant land «amors de terra loindana» described by the poet (line 8)?
2. No less importantly, which of the several generations of swarthy Hughs of Lusignan is the Hugon Brun to whom the song is addressed, and why is he its recipient (line 32)?
3. In addition, why will the men of Poitou, Berry, Guyenne, Brittany and other provinces rejoice «per lui» 'for him' (Hugh) or 'for it' (the *vers*)? Or is it «per lieys» 'for her' (Jaufre·s distant love), according to an alternate manuscript tradition also well established (line (35)?
4. Finally and generally, why should this song have been one of Jaufre·s most popular lyrics? Is it simply by chance that this song is so widely attested? Is its mystery one of social milieu and historical context that are permanently closed to us?

None of these problems has yet been resolved. Researchers still sometimes hesitate among Hugh VII, Hugh VIII and Hugh IX, all surnamed *Brunus*; the distant loves proposed range still farther afield, from the heavenly Jerusalem to the earthly Eleanor of Aquitaine, from the Virgin Mary to the legendary Countess of Tripoli. After reviewing the question of *Jaufré Rudel e Ugo Brun* in several publications, Luciana Cocito concluded that the song's envoy is a later addition. According to Cocito, an answer to this twelfth-century riddle may be found only by looking ahead to events and figures in the thirteenth century[4].

The present paper shows that the problem and its solution are best formulated in twelfth-century terms, those of Jaufre Rudel and his immediate circle. A comprehensive and coherent solution to the several questions posed by Jaufre and his song may be found through a close look at the better documented life of Hugh VII, who was the recipient of this song, as this study will confirm. Though we have only two contemporary mentions of the historical Jaufre,[5] some dozen charters attest to the career of the powerful lord of Lusignan who was Jaufre's close family friend. Hugh will lead us to St. Bernard, whom he and very probably

Jaufre heard preach at Vézelay in 1146; to Abbot Suger, with whom he corresponded in 1147; and above all to the Second Crusade, in which he and his troubadour friend took part in the same year.

Against this historical setting, further investigation permits us to add a personal context. Not only is Jaufre's song dedicated to Hugh: it also refers by name to Hugh's beloved wife, Sarrazina, who had recently died, in 1144 or early 1145. No critic to date has recognized her presence and importance in *Qan lo rius*, where she is referred to in line 19. As the only identifiable historical woman in Jaufre's hermetic songs, Sarrazina is essential to any understanding of the song's genesis and the poet's vision.

My findings are that in this crusade song Jaufre contrasts the earthly lady of Hugh in France with his own mystic love in a distant land. Following the example of Bernard at Vézelay. Jaufre invites his audience to turn from secular concerns, including mortal women like Hugh's late wife, to a higher ideal and to an immortal if distant Bride in the Holy Land.

William Paden and Joseph J. Duggan are right to point to several overlapping orientations in Jaufre's poetry[6]. These and earlier critics are responding to the two principal identifications of Jaufre's ambiguous beloved: on the one hand, the eartly *princesse lointaine* of romantic legend, first attested in the *vida*'s pseudo-biographical reading of Jaufre and his lyrics; on the other, a divine love pursued by Jaufre the mystic, as affirmed in the exegetic interpretation proposed as early as Appel[7]. Erotic images and historical figures representing profane and sacred love are indeed imbricated in this text. Hugh's late spouse and Bernard's enduring Bride are contrasted for Hugh and for a wider audience which perhaps knew of his recent loss and in all likelihood heard Bernard's call to arms, either at Vézelay or in the months that followed.

This essay addresses the personal setbacks and international inspirations of the mid-1140s as they can be followed in Jaufre's song and as they affected both the lord of Lusignan and his close companion, the lord of Blaye. Elsewhere I have traced Jaufre's earliest songs to a formative influence in the school of Lord Ebles of Ventadorn and its idealizing love poetry addressed to wordly ladies[8]. The present study documents Jaufre's itinerary after his early years at the secular *escola N'Eblo* to his mature preaching of what he calls the *segura escola*: «he who teaches of Christ follows a sure school» (Song 5, lines 41-2)[9].

Hugh VII of Lusignan

Only once in this century has the history of the ten generations of lords of Lusignan been studied. Painter's fundamental article surveyed the Lusignan dynasty from a feudal perspective[10]. A nineteenth-century Ecole des Chartes dissertation on the Lusignans is preserved only in resumé and is not cited by Painter, evidently for that reason[11].

Once the crusades began, all heads of the house of Lusignan were crusaders. Hugh VI was surnamed «the Devil» and described as a *vir prudens et bellicosus*[12]. As witnessed by Count William of Poitiers, the first known troubadour and Hugh's suzerain, this lord of Lusignan set out for Spain in 1087 to fight the Almoravids, «de remedio animae suae cogitans»[13]. Later, in 1101, Count William himself led Hugh on his ill-fated expedition to the Holy Land[14]. Medieval chroniclers and modern historians assume that Hugh died in 1102 in the battle of Ramla[15]. But Hugh was evidently among the prisoners taken at Ramla, and he had returned miraculously from captivity by 29 October 1103[16]. Alongside Hugh VI, Jaufre Rudel's grandfather William Fredeland figures among the advisers of the young Count William the troubadour in 1088[17].

The Hugon Brun (Hugo Brunus, Occitan Uc Bru) of Jaufre's song is Hugh VII. Son of Hugh VI and surnamed *Brun* 'the Swarthy', he was old enough to sign documents by 1084[18]. From Hugh VI's death in 1110 until 1118, Hugh VII made war on his father's friend, Count William the troubadour[19]. In these struggles Hugh VII fought alongside Jaufre Rudel's father, Girard de Blaye. During Girard's lifetime William the troubadour seized the Blaye stronghold and destroyed its walls and tower[20]. With Geoffrey of Rancon and other local feudal barons, the castellans of Lusignan and Blaye rose up against the Count of Poitiers, joining forces against him over Montignac circa 1127[21]. Twenty years later, the lords of Blaye, Lusignan and Rancon would be reunited in another common cause, the Second Crusade.

Despite some good works probably carried out under the influence of his devout wife, who co-signed the acts of execution affecting them[22], Hugh VII was at war also with the Church during the same period. He quarreled heatedly with Gilbert de la Porrée, who had become Bishop of Poitiers in 1142. And Hugh, like his father and the first troubadour, was excommunicated for his words and acts[23].

In other ways also resembling his father and his father's suzerain, Hugh VII remained a vigorous and unscrupulous feudal baron in local land and revenue quarrels from his succession in the summer of 1110 to the mid-1140's. His father, Hugh VI, had fought with comparable vigor on crusade and at home for some fifty years, from 1060 to 1110.

But Hugh VII had become a widower by about 1144[24] and certainly

by mid-1145, precisely when news of the fall of Edessa had reached Europe. He now pledged in writing to stop squabbling with his enemies and to do penance for his sins. The key word *poenitentia* appears three times here in his last charter. Signed by Hugh and all his five sons, this document intimates for the first time that old Hugh might be preparing for the crusade from which he would not return. The charter is sworn by our Hugo Brunus «pro redemptione animae meae et animae Sarrazenae, uxoris meae» at the tomb of his beloved Sarrazina in her favorite church: «ad sepulchrum dilectae nostrae Sarracenae»[25].

By 1145 Hugo Brunus was thus *brun* (line 32) in more than one sense of the term. He shared with many of his ancestors and descendants the epithet *Brun* 'the Swarthy' (as translated by Rupert Pickens)[26]. Another interpretation acknowledges that the family was reputedly somber in character or temperament as well as in skin color: Hugh VI, we remember, was nicknamed not 'the Swarthy' but 'the Devil'. But a third sense of *brun* is the most appropriate in the context of this Hugh and this song. *Brun* also means 'chagrined', as rightly noted in passing by the same recent editor who, with no knowledge of Sarrazina's existence and death, does not comment on the aptness of Jaufre's wordplay[27].

As Jaufre must have recognized, the surname *Brun* 'chagrined' was a fitting epithet for the recently widowed Hugh. But the common noun *Sarrazina* (line 19) is even more appropriate in this song, since as a proper noun it is also the name of his late wife.

Sarrazina

Hugh had married Sarrazina before 1118. In the course of a long and devoted marriage she bore him the five sons who in the mid-1140s would mourn with their father at her tomb: the future Hugh VIII of Lusignan, William of Angles, Rorgo, Simon of Lesay and Valeran. Husband and wife, sometimes in conjunction with their offspring, signed a variety of charters which span the thirty years or more the couple spent together. Significantly, by 1120, at Bonnevaux six miles from Lusignan, she and Hugh founded a daughter house for the Cistercian abbey of Cadouin in the Perigord[28].

That Sarrazina's origins are not known[29] raises a few questions. Other marriages in the Lusignan dynasty were all arranged with a view to territorial aggrandizement. Hugh's grandfather, the otherwise obscure Hugh V the Pius, advanced the fortunes of the family by marrying Almodis daughter of Bernard I, count of La Marche. Hugh VI gained prominence by marrying Audearde, daughter of Aimery IV, viscount of Thouars. In

a similar alliance Hugh VII himself married off his eldest son and heir, Hugh VIII, to Burgundia, daughter of Geoffrey of Rancon[30].

Yet Hugh VII's own marriage to Sarrazina suggest a possibile contrast to the arranged alliances of his grandfather, his father and his son. Painter's hypothesis that Sarrazina brought any land to the marriage is pure speculation[31]. What we know of her family is only that she bore Hugh some five sons and two daughters[32]. The documented devotion of Hugh to Sarrazina throughout their long and fruitful marriage and after her death suggest this may have been a marriage as much for love as for territorial alliance.

After Sarrazina died, between April 1144 and 25 March 1145, the time was ripe for the sexagenarian Hugh VII to poursue a new and different feminine ideal on crusade. Edessa had fallen at Christmas 1144 and news began to reach Europe by the summer of 1145. *Quantum praedecessores*, the Pope's crusading bull which marks the formal origin of the Crusade, is dated 1 December 1145.

Ni Sarrazina 'Not Even Your Own Sarrazina'

Jaufre Rudel addresses his song on «Amors de terra loindana» to his old friend and companion in arms Hugh VII of Lusignan. The troubadour stresses that in comparison to his distant love, there never was a nobler Christian, Jewish or Saracen woman, for God does not wish there to be (lines 17-19).

A related periphrasis for 'everyone' is confirmed around 1200 by Raimon Vidal's *Rasos de Trobar*: «Totas genz [,i.e.,] cristianas, iusieuas e sarazinas...»[33] However, the troubadour Peire Vidal (fl. 1180-1206) in a close parallel freely substitutes the expected *pagana* for *sarazina* at the rhyme: «Tan avinent crestiana/Ni juzeva ni pagana»[34]. The tripartite expression was probably not fixed in order or terms at the time of Jaufre Rudel some fifty years earlier. Jaufre deliberately chose the expression «Crestiana... Juzeva ni Sarrazina» and placed Hugh's wife's name in the marked final position after the negative conjunction and at the rhyme. In a song addressed to the loving husband who survived her, «ni Sarrazina» (line 19) must first have meant to Hugh 'not even Sarrazina herself'.

By way of contrast, in Spain, where just such an expansion for 'no one' would be expected given the interpenetration of three cultures, the corresponding standard formula was fixed as *ni moro(s) ni cristiano(s)*. In Old Spanish little change except in gender and number is common in this lexicalized expression; not even a reversal of their order in **ni cristiano(s) ni moro(s)* is attested in the many examples from the *Poema de*

Mio Cid[35]. The apparent irony of the Spanish formula when addressed to two Jewish money-lenders is thus ruled out because this is a fixed *fait de langue*, not a free *fait de style*[36]. The case is exactly opposite in *Quan lo rius* where the Occitan expression is emphatically a poetic choice, not an empty formula.

Jaufre introduces here a comparatively learned turn of phrase which brings together the three monotheistic religions. After Vézelay, when the crusading spirit ran particularly high, he must have evoked in his audience a vision of Jerusalem, holy city for all three faiths. More explicitly in another cursade song, Jaufre also exhorts his audience to «follow God into Bethlehem» (Song 5, line 37)[37].

But for Hugh himself, to whom the song is dedicated, Jaufre appeals first to the memory of his late wife and invites him to turn his longing in another direction. «Ni Sarrazina» nor even your Sarrazina, says the troubadour to his friend, can equal my noble, distant love.

Abbot Suger and St. Bernard

By 1146 Hugh was indeed looking beyond his local concerns, as we have seen. In mourning after Sarrazina's death in 1144 or 1145, he had settled his affairs at her graveside, swearing to do penance just as Louis VII did during the Christmas season in 1145[38].

We have a clear idea what became of Hugh and probably also his companion Jaufre Rudel. From Abbot Suger's report we know that Hugo de Lizeniaco was at Vézelay on 31 March 1146, when Bernard preached the Second Crusade[39].

The Cistercian Otto of Freising tells us that «the great and illustrious of all the provinces of France were summoned to attend», citing representatives from Blois and Flanders and «other [northern] barons and noblemen of [Louis'] kingdom»[40]. The few rosters we have in Suger, Otto and others list only those from the «huge multitude»[41] who were «famosiores autem inter omnes»[42]. Emperors, kings, queens, counts and bishops are named by several chroniclers, but even the powerful lord of Lusignan is named only by his friend Suger. Unmentioned is Jaufre Rudel, who had perhaps only recently recovered his castle and the title of Lord of Blaye[43]. The troubadour was neither personally known to Suger nor significant to contemporary historians from the North. In a different context the chronicles speak of many others whose names are not known because they are not recorded in the register of the elect, says Odo of Deuil, monk of St. Denis[44].

We do know that Hugh was there, as was Jaufre's other family friend

and companion in arms, the Poitevin baron Geoffrey of Rancon, father-in-law to the future Hugh VIII[45]. So too were Count Alfonso-Jordan of Toulouse and his bastard son Lord Bertrand. Both, Jaufre says, «will do there [in the Holy Land] something that people will sing about» (Song 3, lines 35-8)[46]. Thus there are good reasons to think that Jaufre also heard Bernard at Vézelay.

Because Bernard's words that day have not come down to us, we must work with assumptions. Probably a herald would have read the papal bull *Quantum praedecessores* before Bernard set to inflaming the crowds with his eloquence[47]. As in his own crusade encyclical, which from the outset takes the form of a sermon (*Sermo mihi ad vos*), Bernard was addressing all Christendom: «Brave men, what are you doing? What are you doing, servants of the Cross? Will you thus give up something holy to dogs and cast pearls before swine?»[48] Bernard spoke at the behest of Pope Eugenius III and was accompanied by King Louis VII. He harangued the crowds in the fields surrounding the basilica: no building could accommodate the many nobles and their retinues assembled to hear him.

Whatever Bernard's words, and whatever Hugh's sentiments on hearing them, the general response of the crowds is well documented. Their reaction was immediate and overwhelming: «When Heaven's instrument poured forth the dew of the divine word... [Bernard] sowed rather than bestowed the parcel of crosses...»[49] According to Odo, the honey-tongued doctor quickly exhausted his ready supply and was obliged to tear his own garments into crosses to satisfy the new crusaders.

Among these was old Hugh of Lusignan, with a family crusading tradition to continue and immediate family reasons to encourage him. More poignant and more personal for Hugh than for the others who would hear it was the stirring crusade song Jaufre Rudel addressed to him.

Qan lo rius de la fontana

All but one of Jaufre Rudel's six classic songs begin with a conventional *Natureingang* in which the poet sings of the springtime rebirth of nature and the reneval of love. This formulaic *départ printanier* takes on broader significance when we remember that it was sung at Vézelay during the Easter season of 1146 or soon after: «Vezeliaco in pascha» says the chronicler Odo of Deuil repeatedly as if to stress the spirit of resurrection and salvation shared by the crowds that Sunday in the fields around Vézelay[50].

From its first words Jaufre's lyric might seem to anticipate the upli-

fting 'fountain-fullness' (*fontalis plenitudo*) of a mystical love experience in Francis or Bonaventure. Closer to Jaufre, Bernard also chose the image of a fount welling up within us to decribe the divine presence. Bernard's sermon on the four fountains of the Saviour and the waters they contain highlights the waters of holy desires which issue from the fountain of charity[51]. Yet these common images and the same terms are already present without any such spiritual overtones in Count William's most classic and most Rudelian song *Pos vezem*: «rius e fontainas esclarzir»[52]. In fact, in the envoy to *Lanqan li jorn* (Song 6, lines 48 and 51) Jaufre damns a godfather that has been identified with the first known troubadour, to whom he likely felt a burdensome debt in topoi, imagery, and diction which he disavows in the most famous and most distinctive of his lyrics[53].

Here instead, in the *Natureingang* of *Qan lo rius*, Jaufre takes as his model not a cursed godfather but a little nightingale whose sweet song he says he has heard in a natural setting. The nightingale is also a familiar component of the courtly *départ printanier* and it may seem unlikely that this common parallel refers even obliquely to the mellifluous teacher (*doctor mellifluus*) preaching in the fields around Vézelay. Yet Bernard was often characterized by contemporaries like Odo of Deuil as a small and frail man, whose most notable personal characteristic was the strong and honey-tongued voice which so moved the masses.

Whatever Jaufre's nominal inspiration in this springtime opening, the troubadour here stresses that he must polish his tune following an earlier virtuoso performance (lines 4-7). Following Bernard's letters and sermons on the Crusade, Jaufre's sermonizing style now celebrates the same theme in vernacular lyric. Long ago Jeanroy, and others more recently, have noted how crusade songs are somentimes just such «décalques de sermons»[54]. This song would seem to be one documented example. We know that just a year after Jaufre's departure, Marcabru, another *sermonaire* troubadour and author of crusade songs, dispatched across the seas a song honoring Jaufre and the crusading spirit that had taken him *oltramar*[55].

Within this historical and rhetorical context, the second stanza may be heard as echoing Bernard's passionate longing for a spiritual union with the Beloved. In *Lanqan li jorn* Jaufre says he goes about 'burdened and bowed down with desire' («vau de talan embroncs et clis», Song 6, line 5), as if bent over in the image of fallen man (*incurvatus*, according to Bernard and Bonaventure). In *Qan lo rius*, the attraction of the sweet love («atraich d'amor doussana», line 12) that infuses and inspires Jaufre will draw him, Hugh and other crusaders to follow his distant love's

summons («vau al sieu reclam» line 11) and rejoin her in a garden (line 13) like that of the Bride in the Canticle, to which Bernard dedicated many written sermons which have been preserved[56].

When Jaufre describes himself as all afire with love («ieu m'aflam», line 16), the three religions (lines 17-19) and biblical, non-courtly terms like «manna» (line 21) «cannot fail to evoke the Holy Land», or so one critic has affirmed[57]. Certainly the nature of Jaufre's distant love is suggested here when any earthly love is expressly rejected, both for the ideal spouse Sarrazina and any other Christian, Jewish or pagan woman. Similarly, the «espina» described by Jaufre (line 26) may echo St. Paul's thorn. That thorn is sometimes interpreted as the libido, as noted by Lefèvre[58], though other proposed readings are various diseases of the body. In any event, the risk that the crusader's will might be constrained by lust, and that sense images may cloud his wishes, is a concern explicitly voiced by the poet in the same stanza: 'and I believe my wanting her deceives me if lust takes her away from me' (lines 24-5). Jaufre's previous love, like Hugh's, had been a spouse of flesh: this was evidently the «fol fais» or 'foolish burden' renounced by the poet in Song 2, line 56.

The final strophe as envoy refines the first stanza's implied contrast with Bernard's sermon and the papal bull. While Bernard's sermon at Vézelay may have been in the vernacular, neither it nor the papal bull was sung. As we have stressed, Jaufre sends Hugh an intensely personal song («vers» line 30), not an impersonal parchment letter like the Pope's bull read at Vézelay («senes breu de pergamina» line 29); the troubadour's message is composed in direct and accessible form (in the clear, smooth style of «trobar plan» line 31) and in Romance («et en lenga romana» line 31), unlike all of Bernard's sermons that have come down to us[59].

While Bernard's sermon at Vézelay is irremediably lost to us, Jaufre's song on the same subject fortunately survives and must have had a similarly galvanizing effect on its audience. 'I am sending you the song', says Jaufre, «que chantam» 'which we sing' (line 30). Transmitted by word of mouth via jongleurs like Fillol (line 32) and only later by the many parchment manuscripts which transcribe it, *Qan lo rius* probably inspired Hugh and other crusaders. I know of no other use in an envoy of the first-person plural «chantam», here confirmed and emphasized at the rhyme. Clearly this song was sung 'for' other participants in Bernard's crusade and 'by' them; they are the 'we' who sing and it is their crusade song.

This universal dimension might explain why the song is so well attested

in the manuscripts. Despite its periodic exclusion (since Lewent[60]) from the corpus of crusade songs, it stands out among French and Occitan lyrics in embodying the crusading spirit which seized Vézelay over the Easter season in 1146 and swept all of France in the months that followed. Bernard's much quoted letter 362 immodestly tells how France was left deserted as a result of his eloquence[61]. Jaufre's crusade songs likely played a contributing role in emptying the French countryside.

In June of 1147 Hugh departed overland with his daughter-in-law's father, Geoffrey of Rancon, in Louis VII's army. When Jaufre also left on crusade, it would have been by sea with William VI Taillefer, Count of Angoulême, his cousin and suzerain[62]. William embarked with Count Alfonso-Jordan of Toulouse from Port-Bou later in that summer of 1147, since the sea journey was shorter. Jaufre's song may have served as a leave-taking and as a well-wishing from the troubadour to his old friend, as Hugh and countless others set out overland with the French army in June. Whether by land or by sea, the great armies from France and Germany all departed that summer[63].

The national response to the call to crusade also explains the diversity of major historic provinces 'who rejoice': Poitou, Berry, Guyenne, Brittany (lines 33-5). Hugh's barony at Lusignan lay south of Poitiers in the Haut Poitou. Bernard sent an *ad peregrinantes* letter to the Count of Brittany[64]. In 1145 Louis VII had already announced his own crusading intentions at his Christmas court in Bourges, capital of the Berry[65]. And the Guyenne was a province well represented at Vézelay and on crusade by Louis' queen, Eleanor of Aquitaine[66]. In similar fashion, Marcabru cited «Franssa, Peitau e Beiriu» in the envoy to his crusade song *Emperaire, per mi mezeis*, which had denounced Louis VII's previous inertia[67].

Again, according to Otto of Freising, «all the provinces of France» were summoned to Vézelay. Those most often mentioned in the manuscripts recording Jaufre's song broadly surround Vézelay toward France's west coast, from Brittany in the north through Poitou and Berry down to Guyenne in the south. The addition and substitution of local names is well attested in contemporary textual tradition like those of Archipoeta's lyrics and Bernard's letters[68]. In Jaufre's text, the variety of regions seems to have been modified in different versions written by scribes or sung by jongleurs eager to update his song to reflect their local enthusiasm for the Crusade: hence Anjou and Viana named in manuscript M, for example. Manuscripts which reduce the provinces in a *lectio facilior* reflect the same hesitations later found among modern exegetes of this passage; manuscripts which introduce the variant reading «gens crestiana» 'Cristian folk' have preserved the crusading inspiration of the text.

Just like modern readers, not all contemporary audiences in France and not many scribes centuries later across Italy and Catalonia would know the story of Hugh and his Sarrazina or recognize Jaufre's references to the Second Crusade. This same uncertainty has also provoked the scribal and scholarly hesitation over the subject of the far-flung rejoicing described at the end of the song. «Per lui» or «per lieys»: the two readings divide the manuscript tradition (line 35). 'For him', Hugh? 'For her', the distant love? Or 'for it', the song we all sing? Those who were not aware of Hugh's loss of Sarrazina and his presence at Vézelay could not rejoice 'for him', the bereaved widower who now joyfully took up the cross. Instead, naturally enough, they would rejoice only 'for her', Jaufre's distant love, and 'for it', his stirring love song. In the general context of Vézelay and the Crusade, both pronouns and all three antecedents furnish plausible reading, just as the naming of so many and such distant provinces can now be explained without recourse to the thirteenth-century figures and events cited by Luciana Cocito.

A less remote antecedent for «per lui» is not at all defensible in this context. We know nothing whatsoever about Fillol (line 32), who cannot be the jongleur of the same name who appears fifty years later in Perdigon's song[69]. Perhaps Jaufre·s Fillol also joined the crusading forces; certainly he is among those who sing this song. But there is no reason to think he is the cause of the universal rejoicing, and probably the name of this intermediary and performer meant just as little to Jaufre's audience as it does to us. Though it is the most immediate grammatical antecedent, Fillol is the most far-fetched within the socio-historical context of this song. For Jaufre and Hugh and Sarrazina, however, there is ample historical documentation on which to base our reading.

Jaufre, Hugh and Sarrazina

The pieces of the puzzle then fall into place. For Hugh and for a wider audience, Jaufre contrasts Sarrazina with an enduring but distant love which his audience is invited to pursue. Sarrazina was a mortal spouse and Hugh was doomed to lose her. Jaufre now praises his widowed friend's decision to set out on Crusade in search of that other, heavenly, everlasting Bride, farther from home but the most noble of all, as God wished her to be (lines 17-19). Louis VII's crusading spirit was said to be «zelus fidei, contemptus voluptatis et gloriae temporalis»[70]. The same renunciation and fervor describe also a renewed Hugh VII: prepared by the death of Sarrazina to do penance for his worldly sins, but oriented toward the Holy Land and a new love by Bernard's sermon and Jaufre's song. Both were specifically addressed to him: he is known to have been in the au-

dience at Vézelay and is named as the recipient of the song.

That song is among the last witnesses to Hugh's pilgrimage and Jaufre's poetry. Sometime in 1147, either before leaving France[71] or from the Holy Land[72], Hugh sent a messenger to Abbot Suger of St. Denis[73]. Hugh's last message was probably a personal farewell to the friend who had opposed Louis' undertaking from the beginning, and perhaps an early report on the Crusade's failure. If it was sent from the Holy Land, the secrecy of this message and the convinctions of its recipient may mean that it was a grim bulletin on the disastrous crusade rather than a more favorable propaganda letter. We know that before the end of 1147 the news of the Christian army's crushing defeats had reached the West.

With the majority of their comrades, both Hugh and Jaufre almost certainly perished in the Holy Land before 1149. If so, it was not in the arms of Countess Hodierna, jealously guarded by her husband Raymond II, nor of her sister Queen Melisinde, to whom Bernard had addressed letters of introduction for crusaders and who reappears as the distant princess of later legend[74]. Rather, it was in quest of the Bride of whom Bernard had spoken and Jaufre had sung. As Jean Leclercq says, «if in the variety of love literatures of the twelfth century there is any woman idealized, it is the bride of the Canticle: seen as such by Bernard and by monks, she announces and prepares Beatrice[75]».

Despite elusive figures, ambiguous references, remote antecedents and textual variants, Jaufre's distant love is perhaps within our grasp. Hugh's love for a mortal Sarrazina in France stands in sharp and deliberate contrast to Jaufre's «amors de terra loindana». The poet praises the spiritual attraction of a remote love as preached by Bernard, less familiar to man but, unlike that of Sarrazina, enduring[76].

Two visions of love, profane and sacred, are contrasted in this lyric. Within the personal context of Hugh, and in the wider cultural context of the Second Crusade, a possible link to Bernardine mysticism is illuminated by Jaufre's presence at Vézelay. Through his song we glimpse several personal histories, one model spouse, and the transcedent twelfth-century quest for the divine Bride.

The troubadour encourages his companion-in-arms and fellow pilgrim to undertake a double journey: not only the Way of the Cross toward the Holy Land but also the passage beyond his family and his feudal concerns, toward the interior Jerusalem of love's ecstasy. Like Jaufre, Hugh has learned that love's highest dimensions are self-transcendence and mystic union, just as Bernard taught in his sermons.

For Bernard, the Crusade was a way of saving souls, not principally a political or military undertaking[77]. As he wrote in a letter to a fellow ab-

bot, we should seek the heavenly Jerusalem rather than the earthly city, for our true piligrimage is made not with our feet but through our feelings, «non pedibus sed affectibus»[78]. Beyond its role as a crusade song, this lyric points to the other journey, that of renunciation and purification, on which Hugh, Jaufre and other penitents embarked in forsaking worldly cares and earthly loves. Just as Bernard in the *Divine Comedy* leads Dante from Beatrice to Mary, so Jaufre in *Qan lo rius* redirects Hugh from the fine love of Sarrazina to the infinite love of the Spouse.

Roy Rosenstein
American College in Paris

1. With other projects this study was begun on an Andrew Mellon Fellowship at the University of Rochester and was completed on a National Endowment for the Humanities grant at Fordham University. In different form it was presented at the annual meeting of the Medieval Academy of America, Pontifical Insititute of Medieval Studies, University of Toronto, April 1987. I am especially grateful to George Beech, Gerald Bond, Giles Constable, Ewert Cousins, David Gold and Jean Leclercq for their suggestions.

2. Comprehensive annotated bibliography through 1980 in G. WOLF and R. ROSENSTEIN, eds., *The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel*, New York, 1983, pp. 114-24. Among more recent studies, most pertinent to the present essay is J.A. LEA's portrait of the erotic side to *The Pilgrim Figure in Jaufre Rudel*, «Neophilologus» 65 (1981), 518-23. Much contemporary scholarship has turned away from the poet and his sociohistorial context to scrutinize instead his *oeuvre* as an auto-referential system. Thus D. MONSON has proposed how the legendary *vida* can be traced to *Lancan li jorn*: «le biographe n'avait pas besoin de connaître...une quelconque tradition historique associant Jaufré Rudel à la Deuxième Croisade», *Jaufré Rudel et l'amour lointain: Les Origines d'une légende*, «Romania» 106 (1985), 46. Similarly and generally, J.Ch. HUCHET suggests that «Avec Jaufré Rudel,' l'érotique des troubadours' bascule dans l'abstraction la plus totale», *L'Amour discourtois: La 'Fin' Amors' chez les premiers troubadours*, Toulouse, 1987, pp. 132-33.

3. Text from WOLF and ROSENSTEIN, *Poetry*, pp. 138-40, with my slightly revised translation.

4. L. COCITO, *Jaufré Rudel e Ugo Brun*, Genova, 1953, and *Una nota rudelliana*, «Convivium» 37 (1969), 470-5, rpt. in *Saggi di filologia romanza,* Genova, 1971, pp. 3-11.

5. R. ROSENSTEIN, *Retour aux origines du troubadour Jaufre Rudel: l'escola N'Eblo,* in *Studia in Honorem M. de Riquer* 2, Barcelona, (in press), esp. 599-600.

6. W. D. PADEN, Jr., *'Utrum Copularentur': Of 'Cors'*, «L'Esprit Créateur» 19 (1979), 70-83. J.J. DUGGAN, *Ambiguity in Twelfth-Century French and Provençal Li-*

terature: A Problem or a Value? in *Jean Misrahi Memorial Volume,* ed. H.R. RUNTE et al. Columbia, S.C., 1977, pp. 136-49. L. CRIST has also written of Jaufre's lady as a polysemic object of desire in *«Dieu ou ma dame»: The Polysemic Object of Love in Jaufre Rudel's Lanquan li jorn*, «Marche Romane» 29 (1979), 61-75. As early as A. JEANROY, it was noted that intended ambiguity is the hallmark of Jaufre's poetry, for Jaufre deliberately fuses several registers of love: *La Poésie lyrique des troubadours,* Toulouse, 1934, 2, p. 20.

7. C. APPEL, *Wiederum zu Jaufre Rudel*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» 107 (1901), 338-49. D.W. ROBERTSON Jr., *Amors de terra lonhdana*, «Studies in Philology» 49 (1952), 566-82.

8. ROSENSTEIN, *Retour*, passim.

9. WOLF and ROSENSTEIN, *Poetry*, p. 144. Subsequent references to Jaufre's songs are keyed to this edition.

10. S. PAINTER, *The Lords of Lusignan in the Eleventh and Twelfth Centuries,* «Speculum» 32 (1957), 27-47; reprinted without change in *Feudalism and Liberty: Articles and Addresses of Sidney Painter*, ed. F. CAZEL Jr., Baltimore, 1961, pp. 41-72. References are to the original article. On the name of the castle and dynasty in the troubadour *vidas*, see also A. H. SCHUTZ, *Lusignan in the Provencal Biographies*, «Studies in Philology» 43 (1946), 1-5.

11. G. POUTE DE PUYBAUDET, *Etude sur les Sires de Lusignan de Hugues 1er à Hughes VIII (Xe siècle-1177),* «Position des thèses des élèves de l'Ecole des Chartes» (1896), pp. 29-40. This dissertation was neither published nor deposited, at the Ecole des Chartes or elsewhere. Its author died in 1931 and I have been unable to trace the location of his copy through the family. PAINTER, *Lords*, p. 27, does not cite the thesis or its summary but likely knew of the resumé of Poute's work. The subsequent history of the Lusignans is traced in a thesis directed by Painter and published as H.S. SNELLGROVE, *The Lusignans in England, 1247-1258*, Albuquerque, 1950. On the fourteenth century representatives of the dynasty of Lusignans which reigned in Cyprus from 1192-1267, see W.H. RUDT DE COLLENBERG, *Les Cardinaux de Chypre Hugues et Lancelot de Lusignan*, «Archivum Historiae Pontificae» 20 (1982), 83-128 and his earlier studies cites there.

12. *Historia Pontificum et Comitum Engolismensium,* ed J. BOUSSARD, Paris, 1957, p. 29.

13. *Chartes de l'abbaye de Nouaillé de 678 à 1200*, ed. Dom P. DE MONSABERT, Poitiers, 1936 (Archives Historiques du Poitou 49) p. 249.

14. On William IX of Poitiers and the crusade of 1101, see J.L. CATE, *A Gay Crusader*, «Byzantion» 16 (1942-3), 503-26.

15. Thus CATE in *History of the Crusades*, ed. K.M. SETTON, Madison, 1969, 1, p. 365. Also R. GROUSSET, *Histoire des croisades et du royaume franc de Jérusualem*, Paris, 1934-36, p. 232.

16. L'Abbé COUSSEAU, *Mémoire historique sur l'église Notre Dame de Lusignan et ses fondations*, «Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest» 11 (1844), 311-21. C. RIANT, *La Légende du martyre en Orient de Thiemon, Archevêque de Salzbourg, 28 septembre 1102,* «Revue des questions historiques» 39 (????), pp. 231-2. H. HAGENMEYER, ed., *Fulcheri Carnotensis Historia Hierosolymitana*, Heidelberg, 1913, p. 338 n. 8. POUTE, *Etude*, pp. 34-5. Cf. Jaufre, Song 6, lines 34-5: «qe lai el renc dels Sarrazis / fos eu per lieis chaitius clamatz».

17. P. BOISSONADE, *L'Ascension, le Déclin et la Chute d'un grand Etat féodal du Centre-Ouest: Les Taillefer et les Lusignan comtes de la Marche et d'Angoulême et leurs Relations avec les Capétiens et les Plantagenets (1137-1314), I,* «Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente» (1935), 25. A. RICHARD, *Histoire des comtes de Poitou, 778-1204*, Paris, 1903, 1, p. 391.
18. POUTE, *Etude*, p. 35. PAINTER, *Lords*, p. 38.
19. *Chronique de Saint-Maixent, 751-1140*, ed. J. VERDON, Paris, 1979, pp. 180-3. RICHARD, *Histoire*, 1, pp. 459-62. M. GARAUD, *Les Châtelains de Poitou et l'avènement du régime féodal: XIe et XIIe siècles*, Poitiers, 1964, p. 37. G.T. BEECH, *A Rural Society in Medieval France: The Gâtine of Poitou in the Eleventh and Twelfth Centuries,* Baltimore, 1964, p. 60. G.A. BOND, ed., *Poetry of William VII, Count of Poitiers, IX Duke of Aquitaine,* New York, 1982, pp. xxiv-xxv. A. DEBORD, *La Société laïque dans les pays de la Charente, X^e-XIIe s.,* Paris, 1984, p. 365.
20. *Historia Pontificum*, ed. BOUSSARD, p. 33. ROSENSTEIN, *Retour*, p. 600.
21. *Historia*, p. 34. BOISSONADE, *L'Ascension*, p. 28. Date in PAINTER, *Lords*, p. 39; cf. RICHARD, *Histoire*, 2 pp. 6-7.
22. *Gallia Christiana in Provincias ecclesiasticas distributa*, ed. D. DE SAINTE-MARTHE, 2, Paris, 1715, *instrumenta* columns 375-6. *Chartes de l'abbaye de Nouaillé*, ed. MONSABERT, p. 306.
23. «Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis» 10 (1882), 25.
24. PAINTER, *Lords*, p. 39. POUTE, *Etude*, p. 37, dates her death between April 1144 and 25 March 1145.
25. *Documents historiques inédits tirés des collection manuscrites de la Bibliothèque royale...publiés par* M. CHAMPOLLION FIGEAC 2, Paris, 1843, pp. 27-9.
26. R.T. PICKENS, ed., *Songs of Jaufré Rudel*, Toronto, 1978, pp. 103, 277.
27. PICKENS, *Songs*, p. 103.
28. *Gallia* 2 *instr.* cols. 375-6. PAINTER, *Lords*, p. 38. This was about the same time as the first of the daughter houses of Clairvaux was established; sixty-seven more would be founded during St. Bernard's thirty-eight-year tenure as abbot.
29. POUTE, *Etude*, p. 37. I am at present preparing an onomastic study of the anthroponym *Saracenus* and cognates as *nom unique*, surname and sobriquet in the Middle Ages.
30. PAINTER, *Lords*, pp. 33, 39.
31. PAINTER, *Lords*, p. 36.
32. Two daughters are mentioned in passing by l'Abbé COUSSEAU, *Mémoire*, pp. 342, 405.
33. J.H. MARSHALL, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts,* London, 1972, p. 2. Similarly, «Qar Crestians, Sarrazis ne Juzeus [i.e., 'no one']/ Tan rics afars no.n sap far, bons e leus» in *Ja non creirai (P-C 9,11),* M. DUMITRESCU, ed., *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, Paris, 1935, p. 142, lines 55-6.
34. D'A.S. AVALLE, ed., *Peire Vidal: Poesie*, Milano-Napoli, 1960, p. 137.
35. F.M. WALTMAN, *Concordance to Poema de Mio Cid*, University Park, 1972, pp. 292-3. The formula is discussed by C. SMITH, *Estudios Cidianos,* Madrid, 1977, pp. 181-7. Its reversal as *ni cristiano(s) ni moro(s)* does occasionally appear in other Old Spanish texts.
36. R. MENÈNDEZ PIDAL, ed., *Poema de Mio Cid*, Madrid, 1911, line 107.
37. WOLF and ROSENSTEIN, *Poetry*, p. 144.

38. ODO OF DEUIL, *De profectione Ludovici VII in orientem,* ed. and trans. V. GINGERICK BERRY, New York, 1948, p. 6, note 3.
39. SUGER, *Vie de Louis le Gros, suivie de l'Histoire du Roi Louis VII,* ed. A. MOLINIER, Paris, 1887, p. 159.
40. OTTO OF FREISING and his continuator RAHEWIN, *The Deeds of Frederick Barbarossa*, trans. C. Ch. MIEROW and R. EMERY, New York, 1953, p. 73.
41. ODO, *De Profectione*, p. 8.
42. *Chronicon Mauriniacense*, (Recueil des historiens des Gaules et de la France 12) Paris, 1781, 88.
43. P. CRAVAYAT, *Les Origines du troubadour Jaufre Rudel*, «Romania» 71 (1950), 175 and ROSENSTEIN, *Retour*, p. 600.
44. ODO, *De Profectione*, pp. 10-11.
45. *History of the Crusades*, ed. SETTON, 1, p. 469.
46. WOLF and ROSENSTEIN, *Poetry*, p. 136.
47. Jean Leclerq believes (personal communication) that *Quantum praedecessores* would likely have been read by a herald, but Odo of Deuil and other chroniclers do not mention a reading of the papal bull. Odo does state that Bernard was present and that he spoke, though we can only conjecture what he said. Recently P. BAUDOUIN has attempted to defend the opposite stance, affirming that the bull was read but questioning Bernard's presence: *Echec aux roi*, «Notre Histoire» 20 (1986), 21-22.
48. J. LECLERCQ, *L'Encyclique de Saint Bernard en faveur de la croisade*, «Revue bénédictine» 81 (1971), 296, and his *Pour l'histoire de l'encyclique de St. Bernard sur la croisade*, in *Mélanges Edmond-René Labande: Etudes de civilisation médiéval (IXe-XIIe siècles)*, Poitiers, 1974, pp. 479-90. The text of the encyclical is most readily available in LECLERCQ et al. eds., *Sancti Bernardi Opera*, Roma 1977, 8, pp. 311-17.
49. ODO, *De Profectione*, pp. 8-9.
50. ODO, *De Profectione*, pp. 6-7.
51. On vernacular mystical terminology in medieval France, see H. HATZFELD, *Linguistic Investigation of Old French High Spirituality*, «Publications of Modern Language Association», 61 (1946), 331-78, and W. ROTHWELL, *The Mystic's Way in Medieval French and Provençal*, in *Currents of Thought in French Literature: Essays in Memory of G.T. Clapton*, ed. J.C. IRESON, Oxford, 1966, pp. 33-48.
52. BOND, *Poetry of William*, pp. 28 and 1xxiv treats parallels between Jaufre and William. Such political and poetic ties among the troubadours are of course well established, and they extend to other medieval vernacular traditions across Europe. However, there have been many cautions about pursuing a genetic link between the parallel secular and divine love poetry traditions. See the warning of E. GILSON, *St. Bernard et l'amour courtois*, in *La Théologie mystique de Saint Bernard*, Paris, 1934, pp. 193-215.
53. WOLF and ROSENSTEIN, *Poetry*, pp. 148, 167. The veiled reference to the first troubadour was proposed by R. LEJEUNE in her *La Chanson de l'«amour de loin» de Jaufre Rudel*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, 1959, 1, pp. 403-42.
54. JEANROY, *La Poésie lyrique des troubadours*, 2, p. 206. This is the general conclusion of F.W. WENTZLAFF-EGGEBERT, *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters*, Berlin, 1960, p. 325. J. RILEY-SMITH, *Crusading as an Act of Love*, «History» 65 (1980), 179 believes rather that «the traffic of ideas [between vernacular poetry and crusade preaching] was two-way». The exchange in the other direction has recently been studied by

T. HUNT based on non-crusading examples in *De la chanson au sermon: 'Bele Aalis' et 'Sur la rive de la mer'*, «Romania» 104 (1983), 433-56.

55. Date in P. BOISSONADE, *Les Personnages et les événements de l'histoire d'Allemagne, de France et d'Espagne dans l'oeuvre de Marcabru (1129-1150). Essai sur la biographie du poète et la chronologie de ses poésies*, «Romania» 48 (1922), 228. Text in A. RONCAGLIA, *Cortesamen vuoill comenssar*, «Rivista di cultura classica e medioevale» 7 (1965), 948-61.

56. BERNARD OF CLAIRVAUX, *On the Song of Songs*, trans. K. WALSH, (Cistercian Fathers Series) Kalamazoo, 1971-80. On affinities and differences between the Canticle and the troubadours, see the cautious remarks of J. DEROY, *Thèmes et termes de la fin'amor dans les 'Sermones super cantica canticorum' de St. Bernard de Clairvaux*, in *Actes du XIIIe Congrès international de linguistique et philologie romanes*, ed M. BOUDREAULT and F. MÖHREN, Québec, 1976, pp. 853-67 and T. HUNT, *The Song of Song and Courtly Literature*, in *Court and Poet*, ed G.S. BURGESS, Liverpool, 1981, pp. 189-96.

57. L.T. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge, 1975, p. 51.

58. Y. LEFÈVRE, *Jaufré Rudel, professeur de morale*, «Annales du Midi» 78 (1966), 421.

59. Bernard is thought to have preached in Latin to the clergy and in Romance to converts. See E. VACANDARD, *Vie de Saint Bernard*, Paris, 1902, p. 459, and J. LECLERCQ and H. ROCHAIS, *La Tradition des sermons liturgiques de S. Bernard*, «Scriptorium» 15 (1961), 278. Bernard did not know German, according to E. WILLEMS, *Cîteaux et la seconde croisade*, «Revue d'histoire ecclésiastique» 49 (1954), 133. If Latin was used for international congregations and Romance for a popular audience, the Vézelay gathering crossed the two categories. After the reading of his disciple Eugenius's Latin bull Bernard might have continued his sermon in a popular Latin, the *lingua franca* of the Church and of Gaul, since Vézelay was an international gathering bringing together lords from diverse and distant regions like Flanders and Alsace. This has also been suggested by J. LECLERCQ, *Etudes sur Saint Bernard et le texte de ses écrits*, «Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis» 9 (1953), 79. Still, that Bernard at Vézelay spoke in the vernacular, in his native Burgundy dialect, would seem most likely given the principally lay Francophone audience.

60. K. LEWENT, *Das altprovenzalische Kreuzlied*, «Romanische Forschungen» 21 (1908), 321-448. WENTZLAFF-EGGEBERT, *Kreuzzugsdichtung* devotes a brief notice to Jaufre, pp. 51-52. For a general presentation, see R.L. CROCKER, *Early Crusade Songs*, in *The Holy War*, ed. T.P. MURPHY, Columbus, 1976, pp. 78-98.

61. BERNARD OF CLAIRVAUX, *Epistolae*, Paris, 1841-79, col. 447. (Migne, PL 182).

62. CRAVAYAT, *Origines*, p. 177; WOLF and ROSENSTEIN, *Poetry*, p. 97.

63. For the latest revision of Lot and Runciman's attempts at quantifying participation in the Crusades, see R. PERNOUD, *Les Hommes de la Croisade*, Paris, 1982, pp. 145-52. She evaluates the armies of the Second Crusade at «peut-être...140,000 hommes», p. 147. Earlier estimates based on contemporary documents had sometimes boosted the figure to over 900,000.

64. WILLEMS, *Cîteaux*, p. 129, CONSTABLE, *Second Crusade*, p. 245n.

65. G. FRANK, *The Distant Love of Jaufre Rudel*, «Modern Language Notes» 57 (1942), 530.

66. At Bourges and in Occitan, Eleanor may have personally exhorted the lords of

Rancon, Lusignan and other baronies. A. KELLY, *Eleanor of Aquitaine and the Four Kings,* London, 1952, p. 33.

67. BOISSONADE, *Poésies,* p. 109; CONSTABLE, *Second Crusade*, p. 230.
68. LECLERCQ, *Encyclique*, pp. 293-4.
69. H.J. CHAYTOR, ed., *Chansons de Perdigon*, Paris, 1926, pp. 17,75.
70. ODO, *De Profectione*, pp. 6-7.
71. RICHARD, *Histoire*, 2, p. 89.
72. POUTE, *Etude*, p. 37.
73. SUGER, *Epistolae,* ed. M.J.J. BRIAL (Paris, 1806-22), 486 (Recueil des historiens des Gaules et de la France 15).
74. *St. Bernard of Clairvaux Seen through his Selected Letters*, trans. Rev. B. SCOTT JAMES, Chicago, 1953, pp. 218ff. Hodierna's unhappy daughter, also named Melisinde, may have contributed to the legend.
75. J. LECLERCQ, *Monks and Love in Twelfth-Century France: Psycho-Historical Essays,* Oxford, 1979, p. 82.
76. Cf. LECLERCQ, *Monks*, p. 122.
77. A recent discussion in H.D. KAHL, *Christianisierungsvorstellungen im Kreuzzugsprogramm Bernhards von Clairvaux: Anmerkungen zum geistesgeschichtlichen Kontext des 'Wendenkreuzzugs' von 1147*, «Przeglad historyczny» 75 (1984), 454-62.
78. BERNARD OF CLAIRVAUX, *Epistolae*, col. 612. CONSTABLE, *Religious Life*, pp. 1-2.

AZALAIS DE PORCAIRAGUES, INTERLOCUTRICE DE RAIMBAUT D'ORANGES?

AIMO SAKARI

Ma situation aujourd'hui rappelle les soutenances de thèses en Finlande: il y a un *disputans* qui essaie de son mieux de défendre le fruit de ses recherches, puis un *opponens* ou deux, qui sont là pour contredire les assertions du précédent, et, enfin, un *custos*, sorte de juge arbitre qui préside et qui empêche les autres d'en venir aux mains.

Le *disputans*, ici, c'est moi qui avance une thèse, ou au moins une hypothèse; les *opponentes omniscientes* sont en premier lieu l'Italien Luigi Milone et le Belge Marc Vuijlsteke, omniscients parce qu'ils ont déjà poussé fort loin leurs ouvrages — édition critique et étude — concernant le troubadour Raimbaut d'Orange, dont j'ai l'intention de parler; le docte *custos* est le président de la séance. Et naturellement, il y a aussi le public, un public ô combien averti.

Devant l'imminence d'une nouvelle édition des chansons de Raimbaut,je me suis rendu compte de bonne heure que le titre *Les chansons-'Joglar' de Raimbaut d'Orange*, que je m'étais d'abord proposé de donner à mon exposé, est inutilement vaste. Ainsi, aux données auxquelles a abouti notre regretté ami Maurice Delbouille, compatriote de Vuijlsteke, dans son bel article intitulé *Les 'senhals' littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages*, paru dans «Cultura Neolatina», en 1957, j'ajouterai tout simplement quelques réflexions sur les rapports du fameux troubadour et de sa confidente, peut-être ancienne amie, qu'il appelait son *Joglar*. J'examinerai de près surtout deux chansons de Raimbaut, où ce *senhal* ne figure pas encore, mais qui se rapportent probablement à la dame qui, par la suite, allait être désignée par ce pseudonyme.

Ce *senhal* figure dans une douzaine de pièces de Raimbaut. Dans l'une d'elles (n° 389, 39 = XXXII de l'édition de Pattison, v. 29), le poète révèle qu'il s'agit d'un *senhal* réciproque: il y dit expressément que sa confidente le traite lui aussi de *Joglar*. De plus, dans une treizième chanson, n° 389, 28 (n° XXIV de Pattison), *Escotatz, mas no say que s'es*, Raimbaut s'écrie avec enthou-siasme:

> «E soy fols cantayre cortes
> Tan c'om m'en apela joglar!».

Naturellement, le fait que ce grand seigneur, comte d'Orange, ait été trai-

té de 'Jongleur' ne constitue qu'un jeu, une sorte de louange plaisante, allusion au caractère fougueux du troubadour.

Dans une longue étude parue il y a presque quarante ans dans les «Neuphilologische Mitteilungen», j'ai fait l'identification qui ressort du titre même de cet article: «Azalais de Porcairagues, le Joglar de Raimbaut d'Orange». Cette identification a rencontré l'approbation unanime des savants, dont Aurelio Roncaglia, Maurice Delbouille, Martín de Riquer, etc. Tout à fait dernièrement, en 1984, y a adhéré encore Maria Luisa Meneghetti, dans son remarquable ouvrage *Il pubblico dei trovatori*. C'est le numéro 11 des «Studi, testi e manuali» dirigés par Roncaglia, et le n° 9 des «Subsidia» au «Corpus des troubadours».

Or, pour revenir au *gap* cité de Raimbaut, *Escotatz*..., le poète n'y applique pas encore le 'senhal' Joglar à Azalais. D'après Delbouille, le terme *joglar*, dans cette expression *om m'en apela joglar*, est «employé comme nom commun, avec une grande discrétion»; il avance aussi qu'à chanter sa dame le troubadour aurait mérité d'être dit *joglar* non point par elle, mais par ceux qui l'entendent.

J'aimerais souligner qu'à mon avis rien n'empêche que *Joglar* puisse ici aussi être considéré comme nom propre, c'est-à-dire qu'il soit déjà employé comme *senhal*, notamment par Azalais.

Quoi qu'il en soit, Delbouille, qui date ce texte de 1169-1170, se demande s'il serait téméraire d'y voir le point de départ du '*senhal*' *Joglar*. Je ne vois pas d'inconvénient à admettre cette hypothèse; autrement dit, il se peut bien que ce soit dès cette époque que l'on ait commencé à qualifier Raimbaut de *Joglar*. La date proposée, 1169-1170, convient parfaitement. Pour Delbouille, en effet, les chansons-*Joglar*, celles où Raimbaut applique ce *senhal* à Azalais, vont de 1170 à 1173, le terminus ad quem étant constitué par la mort prématurée du célèbre troubadour.

Raimbaut, lui, devait évidemment le sobriquet *Joglar* à son caractère fougueux, comme nous l'avons déjà vu. Mais, pour que ce même pseudonyme ait pu être appliqué à une dame, c'est-à-dire à Azalais, il fallait nécessairement qu'elle eût fait au préalable ses preuves en tant que poétesse. La biographie occitane ne dit pas pour rien que «la domna si sabia trobar». La *vida* ajoute qu'elle «enamoret se d'En Gui Guerrejat... e fez de lui mantas bonas cansons».

Or, la tradition manuscrite n'attribue à Azalais qu'une seule pièce, le n° 43, 1: *Ar em al freg temps vengut, Que.l gels e.l neus e la faingna E.l aucellet estan mut*. Cette poésie constitue probablement une réplique à la chanson 389, 27 (n° XV de Pattison) de Raimbaut, dont le début est très semblable: *Entre gel e vent e fanc E giscl' e gibr' e tempesta*. Dans son poème, Raimbaut parle à deux reprises d'un *esglai*, auquel Azalais sem-

ble faire allusion dans son v. 14: *D'Aurenga me moc l' 'esglais'*. D'après Delbouille, ces deux oeuvres auraient été composées au cours de l'hiver 1170-1171, ce qui correspond également à mon estimation.

Comme les chansons-*Joglar* s'étendent vraisemblablement de 1170 à 1173, il faudra situer les débuts littéraires d'Azalais à la période qui précède ces dates. Nous ne sommes pas tout à fait dépourvus de témoignages, ce me semble, en ce qui concerne l'activité poétique de cette *trobairitz*, à une époque où le '*senhal' Joglar* n'avait pas encore fait son apparition.

Tout d'abord, dans sa pièce 389, 22 (n° I de Pattison), Raimbaut, qui laisse entendre qu'elle sait chanter ou réciter ses poèmes, qualifie son amie de 'Biterroise'. C'est en effet comme cela que j'ai proposé d'interpréter *la Bederesca* du v. 9 de ladite chanson, dans mon étude déjà citée, parue dans les «Neuphilologische Mitteilungen», en 1949. Mon identification a été aussitôt approuvée par Frank M. Chambers, qui avait eu l'ingénieuse idée de voir dans *bederesc* du premier vers de cette poésie l'oiseau appelé 'troglodyte'. Ce sont d'ailleurs les seuls mâles des oiseaux qui chantent, et non les femelles. Depuis, d'autres savants, dont Martín de Riquer dans sa remarquable anthologie *Los trovadores*, ont adhéré à ma proposition.

C'est que cette interprétation de *la Bederesca* est encore confirmée par deux passages de Giraut de Borneil, autre poète-ami de Raimbaut. Je les cite dans mes études concernant Azalais des années 1949 et 1987 (cette dernière a paru dans les *Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki*, t. XLV, pp. 429-440) et, dans *Los trovadores*, Martín de Riquer souscrit à mon idée. Dans son 242, 17, v. 47, Giraut cite *cilh de Bezers* et, dans 242, 60, vv. 22-24, il affirme: *fos apelatz de Bezers, / Can ja parlar / M'auziri' om de nulh celar* 'on m'accuserait du côté de Béziers si jamais on m'entendait révéler un secret confidentiel'. Dans les deux cas, il s'agit de la 'Biterroise', c'est-à-dire d'Azalais.

Dans le premier poème cité, Giraut fait d'ailleurs allusion à la pièce 389, 39 (n° XXXII de Pattison) de Raimbaut, où sont opposés *Joglar* et *Fol*, autrement dit Azalais et son ami Gui Guerrejat, tandis que le début 'hivernal' de la seconde rappelle celui de la chanson d'Azalais: *Can lo glatz e.l frechs e la neus / S'en vai*. Citons en passant que tous les trois troubadours nommés ont participé au débat poétique concernant l'amour du *ric ome*, en plus de Bernart de Ventadorn, Bertran de Born, Guillem de Saint-Didier et d'autres.

La chanson n° 389, 22, où se trouve l'appellation *Bederesca*, a été datée de 1162 par Pattison, en tant que première pièce conservée du célèbre troubadour. Par déduction, l'érudit américain pense que Raimbaut aurait eu alors dix-huit ans. Cependant, Pattison aboutit à sa date reculée

à partir de prémisses fausses. Il rattache le poème à un voyage présumé de Raimbaut en Espagne, parce qu'il accepte pour son dernier vers la leçon des manuscrits D et M. Je cite toute la seconde *tornada*, telle qu'elle figure chez Pattison:

> «Raïmbautz torn' e repaira
> Lai on Pretz viu e reviura, -
> Al comte, cui Dieus aerga,
> Barselones, e Honors cresca».

Le savant éditeur ne se rend pas compte que son dernier vers est hypermètre: c'est un octosyllabe ïambique et non un heptasyllabe trochaïque, dont on aurait besoin. Comme je l'ai déjà démontré jadis, *Barselones* n'est dû qu'à une faute de lecture de la part d'un scribe, qui a mal déchiffré la bonne leçon attestée dans le manuscrit a: *On sabers (e honors cresca).*

Cette seconde *tornada* ne s'est conservée que dans les trois manuscrits DMa. Dans la dernière partie de la poésie, D et M ne font pratiquement qu'un: ils commettent des fautes communes et présentent également des lacunes en commun.

Il ne s'agit certes pas d'un comte barcelonais, mais bien de Raymond V, comte de Toulouse, suzerain de Raimbaut aussi bien pour la seigneurie d'Omelas que pour le comté d'Orange. Le *fill* mentionné au v. 58 est à coup sûr Raymond VI, né en 1156.

Comme je l'ai déjà soutenu dans l'étude précitée parue en 1987 dans «Neophilologica Fennica», mémoires qui solennisent le centenaire de la Société Néophilologique de Helsinki, le poème en question, d'une forme extrêmement raffinée, est à rapprocher nettement des chansons-*Joglar* que Delbouille, corrigeant à juste titre Pattison, place donc entre 1170 et 1173. Il en est certainement de même en ce qui concerne les autres chansons isolées que Pattison place entre 1162 et 1167.

Mais Azalais est probablement pour quelque chose encore dans une autre poésie de l'époque. Dans mon article paru dans «Neophilologica Fennica» que je viens de citer, j'émets l'hypothèse de travail selon laquelle la partenaire de Raimbaut dans la tenson entre *amic* et *dona* (n° 389, 6 de Pillet = XXV de Pattison) serait Azalais de Porcairagues. Sur la base de la *vida* peu digne de foi de la Comtesse de Die et de la quasi-identité du début d'une pièce de celle-ci, on a cru jadis que la *dona* serait la Comtesse. Actuellement, les savants n'y croient plus; pour eux, la tenson est fictive. Il est vrai que les manuscrits l'attribuent uniquement à Raimbaut.

C'est par des considérations métriques que je soutenais mon hypothèse, à savoir que la *dona* ne serait autre qu'Azalais. Les schémas de la

tenson en question et de la chanson d'Azalais sont analogues.

tenson:	a	b	a	c	c	d	d
	7	7'	7	7'	7'	8	8
Azalais:	a	b	a	b	c	c	d	d
	7	7'	7	7'	7	7	7'	7'

Il ne faut pas oublier que, de toute façon, c'est la *dona,* quelle qu'elle soit — et non pas l'*amic* —, qui amorce la tenson.

Mais ce n'est pas tout. J'ai déjà fait allusion au fait que ces deux poètes, les deux *Joglar*, se donnaient, en plus de ce *senhal* réciproque, des répliques dans leurs oeuvres, ils étaient pour ainsi dire en correspondance. Je pourrais citer — et je l'ai fait dans mes études antérieures — de nombreux cas où cette correspondance est incontestable.

A regarder la tenson de plus près, un fait attire encore notre attention. On dirait que les strophes qui émanent de la plume de *l'amic*, qui est Raimbaut, sont d'une texture beaucoup plus élégante que celles qui ont été composées par la *dona,* c'est-à-dire Azalais, d'après mon postulat. A vrai dire, bien qu'elles soient imprégnées d'une sincérité émouvante, les *stanzas* de la *dona* constituent une plainte bien monocorde. En revanche, l'*amic* brille par la richesse de ses images.

Le seul trait saillant — et encore — dans les strophes de la *dona* figure au vers 35, où l'on fait allusion à la loyauté des Hospitaliers, mais celle-ci devait être proverbiale.

Par contre, les images frappantes ne font point défaut dans les stances de Raimbaut, au contraire. Pour s'en tenir tout d'abord aux noms propres: si sa partenaire évoque *silh de l'Espital,* Raimbaut, lui, jure *par Sanh Marsal*, 'au nom de saint Martial'.

Toute la strophe II est bien joliment tournée: «Amors a tal mestier, Pus dos amicx encadena, Que.l mal qu'an e l'alegrier Sen chascus....» 'en enchaînant deux amants, Amour agit de sorte que chacun d'eux sente la douleur et l'allégresse qu'ils ont'.

La strophe IV ne le cède en rien à la strophe II: le poète y dit des médisants qui lui ont enlevé le bon sens et le souffle qu'ils ont ourdi à propos de la dame 'une machination si mortelle que nous ne pouvons jouir d'une seule journée joyeuse'.

La strophe VI présente une belle tournure qui fait ressortir par contraste la valeur respective des deux amants: 'je perds de l'or et vous, du sable'. Enfin, la strophe VIII comporte une magnifique image de la chevalerie: «Dona, ja mais esparvier No port, ni cas ab serena, S'anc... Fui de nulh' autr'enquistaire» 'Madame, que je ne puisse jamais porter un épervier ni pratiquer la fauconnerie si jamais.... j'ai aspiré à une autre dame'.

En somme, cette disproportion de qualité poétique ou plutôt dissemblance de manière ne peut pas manquer de sauter aux yeux: en face des traits désinvoltes, spirituels et malicieux des strophes de l'*amic*, on ne rencontre qu'un tissu de banalités dans celles de la *dona*, quelque sincères qu'elles soient. On ne peut s'empêcher de penser qu'à cette disparité de niveau entre les strophes paires et les strophes impaires correspond très vraisemblablement la différence entre un grand troubadour et une *trobairitz* 'd'occasion'.

La date que Pattison et Delbouille donnent pour la tenson est significative: ils la datent en effet de 1169. Or, les chansons-*Joglar* voient le jour à partir de l'année suivante.

Dans ces conditions, on pourrait conjecturer que c'est justement cette tenson — à côté éventuellement d'autres manifestations poétiques perdues — qui justifierait l'application du qualificatif *Joglar* à Azalais.

En 1169, Azalais n'aurait donc pas encore été désignée par le 'senhal'*Joglar*; en attendant, elle est tout simplement *dona* ou 'Biterroise', quelle que soit la succession chronologique de ces deux dénominations.

A mon avis, la tenson 389, 6 et la chanson-*Bederesca* ont été composées à des dates assez rapprochées, vers la fin des années 1160, et les chansons-*Joglar* peu de temps après.

Aimo Sakari
Université de Jyväskylä
(Finlande)

REMARQUES SUR LA STRATÉGIE DIALOGIQUE ET LES ACTES DE LANGAGE DANS QUELQUES POÉSIES DE TROUBADOURS

ELLEN SAKARI

Dans son ouvrage paru en 1981, Bernard Bonnarel sélectionne *194 chansons dialoguées des troubadours* parmi les 2548 pièces répertoriées par István Frank. Selon lui, 60% de ces chansons sont des pièces à caractère amoureux et 40% à caractère social.

Les genres dialogués sont, par excellence, la *tenson* et le *partimen*. Le débat entre deux ou plusieurs partenaires peut être réparti sur deux pièces, ou bien les thèses et les répliques peuvent être échangées de couplet à couplet. Les *coblas* sont de forme identique et la part réservée à chaque partenaire est rigoureusement égale. Les sujets de ce genre de discussion étaient très variés: politique, religion, etc. Mais, le plus souvent, il était question de casuistique amoureuse[1].

Dans la *tenson*, le débat se développe pour ainsi dire librement. En revanche, dans le *partimen* ou *joc partit*, c'est le questionneur qui, ouvrant la controverse, propose à son interlocuteur le choix entre deux thèses.

Comme le signale Jeanroy, dans sa *Poésie lyrique des troubadours*, t. II, p. 259, aux dialogues des *tensons* répartis sur deux pièces se substitue, de bonne heure, la forme du dialogue à couplets alternés.

A côté des poèmes — ou couplets — qui ont été composés par deux auteurs, il existe de nombreuses pièces où la forme dialoguée est une pure invention, parfois ingénieuse.

Ces poésies peuvent être considérées comme de petits drames développant des thèmes divers: amour timide, refus de l'amour du troubadour par la 'belle dame sans merci', réticence du troubadour devant l'amour passionné de la dame, etc. Quelques-unes de ces pièces peuvent être considérées comme conseils, étant donné que l'amoureux timide ou déçu, qui se lamente sur son malheur, est conseillé par un ami, par l'Amour lui-même, ou bien par une *doncella* de la dame, et ainsi de suite.

Depuis de nombreuses années, la linguistique s'intéresse à la structure de la conversation spontanée et aux actes de langage. Dès 1980, le groupe de recherche linguistique de Genève, par exemple, étudie, sous la direction d'Eddy Roulet, *Les actes de langage et la structure de la conversation*; c'est le titre du premier tome de leur série de publications *Cahiers de linguistique française*. Les théories ont ensuite été appliquées

également à des oeuvres de fiction, c'est-à-dire aux conversations des romans et, surtout, aux dialogues des pièces de théâtre. Nous ne signalerons que le numéro 6 des *Cahiers de linguistique française* de Genève, intitulé *Discours théâtral et analyse conversationnelle*, paru en 1985, l'article d'A. Petitjean, *Analyse des conversations dans ''En attendant Godot'' de Samuel Beckett*, dans ''Verbum'', revue de linguistique publiée par l'Université de Nancy II (tome VII (1984), fascicule 2-3), et celui de C. Kerbrat-Orecchioni, *Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral*, dans ''Pratiques'' 41 (1984), ainsi, enfin, que celui de B. Schlieben-Lange, *Ai las! - Que planhs?*, sur le roman *Flamenca*, dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (1979).

Nous nous proposons d'appliquer la théorie des actes de langage et de la structure conversationnelle à certaines pièces dialoguées des troubadours. Nous étudierons aussi, brièvement, les marqueurs d'actes illocutoires et les marqueurs d'interactivité. Il sera intéressant de voir quelles sont les manipulations dialogiques que le poète occitan médiéval utilise pour produire un certain effet de sens par son texte qu'on peut qualifier de 'théâtral'.

Il faut tenir compte du fait que, dans son fonctionnement, le dialogue d'une poésie suit le modèle de la conversation authentique — amoureuse ou autre —, mais seulement partiellement. Il se distingue en effet de la conversation quotidienne d'une façon assez radicale, en ce sens qu'il est un produit fictif, dû au travail d'écriture. Ainsi les échanges verbaux des personnages sont surdéterminés, dans le cas qui nous occupe, par la vision de l'écrivain d'un monde où l'amour troubadouresque, la *fin'amors*, se meut presque toujours, comme le souligne Pierre Bec[2], ''dans le cadre d'un certain 'manichéisme affectif' qui se manifeste, sur le plan de la forme, par deux champs poétiques en perpétuelle tension''. Il s'agit en effet de l'amour qui est à la fois ''mystique et sensuel, exaltant et dépressif, source de joie et de douleur extrêmes'', pour citer encore Bec[3].

Le temps réduit qui nous est imparti ne permettant pas des développements exhaustifs, nous nous contenterons d'examiner brièvement trois chansons à caractère amoureux entièrement ou partiellement dialoguées, qu'on pourrait ranger, au moins en partie, sous le titre de *conselh*: *Ai las, com mor*! - *Quez as, amis*? (242, 3) de Giraut de Bornelh, *Ges non puesc en bon vers fallir* (356, 4) de Peire Rogier et *Domna, per vos estauc en greu turmen* (10, 23) d'Aimeric de Peguilhan.

La poésie *Ai las, com mor*! - *Quez as, amis* de Giraut de Bornelh a été composée entièrement sous forme de dialogue; cependant, l'interlocuteur du troubadour amoureux est indéterminé. Il est présenté comme quelqu'un de familier: il qualifie le poète d'*amic*; il est pourtant prétendu-

ment supérieur à ce dernier puisque celui-ci l'interpelle par le terme *senher*. Les répliques des deux interlocuteurs se suivent sans aucune incise. Le locuteur, le 'je amoureux', qui est à la fois le 'je-poète' et que nous désignons par L_1, amorce la conversation par la lamentation *ai las* suivie de l'exclamation *com mor*! Il introduit un premier thème, celui de la détresse et de la mort. Après cette ouverture de caractère émotif, le thème est accepté par l'interlocuteur L_2, qui pose la question à laquelle on s'attend: *Quez as, amis*? Et le 'je amoureux' répond: *Eu sui trais*!

La conversation, qui se poursuit avec vivacité, forme un jeu habile de questions et de réponses très brèves. Comme le signale Martín de Riquer, dans l'introduction de la poésie en question dans *Los trovadores*[4], *Las Leys d'amors* rangent cette chanson, quant à sa modalité, parmi les *coblas tensonadas*.

Au niveau de la macro-structure, nous pouvons, pour emprunter la terminologie de l'analyse de la conversation authentique, considérer la chanson dialoguée comme un *speech event* ou incursion[5].

Cela veut dire qu'il s'agit d'une unité conversationnelle délimitée par la présence ou l'absence des protagonistes et signalée par des éléments conversationnels: échange d'ouverture et de clôture. Dans la conversation authentique, ce sont les salutations courantes qui servent à l'ouvrir et à la clôturer. Dans le poème que nos étudions, c'est le premier échange constitué par la réplique initiale, suivie d'une question et d'une réponse, qui ouvre le dialogue. La clôture, elle, est pour ainsi dire double ou triple.

Le poème se compose de cinq strophes dialoguées. Les derniers vers (vv. 59 et 60) de la strophe V constituent l'échange de clôture. Mais, comme c'est souvent le cas, la chanson se termine par deux *tornadas* contenant une sorte de morale et signifiant, du point de vue formel, une double clôture supplémentaire. A la fin de la strophe V, le poète amoureux et qui souffre de timidité promet à son interlocuteur-conseiller: *Oc, mas eu forsarai mo cor*! (v. 59).

L'avertissement final de L_2 est conçu de la manière suivante: *Era non o torns en demor*! Dans la première *tornada*, l'amoureux prend encore la parole pour conclure sur un ton plus général:

> ''— Be m'a aduch
> Amors a so, que sabon tuch,
> Que mal viu qui deziran mor,
> Per qu'eu no sai planher mo cor''.

Enfin, l'interlocuteur L_2 termine la chanson par un second envoi exhortatif destiné à encourager l'amoureux timide et tous ses semblables.

En plus des répliques servant d'ouverture et de clôture, nous distinguons dans le poème de Giraut de Bornelh plusieurs 'transactions'. Nous suivons la terminologie des *Cahiers de linguistique française* n.1, déjà cités. La transaction est une unité de négociation conversationnelle qui porte sur un seul 'objet transactionnel'. Cette unité est définie à partir de critères de thématisation d'action[6]. Dans la chanson de Giraut, les 'transactions' pourraient être délimitées de diverses façons; nous y comptons cinq unités de 'négociation' conversationnelle, réparties dans autant de strophes.

La transaction est organisée à l'intérieur du *speech event* ou incursion comme une suite libre et autonome d'échanges. Par contre, l'échange est défini comme la plus petite unité de coopération ou de co-action, c'est-à-dire comme l'unité dialogique minimale. Dans la hiérarchie des niveaux d'analyse on distingue, en dernier lieu, les actes de langage, qui sont des unités monologiques minimales. Selon la terminologie linguistique, l'échange est conçu comme un acte de conversation bi- ou multilatéral. Dans notre texte, il s'agit d'actes bilatéraux où les couples question-réponse des deux protagonistes forment souvent une 'paire dialogique'. Un échange signifie que ''quelque chose a été fait, ou bien que quelque chose est désormais entendu, entre les locuteurs''[7].

Du point de vue de la macro-structure, la strophe I et le premier vers de la strophe II de la chanson de Giraut constituent pour ainsi dire la première 'transaction', dont le thème principal est l'amour désespéré qui accable mortellement le protagoniste. La strophe II introduit, dès le deuxième vers, un thème qui sera développé surtout grâce à des questions — plus ou moins allusives — de l'ami-conseiller, lesquelles soulignent l'incertitude et la timidité de l'amoureux, vis-à-vis de la dame aimée.

La strophe III, qui peut être considérée comme une troisième transaction, présente une nouvelle phase de la conversation en ce sens que l'amoureux y prend enfin l'initiative, en demandant conseil à son interlocuteur; il introduit ainsi un nouveau thème, qui vise à la solution de son problème.

Une nouvelle transaction commence dans la strophe IV. La clôture de la séquence précédente, v. 36, *Adonc n'obraretz plus ginhos*, prépare pour ainsi dire la solution, qui consiste en une collaboration de la dame et du poète amoureux. La strophe V reprend le thème de l'incertitude et du manque de confiance de l'amant, qui finira pourtant par être rassuré par l'ami-conseiller.

Au niveau de la micro-analyse, nous allons examiner brièvement quelques échanges constitués d'actes de langage, ainsi que la notion d'interactivité.

La technique d'échanges consistant en une question et une réponse est dominante dans la première strophe. Des six échanges, seul le premier est

constitué de trois répliques; cf. le tableau suivant:

Technique d'échanges, actes de langage, marqueurs d'interactivité (micro-analyse):

L_1: Ai las, com mor!
Q L_2: Quez as, amis?
R L_1: Eu sui trais!

Q L_2: Per cal razo?
R L_1: *Car* anc jorn mis m'ententio
en leis que·m fetz le bel parven. 5

Q L_2: *Et* as per so to cor dolen?
R L_1: *Si* ai.

Q L_2: As *enaissi* to cor en lai?
R L_1: *Oc* eu, plus fort.

Q L_2: Est *donc aissi* pres de la mort? 10
R L_1: *Oc* eu, plus fort que no·us sai dir.

Q L_2: Per que·t laissas *aissi* morir?
R L_1: *Car* sui trop vergonhos e fis. 13

.....

Q L_1: Senher, *e* cals conselhs n'er pres? 25
R L_2: Bos e cortes.

Dir. L_1: *Er* lo·m diatz!
Dir. L_2: Tu venras denan leis viatz
et enquerras la de s'amor.

(Q) L_1: *E si* s'o ten a dezonor? 30
(R) L_2: No·t chal!

L'exclamation de L_1 ouvrant le dialogue sert d'information initiative et d'acte initial. Cette information est prise implicitement en compte par L_2, et le dialogue est engagé.

Quant à leur valeur illocutoire, les actes de langage sont la constatation, l'interrogation et l'assertion. En ce qui concerne la caractérisation interactive, la dernière réplique a fonction de 'réponse' et la précédente effectivement celle de 'question'. C'est la notion d'interactivité qui permet de qualifier un acte d'après la relation qu'il entretient avec un autre[8].

Du point de vue syntaxique, les séquences question-réponse qui suivent sont peu complexes. Ce n'est que le deuxième échange qui contient une phrase plus développée. Les constructions interrogatives ou assertives sont accompagnées de certains marqueurs de structuration de la conversation, que j'ai soulignés dans mon tableau: *aissi, enaissi, car, donc, e, er, no, oc, si*, qui sont autant de marqueurs de fonction interactive[9]. Ils rendent explicites les liens contextuels entre deux actes. Dans la première transaction, il s'agit de marqueurs argumentatifs de différents caractères.

Le premier, *car,* se trouvant au début du vers 4, dans la réponse du deuxième échange, sert à justifier rétroactivement la réponse du premier échange et l'état d'âme de L_1, c'est-à-dire du 'je-amant'. La conjonction *car* est un marqueur justificatif-explicatif. Nous la rencontrons également dans le premier vers de la deuxième strophe, faisant partie de la première transaction, toujours dans la bouche de l'amoureux, qui explique les causes de sa détresse à son interlocuteur L_2.

Dans la première transaction, nous avons encore comme marqueur de fonction interactive *et*, au début du troisième échange, qui lie ainsi l'acte de langage à l'acte précédent. Il s'agit d'un marqueur dit 'géographique', servant d'ajout. *Si* et *oc*, utilisés par L_1 pour répondre aux questions de L_2, sont des marqueurs dialogaux confirmatifs rétroactifs, tandis que *enaissi*, *donc* et *aissi*, utilisés par L_2, sont des conclusifs ou consécutifs[10]. Ces derniers marqueurs servent de lien entre les actes de langage d'un échange à l'échange subséquent. Il y a lieu de noter, en effet, que le texte de Giraut de Bornelh tisse un réseau d'interactivité entre les actes de langage aussi bien qu'entre les unités de rang différent. Cela se fait grâce à des marqueurs dits argumentatifs, mais aussi grâce au caractère plus ou moins allusif des questions posées par L_2, qui arrive finalement à tirer au clair la raison pour laquelle le 'je-amant' se désespère jusqu'à mourir: *Car sui trop vergonhos e fis.*

Les actes de langage sont plus diversifiés surtout à partir de la strophe III, où le rôle de L_1 devient plus actif. Le vers 25, *Senher, e cals conselhs n'er pres*?, est certes une interrogation du point de vue de sa valeur illocutoire mais, quant à sa fonction interactive, elle pourrait être comprise aussi comme une demande ou une directive atténuée: 'Dites quel conseil il faudra

prendre!' Pourtant, L_2 l'interprète effectivement comme une simple question concernant la qualité du conseil; aussi donne-t-il la réponse: *Bos e cortes*. Cela amène L_1 à utiliser un acte à fonction interactive de directive, *Er lo·m diatz!* (v. 27), pour faire avancer la conversation.

Comme le signalent Antoine Auchlin et Anna Zenone, "c'est la réaction interactive de l'interlocuteur qui permet à l'observateur de déterminer dans chacun des dialogues l'acte effectivement exécuté par le locuteur". Il faut donc toujours faire la distinction entre les nombreuses valeurs illocutoires possibles d'un énoncé et la fonction illocutoire unique que l'acte en question a à l'intérieur d'un contexte déterminé[11].

Le *conselhs* sera donné sous forme de directive atténuée: *Tu venras denan leis viatz / Et enquerras la de s'amor* (vv. 28 s.). Les futurs servent ici de marqueurs de fonction interactive de directive; ailleurs, bien souvent, le futur est une marque d'acte prédictif ou bien de promesse.

Le troubadour n'est pas facilement convaincu. A trois reprises, il présente, sous forme d'interrogation, des suppositions défavorables quant à sa réussite auprès de la dame; il commence sa réplique par des marqueurs argumentatifs *e si*. Chaque fois, l'interlocuteur répond par une réplique à fonction directive.

Notons que l'introduction par le 'je-amant' d'un des personnages allusifs qui restent toujours dans les coulisses, *lo gilos* (v. 35), c'est-à-dire le mari, est conventionnellement liée à la situation amoureuse.

Les simples échanges de question et de réponse, qui marquent surtout la première strophe, deviennent plus rares et, dans la strophe IV, il n'y a que deux questions brèves posées par L_1. Il y a, par contre, d'autres actes à fonctions diverses: souhait (v. 37), promesses (vv. 38, 39 et 40), commentaire (vv. 42-44), directive (v. 48).

Dans la strophe V, paniqué par le conseil de L_2, *Garda te que gen t'i razos*, le 'je amoureux' revient à ses hésitations en ouvrant la transaction par la constatation informative oppositive *Razonar no·m sabrai ja be*, qui est ainsi liée étroitement à la réplique précédente de L_2.

Ce sont les questions suggestives de l'interlocuteur-ami qui servent à révéler le trouble et la confusion de l'amoureux devant la dame. Pourtant l'assertion *Aital fan tuch / Cilh que son per Amor perduch* (vv. 57 s.) finit par encourager le 'je-amant', qui veut se distinguer des autres amoureux. D'une part, il reconnaît la pertinence de l'énoncé de L_2, en utilisant le confirmatif *oc*, marqueur d'interactivité, mais, d'autre part, il le conteste en ce qui le concerne lui-même. A noter le marqueur argumentatif contrastif *mas*: *Oc, mas eu forsarai mo cor*. Et l'ami clôt la transaction par l'exhortation finale: *Era non o torns en demor*!

Comme conclusion, on peut signaler que le poème de Giraut de Bornelh

présente une forte interactivité. La conversation entre les deux interlocuteurs est intelligemment menée. Le statut des interlocuteurs, leur rôle thématique, psychologique et sociologique est développé d'une manière adéquate: l'ami-conseiller est celui qui utilise des actes de langage typiques d'un locuteur à statut supérieur, c'est-à-dire des questions, des directives, des conseils, tandis que le 'je amoureux' — à part quelques rares questions, une contestation, une directive — se contente de répondre aux questions ou d'utiliser des explications ou des justifications.

Grâce à une stratégie dialogique ingénieuse, Giraut de Bornelh confère un dynamisme remarquable à des topiques traditionnalisés de la poésie troubadouresque.

Le poème 356, 4 de Peire Rogier, *Ges non puesc en bon vers fallir*, peut être rapproché de celui de Giraut, mais seulement partiellement. En effet, des huit strophes qu'il contient, deux seulement — strophes VI et VII — représentent la technique dialogique. Le dialogue commence par l'exclamation *Ai las!*, comme celui de Giraut. L'interlocuteur, qui joue le rôle de conseiller, n'est pas identifié au cours du dialogue.

D'une façon générale, la conversation ici est peu développée; les échanges sont constitués souvent de questions et de réponses d'un, de deux ou de trois mots. Contrairement à la chanson de Giraut, dans laquelle le 'je-amant' demande un conseil, c'est ici l'ami qui, da sa propre initiative, propose une solution, vers 49: *Cosselh n'ai*. La conversation est close par l'acte prédictif qu'on peut interpréter comme promesse. La réplique finale comprend un acte subordonné débutant par le marqueur argumentatif contrastif *mas*: *mas si·m cres / Aissi·t poiras jauzir de liey*.

La strophe VII contient plusieurs directives: vers 52, 53, 54. A l'exception des marqueurs confirmatifs ou oppositifs et ceux, contrastif et conclusif, des derniers vers du dialogue, les marqueurs d'interactivité sont rares dans cet extrait dialogué, étant donné la brièveté et la relative simplicité des échanges.

La première partie, trois strophes, de la chanson d'Aimeric de Peguilhan, *Domna, per vos estauc en greu turmen* (10, 23), consiste en des échanges entre le 'je-amant' et la dame, laquelle, contrairement à l'habitude, est existentiellement présente dans cette poésie. Les répliques, qui se présentent sous forme de déclarations, de questions et de réponses, s'étendent sur un vers chacune. Dans la quatrième strophe, c'est l'Amour qui, prenant la place de la dame, donne des conseils au poète amoureux. La conversation se poursuit pendant deux strophes entre l'Amour et l'amoureux. Il n'y a pas de tornades.

Dans cette chanson d'Aimeric, il s'agit d'une sorte de 'belle dame sans merci' qui, n'acceptant pas les effusions amoureuses de son interlocuteur, le

contredit à chaque instant. Puisque la dame refuse toute 'collaboration', l'interaction restera non-satisfaisante quant aux aspirations du poète, mais elle n'est pas sans intérêt du point de vue formel.

Les vers peuvent être réunis deux par deux, en autant d'échanges dialogiques. C'est le poète qui commence par la déclaration: *Domna, per vos estauc en greu turmen.* La dame répond: *Senher, que folhs faitz* (évaluation) et *qu'ieu grat no·us en sen* (réfutation). L'échange suivant commence par une directive ou plutôt par une prière adressée à la dame: *Domna, per Dieu, aiatz en chauzimen!* La dame enchaîne par une nouvelle réfutation: *Senher, vostres precs hi anatz perden.* Le dialogue continue sur le même ton, jusqu'à la fin de la troisième strophe. Le dernier échange de répliques montre que les appels du poète auront été inutiles et qu'il l'aura finalement compris. A noter le marqueur d'interactivité conclusif *doncs*, précédé de *e* d'ajout:

> ''E doncs, dona, no·m faretz ja nulh be? —
> Senher, aissi er cum disez, so cre''.

Le poète désespéré se tourne alors vers l'Amour pour l'accabler de reproches; l'Amour ne peut qu'essayer de se défendre. Après avoir proposé la solution *Amix, per so queiram autre logual*, il ne réussit qu'à agiter davantage le poète. A la fin, dans l'espoir d'une réponse affirmative, celui-ci pose la question: *Amors, sembla·us si ja·n poirai jauzir?* La réponse est rassurante, mais sous certaines conditions: *Amix, oc vos, sufren et ab servir.*

Dans la chanson de Giraut de Bornelh et dans celle de Peire Rogier, l'interaction des deux amis est plus ou moins égalitaire quant au rapport de force. Dans la chanson d'Aimeric de Peguilhan, c'est la dame qui occupe la position 'haute'. En effet, le statut du personnage, c'est-à-dire son rôle thématique, renvoie à deux réalités, une réalité d'ordre psychologique et une réalité d'ordre sociologique. Du point de vue psychologique, la dame est sûre d'elle-même: elle ne se laisse pas fléchir par les prières du troubadour. Du point de vue sociologique, elle est supérieure et, selon les conventions, elle doit donc garder la distance, dans le jeu de la *fin'amor*, ''amour qui naît et se nourrit de l'obstacle''[12].

Les dialogues dans les chansons que nous avons étudiées sont tous orientés vers un but clair: il faut accepter les adversités en amour sans se décourager et finalement on a l'espoir d'aboutir au bonheur par la patience, la souffrance et le service.

Ellen Sakari
Université de Jyväskylä (Finlande)

APPENDICE

Giraut de Bornelh, 242, 3, d'après M. DE RIQUER, *Los trovadores*, t. I, pp. 486-489:

I —Ai las, com mor! —Quez as, amis?
—Eu sui trais!
—Per cal razo?
—Car anc jorn mis m'ententio
en leis que·m fetz lo bel parven. 5
—Et as per so to cor dolen?
—Si ai.
—As enaissi to cor en lai?
—Oc eu, plus fort.
—Est donc aissi pres de la mort? 10
—Oc eu, plus fort que no·us sai dir.
—Per que·t laissas aissi morir?

II —Car sui trop vergonhos e fis.
—No l'as re quis?
—Eu, per Deu, no! 15
—E per que menas tal tenso,
tro aias saubut so talen?
—Senher, fai me tal espaven.
—Que·l fai?
—S'amors que·m ten en greu esmai. 20
—Be n'as gran tort;
—cudas te qu'ela t'o aport?
—Eu no, mas no·m n'aus enardir.
Trop poiras tu to dan sofrir.

III —Senher, e cals conselhs n'er pres? 25
—Bos e cortes.
—Er lo·m diatz!
—Tu venras denan leis viatz
et enquerras la de s'amor.
—E si s'o ten a dezonor? 30
—No·t chal!
—E s'ela·m respon lach ni mal?
—Sias sofrens,
que totztems bos sofrire vens!
—E si·s n'apercep lo gilos? 35
—Adonc n'obraretz plus ginhos.

IV —Nos? —Oc be. —Sol qu'ilh o volgues!
—Er. —Que? —Si·m cres.
—Crezutz siatz!
—Be te sera tos jois doblatz, 40

Sol lo dichs no·t fassa paor.
—Senher, tan senti la dolor
mortal,
per qu'es ops c'o partam egal!
—Er donc tos sens 45
que te valh'e tos ardimens!
—Oc, e ma bona sospeissos.
—Garda te que gen t'i razos!

V —Razonar no·m sabrai ja be.
—Dias, per que? 50
—Per leis garar.
—No·n sabras donc ab leis parlar?
Est aissi del tot esperdutz?
—Oc, can li sui denan vengutz...
—T'espertz? 55
—Oc eu, que no sui de re certz.
—Aital fan tuch
cilh que son per Amor perduch.
—Oc, mas eu forsarai mo cor!
—Era non o torns en demor! 60

VI —Be m'a aduch
Amors a so, que sabon tuch,
que mal viu qui deziran mor,
per qu'eu no sai planher mo cor.

VII —Vas to desduch 65
vai, amics, ans c'o sapchon tuch,
per que no perdas to resor;
que levet pert om so demor!

Peire Rogier, 356, 4, strophes VI et VII, *ibid.*, p. 271:

VI Ai las! —Que plangz? —Ja tem morir.
—Que as? —Am. —E trop? —Ieu hoc, tan
que·n muer. — Mors? —Oc. —Non potz guerir?
—Ieu no. —E cum? —Tan suy iratz.
—De que? —De lieys, don sui aissos. 45
—Sofre. —No·m val. —Clama·l merces.
—Si·m fatz. —No·y as pro? —Pauc. —No·t pes,
si·n tras mal. — No? —Qu'o fas de liey.

VII —Cosselh n'ai. —Qual? —Vuelh m'en partir.
—No far! —Si faray. —Quers ton dan. 50
—Que·n puesc als? —Vols t'en ben jauzir?

—Oc mout. —Crei mi. —Era diguatz.
—Sias humils, francs, larcx e pros.
Si·m fai mal? —Sufr'en patz. —Suy pres?
—Tu oc, s'amar vols; mas si·m cres, 55
aissi·t poiras jauzir de liey.

Aimeric de Peguilhan, 10, 23, d'après W.P. SHEPARD - F.M. CHAMBERS, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston (Illinois), 1950, pp. 133 s.:

I Domna, per vos estauc en greu turmen.
Senher, que folhs faitz, qu'ieu grat no·us en sen.
Domna, per Dieu, aiatz en chauzimen!
Senher, vostres precs hi anatz perden. 4
Bona dona, ja·us am ieu finamen.
Senher, et ie·us vuelh pietz qu'a l'autra gen.
Domna, per so n'ai ieu lo cor dolen.
Senher, et ieu alegre e jauzen. 8

II Domna, ja muer per vos sens nulh cofort.
Senher, ben trop n'auretz faich lonc acort.
Domna, ja es ma vida piegz de mort.
Senher, so·m platz, sol que no·us n'aya tort. 12
Domna, de vos non ai mas desconort.
Senher, e doncs cujatz qu'ie·us am per fort?
Domna, ab un semblan m'agratz estort.
Senher, respieit no·n aiatz ni conort. 16

III Domna, vauc doncs alhors clamar merce.
Senher, anatz de sai; qui vos rete?
Domna, no puesc, que vostr' amors me te.
Senes cosselh, senher, o fa de me. 20
Domna, trop mal mi respondetz ancse.
Senher, quar piegz vos vuelh qu'az autra re.
E doncs, dona, no·m faretz ja nulh be?
Senher, aissi er cum disez, so cre. 24

IV Amors, gitat m'avetz a "no m'en cal."
Amics, per Dieu, no·us en puesc far ren al.
Amors, e vos ja meretz de tot mal.
Amics, per so vo·n trairai san e sal. 28
Amors, per que·m fetz chauzir don' aital?
Amix, ieu vos mostrei so que mais val.
Amors, no puesc sofrir l'afan coral.
Amix, per so queiram autre logual. 32

V Amors, en tot quan faichs vos vei falhir.
Amix, a gran tort me voletz laidir.
Amors, e doncs per que·ns voletz partir?
Amix, quar greu m'es quan vos vey morir. 36
Amors, ja no cujetz qu'alhor me vir.
Amix, per so pessatz del ben soffrir.
Amors, sembla·us si ja·n poirai jauzir?
Amix, oc vos, sufren et ab servir. 40

1. Cf. P. BEC, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge*, Avignon, 1970, p. 141.
2. *Op. cit.*, p. 34.
3. *Ibid.*
4. T. I, p. 486. L'interlocuteur L_2 serait-il Raimbaut d'Orange?
5. Voir A. AUCHLIN-A. ZENONE, *Conversation, actions, actes de langage. Eléments d'un système d'analyse*, ''Cahiers de linguistique française'' 1 (1980), 8 ss. D. Hymes utilise le terme *speech event* dans son article intitulé *Models of the interaction of language and social life*, qui se trouve dans J.J. GUMPERZ et D. HYMES, *Directions in Sociolinguistics: the Ethnography of Communication*, New York, 1972.
6. Cf. A. AUCHLIN - A. ZENONE, *art. cit.*, 8.
7. *Ibid.*, 10.
8. *Ibid.*, 26 ss.
9. Cf. N. DE SPENGLER, *Première approche des marqueurs d'interactivité*, ''Cahiers de linguistique française'' 1 (1980), 128.
10. Voir *ibid.*, 131 s., et A. ZENONE, *Marqueurs de consécution: le cas de DONC*, ''Cahiers de linguistique francaise'' 2 (1981), 113.
11. Cf. A. AUCHLIN - A. ZENONE, *art. cit.*, 27 s.
12. P. BEC, *op. cit.*, p. 16.

LA *VIDA DE SANT HONORAT*

ARIÉ SERPER

La chanson connue sous le titre de *Charles le Chauve*, bien que cette indication, manifestement inexacte, figure seulement au dos de la reliure moderne dont fut pourvu, au XIXe siècle, le manuscrit français 24372 de la Bibliothèque Nationale[1], est consacrée aux aventures du païen Melsiant de Hongrie, couronné roi de France à la mort de Clotaire, sous le nom de Charles le Chauve, et de ses descendants Philippe, Dieudonné et Dagobert. Ce long poème, qui ne saurait être antérieur au 3e quart du XIVe siècle, est l'oeuvre d'un jongleur picard[2] qui s'efforça de composer, à l'aide d'emprunts à des remaniements de chansons plus anciennes, un récit assurément fantaisiste, mais à peu près cohérent[3]. Son intention était, apparemment, de raconter les 'enfances' de Dagobert, comme une sorte d'introduction à un poème antérieur et sans doute plus répandu, *Florent et Octavien*[4], où ce prince nous est présenté dans tout l'éclat de sa maturité[5]. Or, si le nom de Charles le Chauve, porté par Melsiant après son baptême, si les noms de Philippe et de Dagobert, abstraction faite des anachronismes où se complaît l'auteur, appartiennent à la nomenclature des rois de France, Dieudonné semble de pure fantaisie et ne provient pas de sources épiques.

Il est, cependant, vraisemblable que le poète ne l'a pas inventé, qu'il l'a tiré de ses lectures, d'une oeuvre littéraire qu'aucun commentateur ne paraît s'être avisé de rechercher. Et, pourtant, la solution de ce problème nous est fournie par un épisode accessoire du roman, sur lequel il convient de s'arrêter.

Dans les derniers feuillets du ms. unique, malheureusement incomplet[6], nous apprenons que Dieudonné, séparé par de fâcheux événements de sa femme, Supplante, et de son jeune fils, Dagobert, a fini par les retrouver, en dépit de tous les obstacles. Philippe ayant succédé à Charles le Chauve sur le trône de France, Dieudonné est devenu à son tour roi de Hongrie et héritier présomptif. Après avoir délivré Paris et tué l'usurpateur Amauri de Bretagne, comme il se dispose à accompagner Philippe dans sa chevauchée à travers le royaume, il reçoit un message de sa protectrice, la fée Gloriande, qui, inspirée par Dieu, lui prescrit de quitter le monde:

''Et vo fil Dagoubert o le roy demoura

Et aprés son defin rois de France sera''[7].

C'est seulement trois ans plus tard que Dieudonné se décide à révéler ses intentions. Devant la cour assemblée, il fait savoir qu'il renonce à ses droits en faveur de Dagobert et qu'il consacrera désormais ses jours au service de Dieu, en expiation de ses péchés[8]. Puis, ayant réglé ses affaires, fait reconnaître son fils par les barons, il s'éloigne avec Supplante, à l'insu de tous, et se dirige vers la Gascogne. C'est là que le roi de Hongrie, désormais réduit au plus grand dénuement, s'installera pour accomplir la volonté divine:

''Sur l'iaue de Geronde une maison fonda;
Les pelerins met outre a un batel qu'ill a.
Lontamps i fu li rois qui a Dieu s'obligea
Et le haire vesti, sus plume ne coucha,
Des pumes du bocage vesqui, et ne menja»[9].

Cette vie paisible et édifiante durait depuis quelques années, quand des voleurs de grand chemin remarquèrent la présence du couple royal et, tant pour écarter des témoins gênants que pour s'approprier leur avoir, décidèrent de les supprimer. Un beau jour, ils firent irruption dans la pauvre demeure, comme Dieudonné et sa femme terminaient leur frugal repas. C'est en vain que le roi tenta de les raisonner, non pour sauver sa vie, mais pour les ramener au bien et les détourner du péché. Sourd à ses exhortations, l'un des brigands, tirant un ''grant coutel d'achier'', en frappa l'ermite, qui s'abattit sur les genoux. Sans perdre de temps, un autre lui trancha la tête. Terrifiée, Supplante, ne voulant pas survivre à celui dont elle avait partagé les épreuves, supplia les meurtriers de la tuer à son tour, ce qu'ils firent avec empressement. Un larron, brandissant son épée, lui fendit la tête ''entresi qu'ens u dent''. Les anges, en chantant, emportèrent son âme.

Leur coup fait, les bandits fouillèrent hâtivement l'ermitage sans y découvrir ni or, ni argent, ni joyaux et, tout déconfits, s'esquivèrent. Et c'est alors que le miracle s'accomplit:

''Seigneurs, or escoutés, pour Dieu omnipotent!
Quant ce vint droit au nuit, ce sachiés vraiement,
Une telle clarté en le maison descent,
Qu'il sanbla que li feus i ardist clerement
Et toute la maison ardist parfaitement.
Dont i sont acourus tout environ le gent:

Les deus mors ont trouvé la endroit seulement.
Au vesque du païs en font devisement
E li vesques i vint et des prestres granment,
Par desus Dieudonné, dont fas recordement,
I avoit un brievet au Dieu commandement
Qui devisoit son nom et sa vie ensement
Et disoit: ''Dex vous mande, li rois du firmament,
Apelés che corps saint trestous communaument
Le corps saint Honneré, — Diex le vuel ensement —;
Et Suplante se feme, qui tant ot le corps gent,
Si est sainte Fiëe lassus u firmament;
Diex vuelt que les metés en fierte noblement''[10].

Par le caprice du poète, le héros, d'origine hongroise, lui-même roi de Hongrie et fils du roi de France, dont il est l'héritier légitime, doit, à la suite d'aventures singulières et sur l'ordre de Dieu, finir sa vie en moniage, suivant la meilleure tradition épique. Mais là n'est pas le fait remarquable. Ce qui doit retenir l'attention, c'est la métamorphose posthume de Dieudonné en ''saint Honneré'', étrange canonisation que rien ne laissait prévoir. A quoi correspondait, dans l'esprit de l'auteur, cette invention parfaitement saugrenue et sans le moindre rapport avec la tradition hagiographique? Originaire de Picardie, avait-il ainsi voulu rendre un naïf hommage à saint Honoré, évêque d'Amiens au VIe siècle? Comme on le verra plus loin, c'est une hypothèse qui n'est pas exclue. Mais, si l'on considère qu'en même temps que Dieudonné devient saint Honoré, son épouse porte au ciel le nom de sainte Foi, tout porte à croire que le poète empruntait ses allusions à l'hagiographie méridionale et que ''saint Honneré'' ne doit pas être sans rapport avec saint Honorat, évêque d'Arles, fondateur de Lérins.

La légende de celui-ci est bien connue[11]. Elle s'était répandue dans les milieux laïques, au cours du XIVe siècle, grâce au poème de Raimon Féraut, moine de Lérins, puis prieur de Roquesteron, qui rapporte longuement, en vers occitans, la vie du saint et ses miracles[12]. Parmi ceux qui se produisirent après la mort d'Honorat, il en est deux qui, par des détails précis, semblent avoir inspiré l'épisode de Dieudonné. Dans le premier, il est question d'un pieux personnage, nommé Dieude, qui, résidant à Gandalen, sur le cours inférieur du Var, s'employait à faire passer les pèlerins qui, à l'époque des pardons, se rendaient à Lérins:

''A Gandalen avia uns pros om de bon ayre,
C'apellavan Dieude les jenz d'aquell repayre.

Mot amet Jhesu Crist el glorios cors san
E tant que dos rozins tenia cascun an,
Am que passava l'aygua del Var als pellegrins
C'annavan al perdon en l'islla de Llerins,
Que non prennia deniers ni nuylla ren que sia''[13].

La suite de l'histoire n'intéresse pas notre propos. Dieude étant mort, saint Honorat, accompagné d'un troupe de moines, vient recueillir son âme et l'emporte au ciel. Pour obéir au voeu du défunt, ses parents veulent l'enterrer à Lérins, mais la tempête s'y oppose. Survient alors un cortège de moines qui s'emparent du cercueil et, survolant les vagues ''com li aucell volant'', le transportent à l'abbaye.

Le second miracle, survenu à Antibes, s'apparente étroitement au précédent. Il concerne un certain Dadaus, zélé serviteur de Dieu, qui transportait dans sa barque les pèlerins de Lérins. Mais, si l'aventure de Dieude, en dehors du nom du héros et de ses occupations habituelles, n'a pas grand rapport avec celle de Dieudonné, le miracle dont Dadaus fut l'objet offre avec celle-ci plus de points communs:

''Ad Antibol qu'era ciptatz
En los temps que son traspassaz,
De l'evescat era li claus
E d'aqui fom lo bons Dadaus
Que portava de pellegrins
Cadan en l'islla de Llerins,
Am sa barca, tant con podia,
C'aur ni argent non en prennia,
Tant amava Dieu el cors sant.
Enpero Dadaus devia tant
Sa barca vendon li deutor,
De que menet mot gran dolor.
Mas un jorn s'anet deportar
En un terrador pres de mar,
— Garopa[14] l'apellan las jenz —,
On avia d'alcuns tenemenz.
Pero corsari sarasin
S'eran escondut lo matin
Antrels boysons. Li fals esclau,
Cant lo viron, prenon Dadau,
Montan en mar, tenon lur via
E portan l'en en Barbaria''[15].

Nous voici donc en présence de deux récits vraisemblablement en rapport avec le texte de *Charles le Chauve*. D'une part, un pieux personnage nommé *Dieude*, en latin *Deodatus*, en français *Dieudonné*, exerçant sur le bord d'un fleuve une activité charitable, de l'autre un passeur de pèlerins, paré des mêmes vertus, qui, s'il ne meurt pas tragiquement, comme le roi de Hongrie, est, du moins, victime d'une fâcheuse aventure. Dans les deux cas, l'auteur insiste sur le fait que ces passeurs bénévoles n'acceptaient de leurs clients aucune rémunération. C'est bien dans les mêmes conditions que Dieudonné facilite aux voyageurs la traversée de la Gironde:

> ''La metoit les gens outre sans aucun avantage''[16].

Plus loin, lorsqu'il tente d'apitoyer les larrons qui le menacent, il déclare:

> ''Nous sommes chi endroit pour les gens naviier
> outre celle riviere qui fait a resoingnier;
> As povres ni as riches n'en prendrons un denier''[17].

Indépendamment de ces deux passages, la vie proprement dite de saint Honorat a fourni quelques éléments au poème français. Les privations auxquelles s'astreint Dieudonné dans son ermitage rappellent les mortifications que s'impose saint Honorat:

> ''Li sia vïanda era pans et aygua tot dia,
> Pero d'erbas saladas o de lïom prennia,
> Cant venian las grantz festas...''[18].

Surtout, l'attentat dirigé par les brigands contre Dieudonné et sa femme évoque la tentative d'assassinat à laquelle Honorat n'échappe que par miracle. Se trouvant seul sur le rivage, il est assailli par des païens qui viennent d'y débarquer. Soupçonnant en lui un redoutable adversaire de leurs croyances, ces hommes ''plens de gran malvestat e de folla heregia'' le rouent de coups et, le croyant mort, déjà s'éloignent, quand l'un d'eux, se retournant, s'aperçoit qu'il a bougé. Aussitôt,

> ''Mes man a son coutell per la gola tayllar''[19].

Mais son compagnon, moins par pitié que par un raffinement de cruauté, lui retient le bras et le persuade d'emmener le blessé dans l'ïle infestée de serpents qui le dévoreront.

Ainsi, quelques rapprochements de détail, et surtout l'identification de Dieudonné avec le Dieude de Raimond Féraut, nous assurent que l'auteur de *Charles le Chauve* s'est inspiré, directement ou non, de celui-ci. Mais, s'il en a retenu les deux miracles où figurent des passeurs de pèlerins, il n'a pas moins attaché d'importance au fait que saint Honorat est le descendant direct et légitime des rois de Hongrie. Préoccupé, sans doute, par l'actualité contemporaine et, notamment par le projet de mariage entre Louis d'Orléans et l'une des filles du roi Louis le Grand[20], il n'en était que plus tenté d'attribuer à son héros une origine glorieuse qui l'assimilait à saint Honorat. En prenant à son compte cette généalogie singulière, il rappelait à ses lecteurs l'ancienneté des rapports dynastiques franco-hongrois et justifiait, à leurs yeux, les négociations en cours. Mais, pour qu'il en fût ainsi, il fallait qu'il utilisât non la Vie latine, qui ne souffle mot de la Hongrie, mais la *Vida* provençale, qui, dans sa partie biographique, la mentionne vingt-sept fois. C'est seulement par elle, ou par un texte dérivé, qu'il pouvait savoir qu'Honorat était le fils d'Andrioc, roi de Hongrie, et d'Helenborc, soeur des rois sarrasins Marsili de Marroc et Aygolant. Ces païens, acharnés à poursuivre les chrétiens et à gagner de nouveaux adeptes à la foi musulmane,

> ''Ad Andrioc d'Ongria doneron lur seror,
> Prinpce de Cumania e de tota l'honor,
> Frayre Leon lo Grec que fom de gran riquor
> E de gran manentia''[21].

Si la Hongrie est absente de la Vie latine complète, on sait, d'autre part, qu'elle figure dans un abrégé de celle-ci que nous ont conservé deux imprimés du XVIe siècle[22]. Comme l'a justement noté Paul Meyer, cette version brève ne saurait être la source de Féraut, mais son auteur aurait utilisé, comme lui, une tradition soigneusement entretenue par les moines de Lérins, parce qu'elle servait le prestige et les intérêts de leur maison. Dédiant son oeuvre à la comtesse Marie, soeur de Ladislas IV, mariée à Charles II d'Anjou, le poète ne pouvait que lui plaire en insistant, comme il le fait, sur l'origine hongroise du saint. A défaut d'indication formelle, il trouvait, d'ailleurs, dans sa source un détail propre à la lui suggérer. On lit, en effet, dans la Vie latine:

> ''Marsilius, dux Spanorum et totius occasus, frater magni Aigolandi... Andrioch... regi Nochomedie et culminis Cumanorum, Helenborch, speciosam sororem suam tradidit in uxorem''[23].

Or, les Coumans (*Cumani*), peuple nomade de race turque,

établis d'abord en Russie, en avaient été chassés en 1240 par l'invasion des Mongols et s'étaient réfugiés, après la chute de Kiev, dans la région comprise entre le Dniestr et le Pruth[24]. Certains d'entre eux se mirent sous la protection des empereurs byzantins et émigrèrent en Asie Mineure, dans la région de Nicomédie, que la Vie latine et Féraut, d'après elle, donnent pour leur capitale. Mais le plus grand nombre demeurait en Hongrie et confondre ce pays avec le *culmen Cumanorum* était d'autant plus légitime que Ladislas IV, surnommé ''le Couman'', témoignait d'une vive sympathie pour ces peuplades dont était issue sa femme Elisabeth[25].

S'il est aisé d'apercevoir les raisons pour lesquelles le poète méridional a substitué, dans la *Vida*, la Hongrie à la Coumanie, rien ne prouve que l'auteur de *Charles le Chauve* se soit inspiré directement d'un texte dont la langue ne lui était pas familière. Sans doute, le poème de Raimond Féraut, que neuf manuscrits nous ont conservé, avait-il été favorablement accueilli par les milieux angevins et révélé, par leur intermédiaire, à la France du Nord[26]. Il est possibile que le jongleur picard ait connu la légende méridionale par une adaptation française aujourd'hui perdue[27] ou par une composition analogue à celle que nous a transmise l'imprimé de 1501[28].

Ce qui est sûr, tout au moins, c'est qu'il s'intéressait aux choses du Midi et possédait de vagues notions hagiographiques. Nous avons vu, en effet, qu'il associe à Dieudonné, devenu «saint Honneré'', sa femme, Supplante, canonisé sous le nom de ''sainte Fiëe''[29]. Mais, tandis que le miracle provençal se situe sur les bords du Var, que l'aventure de Dadaus se déroule au cap d'Antibes, c'est installé ''sur l'iaue de Geronde'' que Dieudonné, comme Dieude et Dadaus, s'emploie à faire passer gratuitement les pèlerins. Ce changement de lieu paraît surprenant si, comme nous le croyons, l'auteur a tiré l'épisode des miracles de saint Honorat. Il faut, pour en rendre compte, se rappeler que les pèlerins qui se rendaient à Compostelle par la *via Turonensis*, après s'être recueillis à Saint-Jean-d'Angély et à Saint-Eutrope de Saintes, atteignaient la Gironde à Blaye. Deux possibilités alors s'offraient à eux, soit remonter le fleuve jusqu'à Bordeaux et s'acheminer vers l'Espagne par Dax, Sorde et Ostabat, soit traverser l'estuaire jusqu'à Soulac et longer la côte par Bayonne et Irun[30]. Dans ce cas, le passage était assuré par les moines de Mortagne, qui transportaient les pèlerins en barque jusqu'à Soulac[31].

D'autre part, un des quatre grands chemins, la *via Podiensis*, conduisait au sanctuaire fameux de Sainte-Foy de Conques. Instruit, sans doute, par des récits de pèlerins qui avaient suivi ces deux itinéraires, l'auteur de *Charles le Chauve* aurait combiné ces souvenirs imprécis avec

les données littéraires que lui fournissait la Vie de saint Honorat[32].

Mais ce jongleur fruste et naïf, qu'avait séduit la merveilleuse histoire du fondateur de Lérins, était, comme on l'a vu, Picard. A ce titre, il connaissait et vénérait sans doute, parmi les saints de son pays natal, saint Honoré, évêque d'Amiens, mort en 600, qui lui était, apparemment, plus familier que le célèbre évêque d'Arles[33]. L'un et l'autre avaient fait l'objet, à la fin du XIIIe siècle, d'une biographie légendaire, et c'était, outre l'homonymie, une raison de les confondre. Quand il évoquait en vers malhabiles l'élévation au trône de France du païen Melsiant, sous le nom de Charles le Chauve, il songeait peut-être aux circonstances extraordinaires qui avaient fait du pieux Honoré, simple boulanger, le successeur inattendu de l'évêque Firmin. Réunis pour l'élection du nouveau prélat, les évêques avaient prescrit à tout le peuple un jeûne de trois jours pour que, par des signes certains, Dieu daignât guider leurs suffrages. Et c'est alors, écrit le narrateur, que le miracle se produisit:

> ''Tercia autem die, audita est vox celica et angelica in Ambianense ecclesia, dicens: ''Quem videbitis adolescentem, furnipurgium siccum et aridum gestantem, Honoratum nomine, ipsum vobis in episcopum ex precepto divino adnumeretis et ecclesie Ambianensi preferatis et in episcopum consecretis... Nam videbitis columbam, id est spiritum sanctum, in columbe specie, in vertice sui capitis descendere et insistere''[34].

Sans surestimer les coïncidences, il est permis de supposer que le jongleur picard, consciemment ou non, unissait dans son esprit saint Honoré et saint Honorat. L'ascension miraculeuse du premier à la dignité épiscopale, alors que rien, dans son passé, ne l'y prédisposait, trouvait, en quelque sorte, sa réplique dans le couronnement imprévu du païen Melsiant. D'autre part, l'origine hongroise de saint Honorat, affirmée par Raimond Féraut, pouvait suggérer au poète l'idée de rattacher aux rois de Hongrie la dynastie française. Enfin, les miracles du saint lui fournissaient, avec le nom de Dieudonné, le récit de sa fin édifiante combiné avec le souvenir des pèlerins de Compostelle. Pour composer un épisode accessoire qui devait permettre d'éliminer Dieudonné, père de Dagobert, pour mettre celui-ci au premier plan, l'auteur de *Charles le Chauve*, ayant recours à sa mémoire plus qu'à son imagination, amalgame, suivant un procédé qui se retrouve dans les autres parties de la chanson, les éléments les plus disparates.

Mais ce qu'il nous faut retenir ici, c'est l'intérêt qu'il porte aux traditions méridionales, assez répandues dans la France du Nord, à la fin du

XIVe siècle, pour qu'un jongleur sans talent ni prestige, originaire d'une région où demeurait vivace le culte de l'évêque d'Amiens, ait pu s'inspirer parallèlement des légendes provençales relative au fondateur de Lérins.

Arié Serper
Université de Jérusalem

1. Sur *Charles le Chauve* et le ms. qui nous l'a conservé, voir O. RUBKE, *Studien über die chanson ''Charles le Chauve''*, diss. Greifswald, 1913. L'inexactitude du titre a été remarquée par P. PARIS, *Charles le Chauve*, dans *Histoire littéraire de la France*, t. 26, 1873, pp. 94-125. Pour L.-F. FLÛTRE, *Quelques notes sur Dieudonné de Hongrie, chanson de geste inédite du XIVe siècle*, ''Neophilologus'', 31 (1947) 106-110, le héros principal serait précisément l'énigmatique Dieudonné.
2. Une longue analyse du poème a été donnée par P. PARIS, *art. cité*. Elle a été utilisée par L. GAUTIER, *Les épopées françaises*, t. II, Paris, 1880^{2}, pp. 430-435. voir aussi O. RUBKE, *op. cit.*, lère partie.
3. La langue du poème a été longuement étudiée par H. BLOHM, *Grammatische und metrische Studien über die chanson de geste ''Charles le Chauve''*, diss Greifswald, 1912. D'après ses conclusions (p. 59), le copiste et l'auteur seraient également picards, mais le copiste multiplie les picardismes et rajeunit la langue. L.F. FLÛTRE, dans *Dieudonné de Hongrie* (alias *Roman de Charles le Chauvre*), ''Zeitschrift für romanische Philologie'', 68 (1952) 321-400, a également mis en relief les caractères picards du texte. Sur la composition et les sources, voir O. RUBKE, *op. cit.*, p. 44 et A. *Charles le Chauve dans ses rapports avec Huon de Bordeaux*; B. *Sources secondaires* (Cf. R. BOSSUAT, *''Charles le Chauve''. Etude sur le déclin de l'épopée française*, ''Lettres romanes'', 7 (1953) 107-132, 187-199.
4. Cf. R. BOSSUAT, *Florent et Octavien, chanson de geste du XIVe siècle*, ''Romania'', 73 (1952) 289-321.
5. *Ibid.*
6. Le ms. est formé de 87 feuillets de parchemin écrits à deux colonnes. Il existe une lacune d'un ou plusieurs feuillets après le fol. 48.
7. Fol. 83 b.
8. Au cours de ses aventures, Dieudonné a ravi au soudan de Damas sa captive, Corsabrine, fille du roi d'Inde. Il s'en est épris et, oubliant Supplante, il en a eu un fils, Corsabrin. Pour avoir trahi la foi conjugale, Dieudonné subira de cruelles épreuves. Cf. ms. fol. 63-64.
9. Fol. 84 a.
10. Fol. 84 c. Le poète nous apprend dans la laisse suivante que de nombreux miracles se produisirent sur le tombeau des deux martyrs et que le roi, avec l'agrément du pape, y établit trente chanoines.
11. Cf. abbé L. PIERRUGUES, *Vie de saint Honorat, fondateur de Lérins et évêque d'Arles. Origines chrétiennes de Provence*, Paris, 1874. Surtout J.-H. ALBANÈS - U.

CHEVALIER, *Gallia christiana novissima*, t. 3: *Arles, Valence*, Montbéliard, 1900, coll. 25-28.

12. Cf. A.-L. SARDOU, *La ''Vida de sant Honorat'', légende en vers provençaux par Raimon Féraud, troubadour niçois du XIIIe siècle*, Nice, 1875. Voir le jugement sévère porté par P. MEYER sur cette édition, dans ''Revue des Sociétés savantes'', 6e sér., II (1876) 56-63, et ''Romania'', 5 (1876) 237-251. Une excellente édition critique, limitée à la vie proprement dite, a été publiée par I. SUWE, *La Vida de sant Honorat, poème provençal de Raimond Feraud*, Uppsala, 1943. Cf. c.r. de C. BRUNEL, ''Studia neophilologica'', 17 (1944) 312-313.

13. Bibl. Nat. ms. nouv. acq. fr. 4597, fol. 83.

14. Garoupe, cap d'Antibes, Alpes-Maritimes.

15. ms. cité, fol. 83-84; ed. SARDOU, CXII, p. 178. Cf. Vie latine, *Die Vita sancti Honorati*, ed. B. MUNKE, Halle, 1911, p. 122, (B.Z.r.Ph 32).

16. ms. cité, fol. 84 b.

17. *Ibid.*

18. I. SUWE, *op. cit.*, vv. 2668-2670.

19. *Ibid.*, v. 2079.

20. Sur cette hypothèse, voir R. BOSSUAT, *art. cit.*, 196-197.

21. I. SUWE, *op. cit.*, vv. 137-140.

22. Sur les rapports entre les principales versions de la légende, voir P. MEYER, *art. cit.*, 495.

23. *Vita sancti Honorati*, ed. E. MUNKE, I, 5-6, p. 40.

24. Cf. L. HALPHEN, *L'essor de l'Europe (Peuples et civilisations*, t. VI, 1948[2], p. 423. Dès 1205, l'empereur Badouin se heurtait devant Andrinople aux troupes de Johannisse, roi des Valaques et des Bulgares, renforcées d'un contingent de 14.000 Coumans ''qui n'estoient mie baptizié''. Cf. VILLEHARDOUIN, éd. E. FARAL, t. II, § 352, pp. 162-163.

25. Cf. A. GABRIEL, *Les rapports dynastiques franco-hongrois au Moyen Age*, Budapest, 1944.

26. I. Suwe signale que les mss. *A* (Bibl. nat., fr. 2098) et *D* (Aix, Bibl. Méjanes, 159), l'un et l'autre du XVe siècle, offrent un nombre important de formes françaises imputables au modèle commun utilisé par les copistes.

27. On ne peut citer, en effet, qu'une seule traduction française de la *Vita sancti Honorati*, contenue dans le ms. 462 de la Bibl. de Carpentras et datée de 1551.

28. Nous ignorons à quelle date fut composé le texte imprimé en 1501. Cf. A. BRUN, *La littérature en langue latine en Provence au Moyen Age*, dans *Bouches-du-Rhône. Encyclopédie départementale*, t. II, Marseille, 1924, p. 34.

29. Il s'agit, évidemment, d'une lourde bévue du poète, qui confond 'foi' < FIDEM avec 'fois' < VICEM, qu'il rend par le dérivé 'foiiee' < VICATA.

30. Cf. Le *Guide du pèlerin*, éd. J. VIEILLARD, Macon, 1950[2], p. 2 et IDEM, *Pèlerins d'Espagne à la fin du Moyen Age*, dans *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, 1936, p. 273.

31. D'après le *Guide*, *op. cit.*, p. 18, les pèlerins qui suivaient la *Via Turonensis* traversaient le pays poitevin. Voir E. LAMBERT, *Le livre de Saint-Jacques et les routes du pèlerinage de Compostelle*, ''Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest'', (1943) 5-53.

32. On notera que la *Via Tolosana* empruntée par les pèlerins d'Italie et de Provence,

par Fréjus et Aix, passait par Arles, où s'élevait le tombeau de saint Honorat. Cf. *Guide*, p. 34. Voir également I. SUWE, *op. cit.*, LXI, vv. 4094-4127.

33. Saint Honoré, évêque d'Amiens (544-600). Cf. AA.SS., Mai III, p. 612-616. Cette vie légendaire est contenue dans un manuscrit de la fin du XIVe siècle appartenant à VICTOR DE BEAUVILLÉ, qui l'a publié au t. III de ses *Documents inédits concernant la Picardie*, pp. 181-191. Une édition plus récente, accompagnée d'une traduction, a été donnée par H. JOSSE, *La légende de saint Honoré, évêque d'Amiens*, Amiens, 1879.

34. H. JOSSE, *op. cit.*, p. 36.

POUR UNE NOUVELLE ÉDITION CRITIQUE DE PEIRE CARDENAL

SERGIO VATTERONI

Dès la publication des oeuvres de Friedrich Diez consacrées à la poésie provençale[1], le troubadour Peire Cardenal a été considéré comme le maître du sirventès moral, de même que Bertran de Born l'a été du sirventès politique. Le troubadour du Puy a suscité un grand intérêt auprès des savants tels que Diez et Fauriel[2], pour ne citer que les plus grands, sans parler de M. Gianfranco Contini, qui l'a qualifié de ''grande arcaizzante'', le seul vrai poète de la période de la décadence[3]. Malgré cet intérêt, le côté textuel de l'oeuvre de Peire Cardenal n'a pas joui des mêmes attentions.

Il existe des éditions partielles, souvent excellentes mais trop nombreuses pour qu'on puisse en rendre compte ici; néanmoins la connaissance du *corpus* lyrique de Cardenal est encore fondée sur l'édition critique due à René Lavaud, la seule complète jusqu'à nos jours[4]. On peut comparer le cas très différent de l'autre grand auteur de sirventès, Bertran de Born, dont on possède aujourd'hui sept éditions monographiques[5]. L'édition de R. Lavaud, généralement très bien accueillie, représente une veritable acquisition par rapport aux études précédentes; il reste cependant à résoudre bien des problèmes concernant, d'une part, la constitution du texte, et, de l'autre, l'interprétation détaillée de plusieurs passages. L'examen de ces problèmes m'a amené à songer à une nouvelle édition, que je suis en train de préparer depuis quelques années. Toutefois, ici, je ne peux que me borner à suggérer l'opportunité de ce travail en attirant l'attention des spécialistes sur quelques passages obscurs ou douteux.

Dans ce but, je voudrais considérer de près la pièce *Un sirventes trametrai per messatge,* que la *Bibliographie der Troubadours*[6] range sous le numéro 335, 68. Elle a été transmise par deux mss., les chansonniers C et R, et éditée par M. Contini[7] et par R. Lavaud[8]. Parmi les pièces consacrées aux crimes d'Estève de Belmont, notre sirventès est l'une des moins claires: voici les sept premiers vers selon le texte donné par G. Contini:

> ''Un sirventes trametray per messatge
> aqui ont a tracios son estatge

ad Esteve que tot jorn fa la vella,
qu'om mielhs non mazella
autruy porc ni flagella
ni mielhs non coutella
sos servidors manjan''. (1-7).

Dans le deuxième hémistiche du v. 3, avant *fa la vella*, M. Contini a mis une *crux desperationis*; c'est justement ce syntagme qui nous intéresse. Par rapport à la simple constatation d'une difficulté exprimée par la *crux*, la solution proposée par l'édition de Lavaud, où *fa la vella* est traduit par 'fait le guet', est bien moins acceptable. Il est évident que Lavaud fait dériver *vella* du latin *vigilia*; cependant il admet lui-même que l'*e* de *vella* serait ainsi fermé, tandis que la rime impose un *e* ouvert. En tout cas, il n'y a pas lieu de supposer, comme l'a fait Lavaud, une faute contre la rime, et personne ne saurait l'admettre chez Peire Cardenal. Il n'y a, à mon avis, qu'une seule réponse à la question: considérer ce qui phonétiquement a pu donner *vella*, c'est-à-dire le latin *vitella*[9] (diminutif de *vitula*, bas latin *vetula*). Cardenal fait allusion ici au nom d'un animal: nous voyons réapparaître un fonds de traditions folkloriques[10] qui se révèle rarement chez les troubadours. En effet, le *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, s.v. *vetula*, donne plusieurs passages concernant les fêtes populaires du premier janvier, pendant lesquelles on faisait des choses 'abominables et ridicules' et on se déguisait en veau ou en cerf. Voici un passage de saint Ouen, où on peut lire le syntagme *facere vetulas*:

''Nullus in Kl. Januarii nefanda et ridiculosa, Vetulas, aut cervulos, aut jotticos faciat[11]''.

Fa la vella signifie donc, plus ou moins métaphoriquement, 'se déguise en veau'; en l'espèce, notre poète se réfère sans doute à l'attitude bestiale et violente du traître Esteve de Belmont[12].

La même pièce nous fournit une autre fiche qui va se joindre à la précédente sous l'article des *hapax legómena*. Il s'agit du mot *jarbaudella*, que nous lisons dans la dernière strophe. Ici Peire Cardenal dit que, si quelqu'un lui confiait la rente et le péage de Polignac, il n'en déroberait pas le prix d'une boucle; mais si, au contraire, on lui donnait en garde une belle jouvencelle, il est sûr qu'elle ne serait plus pucelle à la fin de l'année, car plutôt que toute autre richesse il préfèrerait une jeune fille qui dansât en l'embrassant. Aux vv. 73-80 Peire Cardenal dit en effet:

''qu'ans qu'aur ni vayssella

ni denier ni bezan
... [-an]
penria piuscella
tozeta, ben estan,
trepan
aital jarbaudella
que m'anes embrassan''.

Le mot *jarbaudella* a provoqué des discussions parmi les savants, moins sur son sens, car le contexte révèle qu'il s'agit bien d'une danse, que sur sa dérivation. Carl Appel[13] le premier a proposé l'explication suivante: ''Il paraît que le mot, qui sera dérivé de *girbaut*, signifie une danse'', explication que René Lavaud considère préférable à l'autre, qui fait de *trepan* un participe-adjectif pris absolument, et de *jarbaudella* un adjectif ('delurée') à rapporter à *piuscella*. Mais est-il possible de faire dériver *jarbaudella* de l'a.prov. *girbaut* 'goujat'? Comme l'a très bien dit M. Contini, ''le contexte ne permet point d'y voir un diminutif féminin de *girbaut*, de toute façon, le rattachement du mot *jarbaudella* à ce dernier est infiniment improbable, même au cas où il représenterait une danse très libre et pleine de mouvement''[14]. A mon avis, il faut chercher ailleurs l'étymologie de *jarbaudella*, notamment dans ce fonds ludique et populaire dont j'ai parlé plus haut. Le mot se rattache vraisemblablement au germanique *garba* (allemand *garbe*), d'où sont tirés le nantais-poitevin *gerbaude*, le saintongeais *jarbaude*, qui signifient 'ribote', 'fête rustique qui se célèbre chaque année à la fin de la moisson'[15]. Notre *jarbaudella* serait alors, au diminutif, l'exemple le plus ancien de *jarbaude*, dans un sens tout proche de 'ribote'.

La solution de ce petit problème nous permet d'éclaircir un autre passage. Il s'agit de la pièce *Clergia non valc anc mais tan* (335, 14a de l'Index bibliographique d'I. Frank), conservée dans les mss. CRIKdTD^{b}. Dans la quatrième strophe Peire Cardenal s'en prend aux vilains:

''Vilan non solon aver sen
mas de laborar solamen;
ar son vezïat e saben
e jaubardel
ez, en plaich, enan sagramen
queron libel''. (19-24; texte Lavaud)

Voici la traduction de René Lavaud: ''Les vilains n'avaient pas coutume d'avoir du sens, sauf pour travailler la terre. Aujourd'hui ils sont habiles

et savants et délurés et, dans une transaction, avant (de s'engager par) un serment, ils réclament un contrat''. Ce qui nous intéresse est, au v. 22, le mot *jaubardel:* selon Lavaud, à moins qu'il ne s'agisse d'un dérivé de ''*jaubart*, parallèle au français 'jobard', niais, naïf, joyeux nigaud'', la forme serait une variante de *jarbaudel*, dérivée elle-même de *girbaut*[16]. Mais, on l'a vu, cette hypothèse se fonde sur des données fautives (notamment l'étymologie de *jarbaudella*). Or, à cet endroit, la tradition manuscrite n'est point univoque: tandis que les mss. TD^b lisent *eiaubardel*, CR ont *san plen la pelh* (R *pel*), IK *san plena la pel* (leçon hypermètre qui renvoie à CR), opposition qui suit les données du *stemma codicum*[17]. Si le texte donné par TD^b (et suivi par Lavaud) est donc corrompu, il n'en reste pas moins qu'il faudra déceler un sens satisfaisant dans la leçon de CRIK. Vossler[18], en se fondant sur l'édition de Mahn, imprime *s'anplen la pelh*, qu'il traduit par ''und stark im Fressen'' (ou, pour reprendre les termes de Lavaud, ''ils sont goinfres''): mais cette lecture, bien que non dépourvue de sens, est néanmoins très peu satisfaisante par rapport au contexte: dans le vers qui précède on parle de la ruse des vilains (*vezïat e saben*), tandis que dans les vers suivants Peire Cardenal dit qu'ils se servent de cette même ruse *en plaich*, dand un procès[19]. On ne saurait donc imaginer, au v. 22, une allusion à la gloutonnerie des vilains. De plus, en dépit de la glose des mss. IK, qu'on devra attribuer aux scribes, la lecture de Vossler n'explique pas la corruption de l'autre branche du *stemma codicum*. La solution — une différente division des mots — est toute proche si l'on considère que nous avons ici, comme dans le *vers* XXI de Guiraut Riquier[20], une accumulation de termes juridiques. Par conséquent, on devra restituer le mot-rime comme *l'apelh* 'l'appel', et considérer *anplen* directement issu du verbe latin *ampliare* dans son sens juridique, à savoir 'differre in alium diem alicujus causae sententiam'[21], qui serait donc *lectio difficilior*. Une telle acception n'a eu aucun dérivé dans les langues romanes; l'interprétation que je propose est donc tout à fait hypothétique, quoiqu'elle puisse trouver un appui dans le fait que l'acception juridique de *ampliare* est attestée dans la *Rhetorica ad Herennium*, oeuvre que Peire Cardenal ne devait certainement pas ignorer[22].

Je voudrais maintenant considérer un autre aspect de l'interprétation en critique textuelle, celui des intégrations conjecturales. Dans ce domaine, nous le verrons plus loin, c'est encore le contexte (ici au sens large de tradition littéraire) qui pourra jeter quelque lumière sur une difficulté qui serait autrement insurmontable.

Dans son sirventès *Tendas e traps, alcubas, pabalhos* (BdT 335, 56)[23], Peire Cardenal se reporte à la querelle de 1271-1272 entre le com-

te d'Armagnac, Géraud V, et son voisin Géraut de Casaubon, comte de Gaure. Celui-ci ayant refusé au comte d'Armagnac une prestation d'hommage, on en arriva au combat, bientôt apaisé par l'intervention du roi de France, Philippe III. C'est au début de l'affaire que se place la composition du sirventès: Peire Cardenal, partisan des comtes d'Armagnac et de Foix, décrit d'une façon très suggestive la guerre qu'on va faire, en imitant de près la manière de Bertran de Born. Dans la première strophe il y a une lacune; en voici le texte selon le ms. unique R:

> ''Tendas e traps, alcubas, pabalhos
> veyrem tendre per pratz e per vergiers
> josta l'aigua pres Leitor'als cambos,
> que·l coms Guirautz vol mais pretz que deniers,
> e no·s trebalh hueimais lo sieu[s] senh [iers]
> de sercar patz, c'Armalhac vol onransa,
> mas ... que·l fes d'arjen ... [-ansa]
> volgra trop mais la patz qu'esser guerriers''. (1-8)

A. Jeanroy a constaté, sur la base du v. 4, que ''le seigneur de Gaure, cherchant un accomodement, aurait offert au comte d'Armagnac une somme que celui-ci aurait refusé d'accepter, préférant 'l'honneur aux deniers'''[24]. Dès lors, ce qui manque au v.7, dit Jeanroy, ''est évidemment *En Guerautz*; celui qui manque à la fin du vers doit signifier 'offre' ou 'remise'; je ne vois que *liuransa* qui puisse convenir''[25]. Lavaud propose une solution différente: il maintient au septième vers le sujet du quatrième, c'est-à-dire le comte d'Armagnac, en lisant: *mas si fora qu'el fes d'argen esmansa* ''mais s'il était vrai qu'il fît cas de l'argent il préfèrerait de beaucoup la paix que d'entrer en guerre''. Il est évident que la solution de Jeanroy, en s'appuyant sur le contexte, est la meilleure; en outre, elle peut expliquer la première lacune. Les deux personnages, le comte d'Armagnac et celui de Gaure, ont le même prénom: il est bien possible que le scribe ait été trompé par cette homonymie et, par conséquent, ait laissé tomber le deuxième prénom, en l'interprétant comme une simple répétition fautive. Beaucoup moins sûre est la deuxième intégration de Jeanroy; dans ce cas on peut rétablir le mot-rime avec quelque certitude uniquement à partir du modèle métrique et stylistique de Cardenal, le *Miei-sirventes* de Bertran de Born (BdT 80,25)[26]. De même qu'il reprend le schéma métrique et les rimes, le sirventès de Cardenal utilise aussi quelques mots-rimes et certaines tournures de son modèle; en l'espèce, le v.8 *volgra trop mais la patz qu'esser guerriers,* reprend d'une façon antonyme le huitième vers du modèle: *anz vol guerra mais*

que qualha esparviers. Il ne semble donc pas risqué de rétablir à la fin du septième vers le mot *fiansa*, qui se trouve au même endroit strophique chez Bertran de Born. Nous aurions ainsi, d'une façon contextuellement cohérente:

> ''mas en Guirautz, que·l fes d'arjen fiansa,
> volgra trop mais la patz qu'esser guerriers'' (7-8),

en donnant à *fiansa* le même sens que dans le *Miei-sirventes*, soit ''Sicherstellung'' (Appel), soit ''oath, plighted word'' (Kastner)[27].

Un autre exemple, bien plus simple que le précédent, nous permet de mettre en évidence le rôle que joue le contexte immédiat[28] dans la pratique de la correction conjecturale. Lisons donc la cinquième strophe du sirventès *Aissi com hom plainh son fill o son paire* (BdT 335,2), selon le texte donné par Lavaud[29]:

> ''Ar m'es semblans que mos chanz non val gaire,
> quar de mal dir l'ai ordit e tescut,
> mas de mal fueill non cueill hom leu bon frut
> ni d'avol fag bon plag no sai retraire.
> Dels laitz fatz qu'il fan
> laitz ditz dic e chan
> josta la razon,
> e del fel talan
> enic dic lo cors:
> quar m'es greu qu'eu peinha
> l'error lor ni feinha,
> ni los an lauzan
> ni·l chan an dauran
> mas per aital con seran''. (57-70)

Lavaud traduit les derniers vers de la façon suivante: ''car il m'est pénible de colorer leur erreur et de feindre, et d'aller les louant ou dorant (ornant) mon chant, sauf selon telle manière qu'ils seront'' (66-70). Mais qu'est-ce que cela signifie? On voit bien que le v.70, de même que la traduction, est tout à fait dépourvu de sens. La leçon transmise par tous les mss. (C. *om.* - RIKTD^{b}M mas per aital (D^{b}IK aitals) com (MIK qan T con) seran) trahit une faute d'archétype, une méprise au niveau de la source commune: il faudra donc corriger *mas per aital con seran* en *mas per aital c'om s'enan*, c'est-à-dire 'si ce n'est que pour s'élever'[30].

Ainsi tout se tient, tout est transparent: Peire Cardenal nous dit qu'il

n'est point heureux de parler de la méchanceté des hommes; s'il le fait, c'est seulement avec une intention didactique, dans le but d'éloigner son public du péché. En outre, la correction proposée peut aussi expliquer les données de la *varia lectio*: par rapport à la leçon d'archétype *seran*, les réponses des mss. MIK *qan* T *con* RD^{b} *com* se révèlent tout à fait équivalentes. Il est aussi possible d'observer, dans ce dernier cas, l'attitude conservative de R. Lavaud, la même qui l'a amené ailleurs à se confier à ce qu'il appelle le 'meilleur' ms.

Je crois au contraire que le respect le plus scrupuleux de la tradition manuscrite impose de la considérer dans son ensemble, et de bien distinguer les éléments méritant notre attention des méprises évidentes qui nous ont été transmises. Il est certain que l'on ne peut jamais être complètement sûr du résultat; toutefois une discussion sur ces problèmes nous permettra toujours d'améliorer notre connaissance des textes.

Sergio Vatteroni
Pisa

1. En particulier *Leben und Werke der Troubadours,* Zwickau, 1826.
2. Voy. C.-CH. FAURIEL, *Histoire de la poésie provençale*, tome II, Paris, 1846, (réimpression Genève, 1969) pp. 173-184.
3. Dans l'introduction à Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. CONTINI, Torino, 1970, p. XX.
4. *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal* (*1180-1278*), éd R. LAVAUD, Toulouse, 1957 (Bibliothèque Méridionale, 2e série, tome XXXIV).
5. Voir: *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke*, mit Anmerkungen und Glossar, éd. A. STIMMING, Halle, 1879; *Bertrand von Born, sein Leben und seine Werke,* mit Anmerkungen und Glossar, éd. A. STIMMING, Halle 1892; *Bertrand von Born*, éd. A. STIMMING, zweite, verbesserte Auflage, Halle a. S., 1913; A. THOMAS, *Poésies complètes de Bertran de Born,* Toulouse, 1888 (Bibliothèque Méridionale, 1e série, tome I); *Die Lieder Bertrans von Born*, éd. C. APPEL, Halle, 1932; *L'Amour et la Guerre. L'oeuvre de Bertran de Born* (édition critique, traduction et notes) éd. G. GOUIRAN, Aix-en-Provence, 1985; *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, ed. W.D. PADEN JR.-T. SANKOVITCH-P.H. STABLEIN, Berkeley-Los Angeles-London, 1986.
6. A. PILLET-H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours,* Halle (Saale), 1933 (= BdT), où sont aussi expliqués les sigles qui désignent les chansonniers provençaux.
7. Voy. G. CONTINI, *Quelques sirventés de Peire Cardinal*, dans *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, vol. I, Paris, 1955, pp. 272-287, IV.
8. Éd. LAVAUD, p. 144.
9. Voy. E. LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig 1894-1924 (=SW), vol. VIII, p. 612: *vel* 'Kalb'; pour la dérivation de *vitellus* cf. J. RONJAT, *Grammaire Istorique des Parlers Provençaux Modernes,* vol. I, Montpellier, 1930-1941, p.

348 (*vitellu* > **véèl* > *vel.*).
10. Cf., p. ex., J. LE GOFF, *Pour un autre Moyen Age*, Paris, 1977, et, du même auteur, *L'imaginaire médiéval*, Paris, 1985.
11. Voy. aussi J. VERDON, *Les Loisirs en France au Moyen Age,* Paris, 1980, pp. 29-30.
12. Pour le m. fr. voir C. NYROP, *Grammaire historique de la langue française*, Paris-Copenhague, 1914-1960, vol. IV, p. 256.
13. Dans *Poésies provençales inédites tirées des manuscrits d'Italie*, ''Revue des langues romanes'', 39 (1896), 177-216, 178, note 3.
14. G. CONTINI, *A propos de 'tribu martel'*, ''Romania'', 63 (1937), 253-266, 259, note 1.
15. Voy,. W. von WARTBURG, *Französisches Etymologisches Wörterbuch,* Tübingen 1948-, Basel 1952-, s.v. *garba.*
16. Éd. LAVAUD, p. 287.
17. On peut démontrer que la tradition manuscrite se partage en deux branches: d'une part les mss. IKR-C, de l'autre les mss. TD^b.
18. K. VOSSLER, *Peire Cardinal. Ein Satiriker aus dem Zeitalter der Albigenserkriege*, München, 1916, p. 81.
19. Voy. P. OURLIAC, *Glose juridique sur le troubadour Peire Cardenal* dans ses *Etudes d'histoire du droit médiéval*, Paris, 1979, pp. 259-272, p. 261 et note 17.
20. Éd. M. LONGOBARDI, *I 'vers' del trovatore Guiraut Riquier*, ''Studi mediolatini e volgari'', 29 (1982-83), 17-163, XX, vv. 25-8.
21. AE. FORCELLINI, *Lexicon totius Latinitatis*, Patavii, 1940, s.v. *amplio*; cf. aussi A. ERNOUT-A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1951, s.v. *amplus*.
22. Pour le verbe *ampliare* dans la *Rhetorica ad Herennium* voir FORCELLINI, *Lexicon*, s.v. *amplio*. On connaît bien la diffusion et la fortune de la *Rhetorica ad Herennium* au Moyen Age; cf., p. ex., F. QUADLBAUER, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Wien, 1962.
23. Éd. A. JEANROY, *Un sirventés historique attribué à Peire Cardenal (1271)*, dans *Etudes romanes dédiées à M. Roques,* Paris, 1946, pp. 57-62; CONTINI, *Quelques sirventés...,* VI; LAVAUD, p. 124.
24. JEANROY, *Un sirventés...*, p. 58.
25. JEANROY, *Un sirventés...*, p. 61.
26. Ed. APPEL, 37; éd. GOUIRAN, 32.
27. Voy. L.E. KASTNER, *Notes on the poems of Bertran de Born V,* ''Modern Language Review'', 32 (1937), 169-221, 210-211.
28. Sur l'importance du contexte immédiat et du contexte au sens large dans l'interprétation, cf. A. RONCAGLIA, *Valore e giuoco dell'interpretazione nella critica testuale*, dans *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 1961, pp. 45-62.
29. Éd. LAVAUD, p. 246.
30. Pour le sens de *per aital*, cf. SW, I, p. 42 'deshalb, zu dem Zweck'.

À PROPOS DES MANUSCRITS OCCITANS DU XIVe SIÈCLE: QUELQUES ÉCHANTILLONS

W.C.M. WÜSTEFELD

Introduction

Dans un exposé fait au colloque de l'*International Courtly Literature Society* l'année dernière, j'ai presenté un résumé sur la renaissance à la faveur de laquelle la littérature occitane se développa au XIVe siècle. C'est dépuis longtemps que cette floraison littéraire est sousestimée dans nos manuels de la littérature occitane[1].

La renaissance d'Oc du XIVe siècle ne consiste pas seulement en produits littéraires, mais se manifeste dans toutes les expressions culturelles du Midi. Pendant la première moitié du XIVe siècle Toulouse, comme centre bourgeois, et Avignon, comme centre pontifical, furent les foyers de creativité les plus importants. Dans les pays d'Oc, le clergé, les nobles et les bourgeois sont les mécènes auxquels sont dus des églises nouvelles, des palais, des hôtels décorés de peintures et de sculptures, des tapisseries etc., exécutés par des artisans locaux, ainsi que par des étrangers venus de toutes les parties de l'Europe. Les écoles et les universités, quelques-unes fondées récemment et dominées par l'Eglise, témoignèrent du désir d'offrir un enseignement supérieur dans la région même. Les textes et les manuscrits issus des ateliers méridionaux nous esquissent une image vive du goût public. Il nous reste plusieurs manuscrits éxécutés dans les ateliers du Sud, mais ils sont mal connus et mal étudiés.

La littérature occitane du XIVe siècle ne se limite pas aux produits bourgeois du *Consistori del Gay Saber de Toulouse*. La créativité occitane donne naissance à de nouveaux textes en prose, à des grammaires, à des textes historiques et hagiographiques et surtout à des traductions du latin.

Les traductions du XIVe siècle sont caractérisées par une qualité parfois très haute. Je vous rappelle des textes comme la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, la *Vida de Sant Auzias e de Santa Delphina*, la *Vida del glorios Sant Frances*, mais aussi des traductions moins connues comme *l'Abreviamen de las historias* (de la *Chronologia Magna*) de Paulin de Venice, *Le Libre de sufficiencia et de necessitat* de Peire de Paternas, *L'Elucidari de las proprietatz de totas reus naturals* de Bar-

thélemy l'Anglais et *Las paraulas de Albucasim*. Une des caractéristiques les plus remarquables des traductions occitanes du XIVe siècle est que plusieurs textes rédigés en latin ont été traduits presque immédiatement après que l'auteur avait terminé la rédaction de son texte latin[2]. Cela indique l'interêt vif du public de l'époque. Une autre caractéristique se manifeste dans la survivance de plusieurs traductions dans seulement un manuscrit unique. Il n'existe pas d'indications qu'autrefois ces traductions n'eussent été copiées pour un public plus vaste que pour le cercle familial. De plusieurs textes il nous reste l'exemplaire de présentation offert au mécène lui-même.

Tandis qu'il est évident que pourtant le public occitan désirait lire plusieurs textes d'un contenu varié, on s'aperçoit pourtant qu'avant tout on s'intéressait au poème *Breviari d'Amor* par le frère Franciscain, Matfré Ermengaud, composé à la fin du XIIIe siècle. Ce poème, synthèse des idéals courtois et des exigences orthodoxes de l'Eglise catholique, était durant le XIVe siècle le texte occitan les plus souvent copié. De cette époque il nous reste 12 manuscrits plus ou moins complets et 13 fragments.

En dehors de quelques articles dispersés, il n'existe pas d'études élaborées sur les manuscrits méridionaux. Nous ne connaissons guère les ateliers où le public occitan commanda ou fit exécuter ses livres. Etaient-ce des ateliers séculiers ou bien cléricaux, dominés par l'Eglise? Les écrivains et les enlumineurs étaient-ils des clers ou des bourgeois ou peut-être travaillaient-ils ensemble? Si nous voulons connaître le public occitan, leur goût des textes, leur niveau, la variété de production etc., il faut savoir qui étaient les producteurs de ces textes. C'est l'ensemble des auteurs, des copistes, des enlumineurs, en relation avec les mécènes, qui nous intéresse. Ce sont les mécènes qui déterminaient ce qu'ils voulaient lire (ou mieux, posséder), et ce sont les exécuteurs qui determinaient le niveau des textes et des manuscrits produits.

Les manuscrits avignonnais[3]

Il existe encore quelques manuscrits occitans qui portent une inscription de la date et de la personne qui les a exécutés ainsi que le nom du destinataire. Mais ce sont des exceptions.

Un exemple particulier est le manuscrit de *Libre de sufficiencia et de necessitat de la vida moral et humana* de 1349. Ce texte fut écrit par Peire de Paternas, un Ermite de Saint Augustin d'Avignon, né à Pernes dans le diocèse de Carpentras, près d'Avignon. Il avait fait ses études

théologiques à Paris. Le pape Clément VI lui démanda en 1344 de retourner à Avignon car le Comtat de l'Ordre des Frères Ermites de saint Augustin n'avait aucun maître de la langue d'Oc, *de lingua ocana*, capable d'enseigner en un studium[4].

Peire dédia son livre, dont il existe un seul manuscrit, à Delphina de Beaufort, nièce de Clément VI, épouse de Hugues de la Roche, maréchal de la Curie romaine et recteur du Comtat pour Sa Sainteté[5]. Elle avait démandé à Peyre de traduire pour elle en sa langue maternelle les *Révélations de la Vierge Marie à Sainte Elisabeth de Hongrie* et de les accompagner d'un commentaire. D'abord Peyre redigea son oeuvre en latin, ensuite il l'a *romanssada*. Le texte en langue vulgaire est parfois plus devéloppé que le texte en latin, mais en général Peire traduit de façon directe. La langue est celle de la Provence avec des influences françaises. Cela n'est pas étonnant quand on se rappelle les années d'études de l'auteur à Paris, et quand on sait en plus que le copiste du manuscrit n'était pas originaire du Sud, mais qu'il était un Breton de Cornouailles[6].

Le style de la décoration du manuscrit trahit la main d'un décorateur français. Il avait inscrit son nom *Mestre Jehan de Mazeres*, d'ailleurs inconnu. De plus, l'origine française du décorateur est bien établie, parce que dans les petites scènes marginales, les banderoles contiennent des mots en français et les instructions pour l'enlumineur sont de même écrites en français[7].

Quoique nous connaissions beaucoup de détails de ce manuscrit, de son destinataire et de ses exécuteurs, malheureusement nous ne connaissons pas l'atelier de son exécution. Il est probable que l'auteur et le copiste ont travaillé dans le couvent des Ermites en Avignon, mais nous ne savons pas si l'enlumineur n'a peut-être pas travaillé hors du couvent, dans un atelier laïc.

Les deux parties qui restent d'un autre codex occitan, comprenant six textes traduits du latin, se trouvent à Londres, au British Library, sous les cotes Egerton 1500 et Add. 17920. Ce codex avait été exécuté sans doute aussi à Avignon ou aux environs, mais nous ne connaissons pas le contexte exact. Les rares miniatures du ms. Egerton 1500 sont exécutées de même dans un style français mais nous n'avons identifié ni l'enlumineur ni l'atelier. Comme nous avons fait remarquer autre part, le destinataire de ce codex était possesseur d'au moins trois autres textes occitans, auxquels l'auteur des commentaires marginaux fit référence. Les textes furent probablement traduits aux environs de 1330 pour l'usage familiale. La langue est celle de l'occitan central avec des traits dialectaux du Rouergue[8].

Le manuscrit du *Libre de vicis e de vertutz* de *Frère Laurent* (Avignon, Bibliothèque Municipale, ms. 313)[9], daté de 1336 ainsi que les manuscrits de Peire de Serras (Florence, Biblioteca Laurenziana, Ashburnham 40a et 40b, Brunel nr. 297), écrits aux environs de 1360 et comprenant une collection de textes vraimenti tres variés, sont d'autres témoins de la production Avignonnaise encore mal etudiée.

Il n'existe pas d'indications que les manuscrits occitans Avignonnais fussent produits dans un atelier commun, mais notre connaissance du contexte socio-culturel du public Avignonnais lisant des textes occitans n'est pas suffisante pour permettre des conclusions définitives. D'autre part la recherche codicologique sur les manuscrits Avignonnais exécutés pendant les règnes des Papes à cette ville, est encore à faire. Une clef importante, à mon avis, se trouverait dans les manuscrits des textes de Bernard Gui, Frère Prêcheur et ancien inquisiteur de Toulouse, ayant vécu plusieurs années à la Cour papale. Ses *Flores Chronicarum* furent également traduits en occitan mais ce texte reste encore inédit et n'à pas été étudié[10]. Plusieurs manuscrits des textes de Bernard Gui sont enluminés comme le manuscrit de Peyre de Paternas et le ms. Egerton 1500, par des décorateurs qui travaillaient dans une style d'origine française et plusiers de ces manuscrits portent la date d'exécution et le nom du destinataire. Pour connaître le contexte des textes occitans mentionnés plus haut, une étude approfondie des manuscrits Avignonnais pourrait enrichir notre information sur le monde des livres et de leur public à cette époque.

Les manuscrits d'origine toulousaine

La situation à Toulouse, une ville plus provinciale et moins cosmopolite, donne une image différente. Si notre connaissance des livres manuscrits exécutés dans cette ville reste encore limitée, il existe quelques études qui nous donnent une première impression de l'enluminure à Toulouse. Le catalogue d'une exposition de 1954-1955, organisée sous la direction de Jean Porcher, sert jusqu'à aujourd'hui comme le meilleur point de référence, mais une étude englobant à la fois les manuscrits occitans et les manuscrits latins nous manque[11]. Plusieurs fois les savants ont indiqueé qu'il existait à Toulouse un atelier bien organisé et bien outillé, dans lequel ont été exécutés un nombre de copies du *Breviari d'Amor*, ainsi que le manuscrit de l'*Elucidari*, faites pour Gaston Phoebus, Comte de Foix. Ce sont Jean Porcher en 1959 et, plus tard, Katja Laske-Fix en 1973 qui ont attiré l'attention sur cet atelier[12]. La tradition des textes ainsi que la

tradition iconographique des illustrations des manuscrits du *Breviari* ont été bien étudiées. D'autre part l'étude stylistique de l'enlumination des manuscrits Toulousains, entreprise délicate et compliquée, n'a jamais été effectuée.

Selon les spécialistes, un groupe de dix manuscrits enluminés du *Breviari* a été exécuté à Toulouse pendant la periode de 1350 à 1370[13]. Il semble y avoir deux exceptions: les mss. L et H. Le premier devrait être daté des environs de 1320-1325, tandis que le second manuscrit daterait du XVe siècle.

Ce groupe des manuscrits du *Breviari* est lié étroitement avec plusieurs autres manuscrits exécutés à Toulouse à l'époque. Pour étudier le style de l'enluminure toulousaine ainsi que la relation entre certains manuscrits, il faut commencer la recherche par des manuscrits dont nous connaissons la date d'exécution ou dont nous pouvons déterminer la date avec plus ou moins de précision[14]. Ils forment un groupe de cinq manuscrits dont un en ancien Français. C'est un *Pèlerinage de la vie humaine* de Guillaume de Digulleville, qui porte les armoiries de Louis Ier d'Anjou et de son épouse Marie de Blois, mariés depuis 1360 (Heidelberg, Bibliothèque Universitaire, ms. Cod. Pal. Lat. 1969). La date de l'exécution du manuscrit n'est pas exactement connue, car les armoiries ont été ajoutées quelque temps après l'exécution du manuscrit. Louis d'Anjou devint lieutenant-général au Languedoc en 1365 et c'est peut-être à ce moment-là qu'il obtint le manuscrit[15]. La combinaison des couleurs orange, rose et bleu, le plissage linéaire caractéristique des vêtements ainsi que la forme et la couleur des dessins architecturaux sans profondeur spatiale sont des caractéristiques communes de notre groupe des manuscrits toulousains. Le décorateur de ce manuscrit de Louis d'Anjou est peut-être le même que celui qui fit la miniature des Capitouls de Toulouse de l'an 1369/1370[16]. La décoration du manuscrit de Guillaume de Digulleville est très proche de celle d'un missel exécuté en 1362 pour les Ermites d'Augustin d'Isle-en-Albigeois près de Toulouse. Le copiste, qui habitait dans ce couvent, s'appelle G. de la Rieias, mais l'enlumineur reste anonyme. Les visages fins, l'attitude des personnages, mais avant tout les couleurs utilisées, marquent le décorateur, son oeuvre et son atelier.

Un autre manuscrit, proche de ces deux manuscrits, est l'exemplaire de l'*Elucidari de proprietatz*, fait pour Gaston Phoebus. Il date des environs de 1350-1355. On voit le même style linéaire, les fonds découpés en bandes verticales avec des motifs décoratifs, la même palette de coloris et, surtout, l'architecture analogue. Le style spécifique des fonds quadrillés d'or, de rouge et bleu, remplis de figurines en blanc, ainsi que la

forme des plantes et des arbres nous le voyons également dans le manuscrit du *Pèlerinage*. Le manuscrit de Gaston Phoebus a été décoré par trois enlumineurs[17]. Le meilleur artiste de ces trois, le deuxième maître, se distinque comme plus archaîque que celui du missel de 1362 et celui du *Pèlerinage*.

Un très beau *Pontifical* (Paris, B.N., Lat. 9479), fait pour l'usage du diocèse d'Arles et daté entre 1370-1378, nous montre la maîtrise de l'atelier toulousain. Bien sûr l'artiste a une main plus fine que celles mentionées plus haut, mais en même temps, les similitudes dans l'architecture, dans les couleurs utilisées, dans l'attitude et dans la forme des personnages, prouvent que l'enlumineur travaillait sous l'influence de ses collègues du ms. du *Pèlerinage de la Vie Humaine* et de celui de l'*Elucidari*. Cet enlumineur est le meilleur du groupe. Ici on recontre encore une fois le même dessin des fonds et surtout, une ressemblance dans les figures, les rameaux et les lettrines. C'est dans le même style, plus archaïque que celui du *Pontifical,* que le deuxième maître de l'*Elucidari*, travailla environ vingt ans auparavant.

Plusieurs de ces éléments de la décoration toulousaine pendant les années 1350 et 1370, nous les retrouvons dans les manuscrits du *Breviari d'Amor*. On peut voir une liaison directe entre certains manuscrits: il saute aux yeux que le décorateur du ms. A est proche de celui du missel de 1362. De plus, nous reconnaissons le décorateur du ms. A comme celui du ms. C. Les deux mss. F et K ont l'air archaïque et semblent bien contemporains du ms. de l'*Elucidari*. Le ms. F porte une date d'achat de 1354 et, bien que l'enlumineur du ms. K ait utilisé une palette deviante, la décoration ainsi que la mise-en-page du manuscrit son également proches du ms. B. Les trois mss. F, K, et M pourraient être les copies les plus anciennes de ce groupe des manuscrits du *Breviari d'Amor*. Le ms. M offre le meilleur texte, et semble être plus archaïque du point de vue paléographique. Le ms. B est daté des environs de 1340[18], mais il n'existe aucune raison pour justifier une date antérieure aux autres manuscrits de notre groupe; les ms. A et C ne s'éloignent pas trop du ms. B et s'aprochent plutôt du Maître du missel de 1362.

L'intéraction des différents enlumineurs n'est pas facile à découvrir ni à analyser. Ce sont avant tout des recherches codicologiques qui devront être exécutées. La composition des cahiers, la structuration du texte à l'aide des initiales et des lettrines, la ponctuation etc., et surtout l'identification des mains différentes des copistes (dont certaines reviennent dans plusieurs copies) nous offriront sans aucun doute plus de clarté sur la genèse de ce *corpus* de manuscrits.

Conclusion

Quelques enlumineurs qui travaillèrent à Toulouse, sont connus par leurs nom. La plupart d'entre eux sont mentionnés dans les archives à cause de leur travail pour les *Capitouls*[19]. Malheureusement il est impossible d'identifier leur oeuvre, parce que les portraits peints sont détruits ou perdus. Toulouse devait certainement être un centre important d'enluminure: les manuscrits mentionnés ci-dessus en temoignent. Le fait que trois enlumineurs originaires de Toulouse ont travaillé à Avignon, indique bien que les enlumineurs de Toulouse étaient des artisans recherchés[20].

Les ateliers toulousains produisirent une oeuvre variée. Ils enluminèrent des livres liturgiques et juridiques latins, des textes occitans, ainsi que des textes en ancien français. Ils travaillèrent pour les Toulousans eux-mêmes comme pour des destinataires en dehors de la région. Les trois enlumineurs mentionnés ci-dessus, et sans doute aussi plusieurs de leurs collègues de cette époque, étaient des laïques. Le fait que la majorité des manuscrits mentionnés portent des armoiries indique une production lucrative et probablement profane.

Est-ce que les enlumineurs travaillèrent côte à côte avec les copistes dans les mêmes ateliers? Et puis, d'où viennent les textes? En dehors du scribe du missel des Augustins en Albigeois de 1362, qui s'appelle G. de las Rieias, *in hospicio [Augustiniensium] Albigesii me existente...*, les copistes sont tous anonymes. Dans quelques manuscrits du *Breviari* on retrouve des mains identiques, mais aucun copiste n'a signé son travail[21].

Comme le *Breviari d'Amor* a été copié si souvent pendant une période relativement brève, il faut penser à un ou plusieurs ateliers bien outillés. A cette époque il est bien possible qu'un atelier entièrement laïque fonctionnât comme centre principal de production, mais il faut se souvenir qu'à Toulouse, ville capitale de l'Inquisition, le rôle de l'Eglise ne doit pas être sousestimé. C'est, par exemple, l'Eglise qui dominait l'université et c'est l'Inquisition qui contrôlait les textes. Le fait est bien connu que le rédacteur de la *Leys d'Amor*, Guillem Molinier, fit contrôler son texte par le Vicaire Général comme *enquiridor de tot crim herejal... per sostener la fe catholical*[22].

C'est depuis le treizième siècle que un grand *scriptorium* était établi dans le couvent des Prédicateurs de Toulouse. Les moines produisaient aussi bien des livres pour l'usage du couvent lui-même que pour des destinataires de l'extérieur. C'étaient également les Frères Prédicateurs qui

dirigeaient l'enseignement à Toulouse. Ils jouaient un rôle important dans la vie universitaire et pendant les années que l'université de Toulouse était dépourvue de Faculté de Théologie, seul le *studium generale* des Dominicains fonctionnait. Ce *studium*, dans lequel les étudiants séculiers étaient également admis, leur donnait la possibilité d'une surveillance bien contrôlée. Si l'Inquisiteur — toujours un Dominicain — exigeait le droit de contrôler tous les textes produits, on peut imaginer d'autant plus facilement l'importance du *scriptorium* des Frères Prêcheurs.

Aujourd'hui il nous reste dans la Bibliothèque Municipale de Toulouse encore plus de 132 manuscrits de l'ancien fonds Dominicain, dont plusieurs livres viennent du *scriptorium* monastique. De cet ancien fonds seulement neuf manuscrits portent des miniatures. Ils n'offrent pas d'indications suffisantes pour conclure que l'atelier des Prédicateurs connait une production importante de manuscrits enluminés[23]. D'autre part, le couvent était un vrai centre de créativité d'écrivains. Parmi les livres produits se trouvent des textes de frère Bernard Gui, qui y avait commencé à écrire son oeuvre historique ainsi que sa pratique de l'inquisition. C'était dans le même couvent que Dominique Grima utilisa les scribes pour publier son oeuvre[24]. Une chose vraiment remarquable est le fait que dans le manuscrit exemplaire de l'*Elucidari* est représenté plusieurs fois un Dominicain qui en même temps se pose comme précepteur du jeune destinataire, le comte Gaston Phoebus. Est-ce qu'on peut en déduire que ce moine était le traducteur de ce texte?

Du point de vue de l'histoire des textes et des livres de Toulouse, il semble que l'*Elucidari*, texte occitan encore inédit, occupe une position-clef. L'étude approfondie du contenu de l'*Elucidari* et des aspects codicologiques de ce manuscrit par rapport aux autres manuscrits de l'époque, ainsi que l'étude du contexte socio-culturel, semble être de grande importance. Une édition critique de cette version occitane du *De Proprietatibus Rerum* de Barthélemy l'Anglais serait souhaitable.

En ce moment, le rôle qui jouèrent les Dominicains dans la production de livres et de textes occitans reste encore hypothétique. Seules des recherches historiques dans les archives et des études codicologiques dans les bibliothèques peuvent nous donner des réponses bien fondées.

Wilhelmina C.M. Wüstefeld
Université de Groningue

1. La communication *Bourgeoisie and Court: the Occitan Revival of the fourteenth Century*, sera publiée dans une forme adaptée, dans ma thèse *Manuscript British Library Add. 17920 and its socio-cultural context.* (Université de Groningue).
2. Par exemple l'*Abreviamen de las Historias, Las Merevilhas de la Terra de Ybernia*, le *Libre de Sufficiencia et de Necessitat* de *Peire de Paternas*, la *Vida de Sant Auzias e de Santa Delphina*, les *Flores Chronicarum* de Bernard Gui et la *Vida del glorios Sant Frances.*
3. Pour les études les plus importantes sur les manuscrits avignonnais voir: P. PANSIER, *Histoire du Livre et de l'Imprimerie à Avignon du XIVe au XVIe siècle*, Avignon, 1922 (Réimpression, Nieuwkoop, 1966). F. AVRIL, *Un enlumineur ornemaniste Parisien de la première moitié du XIVe siècle: Jacobus Mathey (Jaquet Maci?)*, "Bulletin Monumental", 129 (1971), 249-264 et A. DONDAINE, *La collection des oeuvres, de Saint Thomas dite de Jean XXII et Jaquet Maci*, "Scriptorium", 29 (1975), 127-152. L.H. LABANDE, *Les miniaturistes Avignonnais et leurs oeuvres.* "Gazette des Beaux-Arts", 37 (1907), 213-240, 289-305.
4. L. CAROLUS-BARRÉ, *Peyre de Paternas auteur du "Libre de Sufficiencia et de Necessitat (1349)"*, "Romania", 67 (1942-1943), 217-239.
5. Ms. Paris, B.N. 3313 A. Le manuscrit porte plusieurs armes des membres de la famille de Beaufort. Pierre de la Jugie, neveu de Clement VI et apparenté à Delphina, fit exécuter en 1350 le fameux Pontifical du Cathedral de Narbonne. Voir la note 11: *Dix Siècles d'Enluminure...* 7, n° 62.
6. Il s'appellait *Guillelmus Lupi de Villa Nemoris* (Kergoat) *Corisopitensis* (Quimper) *diocesis.* Il existe encore un autre manuscrit écrit pour Peire de Paternas par un copiste Breton, *Gaufredus Hervei de Villa Alba, Corisopitensis diocesis.* Ce manuscrit (Toulouse, B.M. ms. 175) date de 1347 et contient, entre autres textes, le *Milleloquium S. Augustini* de *Bartholomeus de Urbino.* (*Catalogue des Manuscrits en Ecriture latine*, (*CMD-F*) Paris, 1968, t. VI, p. 391). Encore deux autres Bretons, *Herveus Guidomari de Villa Crucis, clericus Leonensis diocesis... in domo fratrum Heremitarum sancti Augustini Avenionis* (1316) et *Matheus Bovis, dyocesis Leonensis* (Saint Pol-de-Leon, Finistère, 1358) ont travaillé pour les Ermites d'Avignon, voir CAROLUS-BARRÉ 236, nt.1. Ce dernier fit aussi un exemplaire du *Milleloquium* (Paris, B.N. ms. Lat. 2119, 1357. *CMD-F*, Paris, 1962, t. II, 109).
7. L. CAROLUS-BARRÉ, 234.
8. W.C.M. WÜSTEFELD, *"Las Merevilhas de la Terra de Ybernia": une Traduction occitane et son Modèle*, dans *Actes du premier Congrès International de l'A.I.E.O.*, London, 1987, pp. 527-537; M. PFISTER, *La localisation d'une scripta littéraire en ancien occitan. Brunel ms. 13, British Museum 17920,* "Travaux de Linguistique et de Littérature", 10 (1972), 253-291.
9. *CMD-F,* Paris, 1968, t. VI, 81.
10. Paris, B.N. Franç. 24940. Cf. A. THOMAS, *Bernard Gui, Frère Prêcheur* dans *Histoire Littéraire de la France*, t. XXXV, Paris, 1921, 181; les *Flores* ont été traduits peu après la mort de l'auteur (1331). A. VERNET, *La diffusion de l'oeuvre de Bernard Gui d'après la tradition manuscrite,* dans *Bernard Gui et son monde.* "Cahiers de Fanjeaux" 16 (1981), 221-242, donne une liste des manuscrits latins encore existants.
11. *Dix siècles d'enluminure et de sculpture en Languedoc VIIe-XVIe siècles.* Toulouse, Musée des Augustins, 1954-1955, introduction par J. PORCHER. Voir aussi: *Trésors d'enluminure en Languedoc.* Montauban, 1963-1964, introduction par M. DURLIAT; *Les enlumineurs du Capitole de 1205-1610,* Toulouse, Musée Paul Dupui, 1955, introduction par O. DE SAINT BLANQUAT; A. BRIMO, *Le couvent des Jacobins de Toulouse et l'essor de la miniature Languedocienne*, "Revue Historique et Littéraire du Languedoc", 1 (1944), 346-355. C'etait récemment par l'exhibition *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, Paris, 1981, que l'intérêt à l'enluminure méridionale est ressuscité.

12. J. PORCHER, *L'Enluminure Française*, Paris, 1959, 49, 89. K. LASKE-FIX, *Der Bildzyklus des Breviari d'Amor*. (Münchner Kunsthistorische Abhandlungen V), München/Zürich, 1973, 116-122, 189, nt. 233.
13. Voir LASKE-FIX, (nt. 12), R. RICHTER, *Le fragment b du ''Breviari d'Amor*, ''Romania'', 104 (1983) 198-207 et R. RICHTER, *Die Troubadourzitate im Breviari d'Amor*, Modena, 1976; G. BRUNEL, *Un fragment du Breviari d'Amor au Palais du Roure (Avignon)*, ''Romania'', 104 (1983), 177-197.
Sur la base des recherches dialectales on a localisé les mss. ABCD (Paris, B.N., Fr. 857, 9219, 858, 1601); F (Vienne, O.N.B., 2563, [1354]); KL (Londres, B.L., Harl. 4940, Royal 19 C I); M (Madrid, Escorial, Bibl. S. Lorenzo, S I 3) à Toulouse et les mss. G. (Vienne, O.N.B., 2583*); H (Lyon, B.M., 1351); I (Carpentras, B.M., 380) en Languedoc. Pour notre étude les mss. ABCDFGKLM sont d'importance. Il y a deux groupes séparés avec interdépendance iconographique: I: ABCKL, et proche, D, II: GHMN. Il existe une interdépendance textuelle entre les mss. A et B, avec F; C et L; G et C (et D). Les mss. A B C sont décorés dans le même style, dont B est le plus élégant. Les mss. ABFC ont été probablement exécutés dans un atelier toulousain, les mss. AF par le même copiste et AC par le même enlumineur (LASKE-FIX, 120).
14. Il est possible d'identifier aussi un groupe de textes juridiques exécutés à Toulouse, pendant la même période, voir: A. MELNIKAS, *The corpus of the miniatures in the manuscripts of Decretum Gratiani*, Rome, 1975 (Studia Gratiana, vol. XVI-XVIII), notamment les mss. Avignon, B.M., 659; Florence, Laurenziana, Edili 97; Montpellier, Bibl. Med., H 95; Montpellier, B.M., ms. 34; Stockholm, Musée Nat., B. 1652; Toulouse, Coll. privée; Rome, Bibl. Vat. Apost., ms. Lat 1373.
15. Il reste lieutenant jusqu'en 1380, quand il devient roi de Naples et de Provence.
16. *Les Fastes du Gothique cit.,* 1981, p. 354.
17. A. BOINET, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris*, ''Bulletin de la Société Française de reproduction de manuscrits à peintures'', 5 (1921), 112-122, pl. XXXIV-XXXVI.
18. *Les Fastes du Gothique cit.*, 1981, 311-312.
19. Le catalogue *Les enlumineurs du Capitole de 1205-1610,* Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1955, 133, donne une liste chronologique des enlumineurs qui étaient payés pour *penher e estoriar* les portraits des Capitouls et pour écrire leurs noms dans les Annales de Toulouse. Pour notre période c'étaient Peire Viguier (1329-1330); Peirot Alauso (1337-1338); G. Mairot (?1341-1344); P. del Villar (1362-1363); Joan Negrier (1386-1388, 1392-1394 (?), 1404-1406).
20. Il s'agit de Bernard de Toulouse, collaborant avec une femme Marie (1361, 1366, 1367) et, plus tard, de Jean de Toulouse (1390-1394).
21. Sauf Johannes d'Avignon, qui avait écrit les ms. N, ca. 1320 à Lerida (Leningrad, M.E. Saltykov-Shchedrin, Gos. Bibl. Esp. F. v. XIV. I (anc. Ermitage 5, 3, 66)).
22. R. LAFONT, *Las Leys d'Amors et la mutuation de la conscience occitane,* ''Revue des Langues Romanes'', 77 (1966), 16.
23. A. BRIMO, (voir la note 11), 346-355.
24. Voir, Toulouse, B.M. ms. 28-31: les quatre volumes ont l'aspect d'exemplaires de travail. *CMD-F*, t. VI, 498. Deux tomes de l'exemplaire de présentation au pape Jean XXII, se trouvent à la B.N., Paris, sous les cotes Lat. 365 et 375. Cf. le catalogue *Les Fastes du gothique cit.*, Paris, 1981, (nr. 257): les deux manuscrits ont été exécutés à Avignon, vers 1319.

PARTE II

A PREPAUS DI LETRO DE MIQUEU CAMELAT A PEIRE FONTAN

PIERRETTE BERENGIER

Vole proumié gramacia Jan-Marc e Eleno Fontan, que m'an gentamen fisa li letro de Camelat à soun paire Pèire Fontan.

Aquéli letro èron quàsi tóuti datado, ço que rendeguè lou travai mai eisa. Aquéu travai e l'estùdi pèr lou menut d'aquelo courrespoundènci durè dos sesoun de vacanço e es inutile de dire que soulamen uno pichoto partido sara espelucado eici.

Sarié bèn dificile de dire en 20 minuto ço que Camelat escriguè tout de long de 137 letro, que van dóu 10 de jun 1908 au 9 de mars 1951.

Li tèmo que ié soun abourda, soun noumbrous e divers, di mai serious toucant la guerro, la poulitico de la Franço, la religioun, i mai famihié: mandadis de presènt, counvidacioun pèr li vacanço etc... Dins tout, nous semblè necite de causi. Es ço que toco lou Felibrige, sa dóutrino soun acioun, sa vido-memo, qu'avèn pensa èstre lou mai interessant pèr vuei. Avans fau remarca qu'aquéli letro soun forço mai noumbrouso dins li proumiéris annado, em'uno pouncho de 11 letro en 1911 e soulamen 1 letro pèr an vers la fin. Aquelo beisso tèn subre-tout i soucit e is auvàri qu'agarriguèron Camelat. Soucit d'argènt, subre-tout après la guerro e soucit de santa pièi (sis iue). Aquéli soucit tenien souvènt lis ami aliuencha un de l'autre. En 1924 i'avié deja 11 an que s'èron plus vist:

«Que-m hasi you tabé ue hèste de sabé que t'engountrari à Narboune, se ou mey la santat de la nouste daune me dechabe escapa. E aquet biadye qu'ey cadut pèr terre!» (29 de mai 1924).

Es bèn naturau que li rescontre en se faguènt mai rare, li letro tambèn.

Mai en 1931 un espèr renais pèr Camelat qu'escriéu lou 22 de mars:

«Are que lou me mounde ey cadu dab lou sou tribalh e prou pla atelat, que bau balha drin mey de tems au Felibridye, ya que nou l'ayi yamey abandounat, maugrat lous coumbats qui a seguit la guerre e lous que-has e despénses mayes».

Aquéu ''Felibridye'' que tèn la grosso plaço dins la vido de Camelat, de qu'èi? Anan tira d'aquéli letro quàuqui poun maje mai fau garda presènt à l'esprit qu'es li letro d'uno soulo persouno e que se n'en pòu pas tira de counclusioun plus generalo.

Pèr Camelat lou ''Felibridye'' es un afaire d'ome. Se mesfiso di femo!

«Filadelfo que m'escriu que soun las hémnes qui an hèyt cade Devoluy. Aquère n'ey pas l'aute mes nou m'en estouni brigue» (25 d'óutobre 1909).

Autambèn quand Filadelfo sara candidato au majourala, en 1910, Camelat escriéu à Fontan:

«Ço qui-s bié tout bira qu'ey Filadelfe. E diserétz que bou esta mayourale? Au me sens qu'ey pegueya drin mey. Se Filadelfe passe ballèu toutes las Artaletos que-n bouleran» (3 de mai 1910).

E apound encaro en citant Mous. de Planté:

«(...) Que cred que la nouminacioun d'ue hémne quoan seré Filadelfe qu'ey ue errou. Qu'a tres cops rasoun» (4 de mai 1910).

Lou ''Felibridye'' dèu dounc resta i man dis ome e pèr soun aveni ié fau d'ome jouve:

«Per bounur lous yoens qu'arriben, sense parla de Mounaix lou pay de Betarram autour de «Flocs de brocs», de Laborde, de Bastard qui bis a Pau, d'autes que s'amien e touts que saben deya beroy tribalha: Andréu Pic (soudat à Lyon), Marcel St Bezard seminariste, Yan Louis Caulet seminariste tabé, Zabié de Puchéu emplegat de las postes e Yan de Maupoumé de l'Escole de Haus Estudis poulitics qui counech l'Aleman e doun bederas lèu lou sinnet etc...» (27 desèmbre 1932).

Pamens, de cop, fai de reservo à l'endré de quàuqui jouine. A prepaus de la colo dóu journau *l'Araire*, escriéu pèr Nouvè 1933:

«Aquests gouyats nou saben arré e que preténden ensegna-ns. Que parlen coum se yamey n'abèm plantat lou nouste petit pau, e coum s'éren lous prumès» (Nouvè 1933).

Mai en 1936:

«(...) que balhi touts lous mes lesés à la proupagande au ras dous noustes yoens. Que soun l'abiéne e que t'asseguri qu'en èm fièrs» (6 de juliet 1936

La vido felibrenco a si mountado de fèbre e tre 1909, es l'afaire de la Santo-Estello de St Gile.

Camelat respond à Fontan lou 27 de setèmbre 1909:

«Que parlats beroy dous mayouraus qui soun countre Devoluy. Marietoun que-s benye dou sou canceleirat, Arnavielh e Mouné dap Coustans dou lou Capoulierat mancat, Estiéu dou sou sendiquerat, Villanovo dou sou majouralat (sic) abut a ue ou dues bouts etc... L'enterès dou felibridye! Be n'an que hè!» (27 de setèmbre 1909).

Avié deja escri en avoust de la memo annado:

«S'èri Devoluy que t'asseguri que mandari caga (escusats lou mout cru) touts aquéts aboucats que-us decheri reyenta e adoura-s e coumplimenta-s. Que-us yetari la mie desmessiou sou nas!» (27 d'avoust de

1909).

Autambèn fuguè pas estouna en setèmbre:

«La desmissiou Devoluy que s'anounçabe bet tèms-a. Au me abis l'auré, debude balha a Sant-Gile au loc de s'en ana de la crampe dou bote...» (27 de setèmbre 1909).

E un mes plus tard:

«(...) Que-m sémble que lou die de Sent-Gile que sounè la mourt dou bielh felibridye e de la ribantalhe» (25 d'óutobre 1909).

Aquel afaire durè long-tèms, trop de tèms:

«Nou-ns ayman prou e ço qui semièn à Sant-Gile n'ey pas desbroumbat!» (25 d'óutobre 1910).

Devoluy avié desmessiouna, falié dounc elegi un nouvèu Capoulié, afaire tihous, à-n-un moumen que li tèsto èron tant escaufado.

«Ami de la Terre, que-s coundaran. Valere Bernard qu'ey lou candidat au Capoulierat coume at sabéts. Que-m ba prou. Mes l'ahè que sera se Estiéu ou Mounné bolin d'aquére tourte!» (27 de setèmbre 1909).

Valèri Bernard fuguè elegi e en juliet 1910 Camelat escriéu:

«E are que Bernard s'ey descargat de Villanovo puch de Aude quin ba camina?

Filadelfe que m'escriéu: «La bie que-s netéye!». O, mes toutu qu'y deberén demoura prou de souldats» (21 de juliet 1910).

Maugrat tout, li garrouio Devoluy/Bernard, passèron pas.

«Ue entreprese digne de nous que seré de ha ha drin de pats entre lous dus Capouliés Devoluy/Bernard. Que-n y hèy tan qui podi» (24 de juliet 1911).

Acò de bado, se cresèn la letro dóu 26 de setèmbre de la memo annado:

«Que trobi toutu que lou peley: Devoluy/Bernard nou dure que trop... Qui a resou ou tort n'at bòli pas sabé. L'u coum l'aut que harén mièlhe de cara-s qu'ey hountous que calhe leye (...) que Devoluy qu'ey huganaut e que Filadelfe qu'a partide ligade dab l'Action Française» (26 de setèmbre 1911).

Aquesto querello pèr lou biais di journau duravo despièi proun tèms. Tre 1909 Camelat escrivié:

«Sabéts que Villanovo que bié d'ourbi la poulemique countre Devoluy dens û journau reyaliste de Pau?» (St Pè 1909).

E tóuti de poulemiqueja que mai:

«Que recebie toutare «Vivo Prouvènço» e nou-m podi ha à l'idée que VB e d'auts e balen tan chic - mes tabé perqué la nouste daune Filadelfe se counhessabe à u yournau! Quines misères mou Diu e que nou-s pousquen yamey acaba» (25 de febrié 1913).

En previsioun de l'eleicioun dóu Capoulié en 1912 e pèr faire restanco à-n-uno candidaturo poussiblo de Villonovo, fuguè questioun dóu Dr. Fallen:

«Que-m parech ou men abé sabé-bite e prudénce se lou sou noum n'ey pas tarrible coum literatou» (25 de nouvèmbre 1910).

Mai VB se presentè mai e restè Capoulié fin qu'après la guerro qu'alors es lou Dr. Fallen que fuguè elegi:

«(...) (Dr. Fallen) qu'ey u brabe òmi de segur, que sera noumat... mas coum à tu que m'agradaré mey d'Arbaud ou Folco. D'Arbaud qu'ey u noum, qu'ey u drapèu e Folco qu'ey estat sourdat e qu'a patit permou de la Patrie dou mieydie» (19 de mai 1919).

Se plagne dins la memo letro de ço que lis eleicioun se fan en famiho, en Prouvènço e retroubaren mai la memo idèio plus tard en 1934:

«Dou die oun Mistrau a bouluts mayouraus de touts lous parsas d'O, de labets que calè aténde-s qu'u Capoulié lemousi, catala, gascou, lengadoucia e housse noumat. Lou die que badera hore Proubénce u omi qui aye, nou die l'enyenie, mes l'ayside dens la bite d'u Mistrau, e que boulhe éste Capoulié - qu'en sera.» (14 de janvié 1934).

A tout aquéu mouloun de discussioun toucant lis elecioun capoulierenco faudrié apoundre aquéli pèr lis eleicioun de majourau, subre-tout après 1918, dato d'intrado de P. Fontan dins lou Counsistòri.

«Aquéres eleccious de mayouraus qu'an de bounes escadénces pusque-ns oubliguen à tourna de liga hius qui semblaben coupats.» (9 de mars 1951).

Sarié de trop d'intra eici, dins lou menut. Noutaren pas que quàuquis idèio generalo. A prepaus dóu Lemousi pèr eisèmple:

«(...) permou nou cau pas qu'aquet pèys estranye n'aye pas nade cigalhe, quoan la Proubènce e lou Clapas n'an tandes;» (27 de mars 1922).

Meme pleidejamen, tres an plus tard, pèr la Gascougno:

«Qu'abèm dret suban la nouste accioun à dus cops mey de mayouraus» (5 de mai 1925).

D'aiours tre 1913, M. Camelat avié manda sa desmessioun quand Simin Palay èro pas esta elegi, quand lou sèti liéure èro aquéu d'un biarnés.

«(...) La demissiou qu'ey dade e atau, que crey que-ns bolen ha paga care l'amistat qui goardèm ta Devoluy» (29 de mai 1913).

Mai au mes de jun respoundié à Fontan:

«Mercés pèr la toue boune letre, - que-t bau crede, coum Valère m'a pregat de retira la demissiou, qu'at bau ha (...)» (29 de jun 1913).

En 1911 Camelat anara pas à la Sto Estello de Mount-Pelié «per un sarrot de rasous»:

«D'abord la questiou aryen, biadyes d'aci e d'aquiu (4 per an ta la Bouts e ta la Gastou-Febus), sasou de prèsse ta you entre may e yulhet. (...).

e puch qu'at cau dise, ta que boudya-s à la seguide d'u counsistòri d'academiciens qui nou sab que cauha candidatures de mayouraus e balha ribans de mèstes en gay-sabé ou de felibres mantenayres?» (24 de jun 1911).

D'àutri proublèmo, bèn mai serious, se fasien jour dins lou Felibrige e pèr counsequènt dins li letro de Camelat. Coumençaren pèr l'ourganisacioun memo dóu Felibrige e pèr la reformo dis estatut, qu'es un pau noste moustre dóu lock-ness...

Tre 1909, uno proumiero reformo pounchejo:

«Lou Ruat qu'ey dou boste abis, que bòu mes de poudé tau counsélh yenerau e que proumet d'ayuda ta l'ahilhamen de la Freirié» (St Pè 1909).

Mai Camelat a pas lou cervèu fa pèr li lèi e lis estatut:

«(...) a la fì qué-m harte dap lous sous estatuts, lous estatuts que soun reglaméns e lous reglaméns que soun asous...» (St Pè 1909).

Quàuqui mes pièi, parlo encaro d'uno idèio de Federacioun assetado sus 2 vo 3 poun e en desèmbre de la memo annado demando:

«-U soulet counselh coumpausat dous ancians mayouraus ou mèstes en gay-sabé, dous directous de yournaus felibrencs, dous presidéns ou delegats de las Escoles.

-U presidén et secré, noumats per 3 ans

-la fì dous titres».

En 1910, Camelat s'aubouro contro lou manco de realisme dóu counsistòri. Lou Felibrige dèu pas èstre uno questioun d'estatut mai d'acioun:

«Aquets messius que retarden de tres ségles, que soun encoère au salous de Bersalhes: nou bolen sabé arré de la hourre! La hourre que-us passara sus lou coé e nou s'en seran abisats.» (25 de nouvèmbre 1910).

La refourmo dis estatus fai camin, la reacioun de Camelat se fai gaire espera:

«Per ço qui ey dous Estatuts, Nou, mercés, n'ey pas lunetes prou clares ta m'y recounéche e nou souy pas de payère à coumpréne e enténe tout aquet barreyadis de grades, de n°, de coundiciouns de bote (...)» (21 de febrié 1911).

E plus liuen, lou mot de Santo-Claro:

«Lous *bielhs* proubençaus n'an pas lou cap hèyt coum lous gascous de per aci» (21 de febrié 1911).

Fin finalo, de refourmo dóu Felibrige, Camelat n'en vesié qu'uno:

«(...) que cau que boutém au palhat touts aquéts titres e ounous qui-

nou croubéchen que feniantè, ourgulh, e peguè.» (27 de setèmbre 1909).

Soulamen vaqui pas que dins la memo letro demando de manteni lou counsistòri tau coume es:

«Sabèts un pun amistous sus VB, qué-u cau prega de mantiéne coume ey lou counsistòri dap nabèts drets au counsélh yenerau;».

Un mes encaro e la memo idèio torno:

«Labèts boutan de coustat lous titrats, lous mèstes e las rèynes... en despièyt de Mistrau que haram lou nouste felibridye.» (25 d'óutobre 1909).

L'an d'après, es éu qu'aura un titre de mai, aquéu d'assessour:

«Lou Capoulié que bòu ha de you u assessou. Bèn le fayre! Qu'at ey escribut à Devoluy ta l'aberti, que m'a respounut que l'anabe hère.

E are que bau sourti pèc coum lous auts, e d'abé cridat countre lous titrats que-m coussiren gnaut titré. Bertaderamens n'ey pas gausat dise nou permou que Filadelfe que m'en a pregat (...)» (25 d'óutobre 1910).

Camelat avié uno vesioun largo e uniounisto dóu felibrige; Unioun au dedins di Païs d'O, l'avèn deja nouta, en estènt que Camelat acetavo la candidaturo poussiblo d'un Capoulié que sarié pas esta Prouvençau.

Leva la supremacìo prouvençalo, venié à establi l'egalita de tóuti li mantenènço, èro dounc travaia à l'unioun.

Autambèn Camelat regretavo li prouteiciounisto de tout péu que fasien fiò en Prouvènço. Tre 1913. l'avèn vist, voulié uno representacioun justo de tóuti li regioun dins lou counsistòri, en particulié pèr lou Lemousi e la Gascougno, bèn proun souto-representa, à soun vejaire, raport à la Prouvènço e au Clapas.

En 1919, quouro siguèron pèr elegi un sucessour à V. Bernard, plusiour noum se presentèron, tóuti prouvençau o quàsi, mai Camelat, éu cercavo subre-tout un candidat capable de recampa tóuti li regioun, de li miés counèisse pèr li miés coumprene.»

«Tout acò nou-m dits pas gran chuc e s'ès dou me abis, que-m sémble que touts aquets noums n'arriben pas à la payère d'u Devoluy ou medich d'u Valère Bernard.

D'Arbaud, per aco, qu'ey u noum lusent, mes qu'a aprés dou Felibrige en dehore de la Proubénce? Que yougari u escut que n'a pas doudse libes lengadoucias ou gascous hens lou sou libiè» (28 de janvié 1922).

Aquelo idèio de participacioun de tóuti li regioun, de couneissènço mutualo, de coumprensioun reciproco, trevara Camelat long-tèms.

Assajara de la bouta en pratico à soun entour. En 1926 escriéura:

«Per aci que hèm ço qui poudèm. Que sayi d'alarga nouste prougram d'y parla de Catalougno, Lengado, Proubénce mes en de balles nou trobi pas ayudes e cade articlot que-m coste quoan de létes e de pregaries.» (5

de febrié 1926).

Se vèi que lis autre respondon pas à sis envejo recamparello, à sis idèio generouso. Regretara aquelo indiferènço di Prouvençau pèr tout ço qu'es pas prouvençau:

«De segu labets, que s'y mercabe drin de soulidaritat dens lou Felibridye: quauques proubençaus (Mistrau, Rounjat, Devoluy) qu'espiaben de cap à Pau, quauques gascous que-s hasèn ounou de-s dise disciple dou Malhanén. E oey lou die! A quau proubençau e cau manda escriuts, se t'en tiri toustèm à tu? Lou capoulié, qui-a prou couentes, nou-n da yamey sinnes de bites, F. Mistrau (nebout), Rolland, abounats aus R. quens an quitats. Lous Bayles que soun muts, nat dous nabèts nou s'ey birat de cap à-nous.» (10 de desèmbre 1939).

Mai ié fau bèn recounèisse:

«Que soun atau hères en Gascougnes, nou-s bolen da la pène de religa-s à la Proubénce, e toutu l'uniou qu'a toustém hèyt la hourtalèsse». (21 de mars 1946).

D'àutri proublèmo, grèu pèr lou Felibrige e la causo, naisson de la poulitico. Aquelo poulitico que Camelat la voudrié pas vèire intra dins lou Felibrige mai que dounavo sis idèio persounalo à P. Fontan:

«Lou goubernamen d'u soul!

-O, s'ère Henricou -Nou, s'ère Louis XV» (19 de mai 1919)

Un soulet cop, poulitico e Felibrige soun esta mescla, à soun vejaire e Camelat lou coundano:

«Lou counsistòri que-s desounoura en boulén mantiéne l'ounou de la cause felibrenque. Que hasè ue pourcarie en boulén yudya las credénces poulitics dous noustes counfrays...» (21 de mars 1946).

Es à prepaus de l'afaire Maurras/Arnaud.

E Camelat avié escri l'an d'avans:

«Espie, nou souy brigue de l'A.F. e yamey nou m'y souy boulut hica. Qu'abém aute cause a pourga que las poulitics demiades à Paris.» (8 de mai 1945).

Es clar que Camelat reclamo, noun pas la defènso de Maurras, mai la liberta de pensa au dedins dóu Felibrige.

Acò's afourti pèr sa pousicioun raport à la religioun. Eu, lou catouli praticant e counvincu escriéu à Fontan en 1911:

«E puch que bau lou titre «felibre catouli»? Qu'ey u countre séns aco, que soun felibres cop sec ou nou-n soun, la coulou de la raube reliyouse n'y pod mescla-s (23 de desèmbre 1911).

Se fau remembra peréu sa fidelita au Capoulié Devoluy, proutestant e republican counvincu.

Adounc lou Felibrige, pèr Camelat dèu èstre dubert à tóuti li Païs d'O

e à tóuti lis idèio, à tóuti li religioun, mai se dèu durbi peréu à tóuti li culturo e à tóuti li lengo ouprimado. Autambèn, vèi d'un bon iue quàuqui rescontre emé d'àutri minourita. Lou Felibrige dèu tout au cop prene eisèmple e servi de loucoumoutivo:

«Que crey que touts lous felibres que deberén léye may lèu ço que lous flamands de Belgique an début luta despuch cinquante ans e miey (Bède la rebiste: Le correspondant de yulhet ou aoust 1929).» (20 de mars 1930).

Un mes pièi:

«Que leyiras dens lou n° de yulh «La question bretonne» dou barde Taldir, qui demende l'Uniou de l'Acciou felibrénque e de l'obre en Bretagne. De segur qu'at cau, coum seré de souheyta que s'aboussem ço qui n'ey dou Bascoat, de la Flandre, de l'Alsace. Que coundi abé u estudi de Gavel sus l'acciou basque internaciounau.» (25 d'abriéu 1930).

L'an d'après lou capoulié M. Jouveau anara à Pontivy e Pèire Fontan sara dóu viage demié d'autre. Camelat souvèto:

«Que s'en seguésque u bou ligami dab lous Bretous e d'aqui dab lous Flamans e lous Bascous (e dab lous Alsacians)» (20 de jun 1931)

En 1933 la Santo-Estello se debano à Toulon. Camelat a enfin pouscu faire lou viage. Escriéu quàuqui jour après:

«La presénci de Jaffrenou, dous delegats d'Alsace que soun proumetedoures d'un n'abèt cop de goubern sus la mar tempestibe.» (9 de juliet 1933).

Segur que lou gros afaire dóu Felibrige es proumié la lengo:

«Que caleré arriba a tratta toute questiou de bite-bitante dab la nouste léngue.» (4 de nouvèmbre 1914).

Uno causo lou rènd furious, li discours e article en francés, dins d'acamp o de revisto felibrenco:

«Qu'èri à Cap Bretou! Trop de discours franchimans d'ue part e de l'aute (...).» (30 de setèmbre 1910).

L'Escolo Gastou-Febus ié baio souvènt l'óucasioun de parti en guerro:

«Amic me, la hèstes de GF que puden au franchiman (...)» (18 de desèmbre 1910)

E en 1911 respond à Fontan:

«(...) qu'àymi tan a sabé que trépes à enténe u mayourau menistre parla franchiman, quoan l'ére tan aysit d'amucha qu'ère u bertadè felibre u disciple de Mistrau (...).» (21 de febrié 1911).

De qu'èro aquelo lengo d'O is iue de Camelat?

Proumié se fasié ges d'ilusioun sus la famouso intercoumprensioun. Escrivié sèmpre à sis ami de Prouvènço dins noste parla roudanen e n'es

parié de la proumièro letro à P. Fontan. Mai la segoundo coumenço ansin:

«Puch qu'at bouléts que p'escriberèy en lengue dou Biar. Se n'y coumprenéts goayre arré, que sayarèy de nou bouta que lous mouts qui pòdin èste entenuts de l'autre estrém dou Rose.» (22 de juliet 1908).

Remercìo meme Fontan de prene autant de peno:

«(...) Mercés de ço qui abouts lou couradye de leyi ou mes de tribalha ou gascou, permou que sentéchi que dèu èste ûe bertadère manobre de hè-s au *que* de daban lous bèrbes e a las arrebirades de la frase.» (2 d'abriéu 1909).

E en 1910 pièi:

«Amic, lou nouste gascou n'ey pas de bère pause aysit à escribe coume lou bouste proubençau (...)» (25 de nouvèmbre 1910).

Lou biarnés es d'aiours pas lou soulet lengage à despart, e se vèi bèn en 1910 quand fau juja li pouèmo di diferènti regioun:

«(...) qu'èm tau cuba las lengas tan despariero!» (4 de febrié 1910).

E lou proublèmo rèsto lou meme à l'ouro d'aro, pèr tóuti li Jo flourau, que siegon de Toulouso, dóu Felibrige o autre.

Quant n'i'a, vuei, que dèvon soun titre de mèstre en Gai-sabé au soulet fa que si juge èron pas dóu meme païs?!...

En recouneissènt ansin l'ouriginalita de cade dialèite, Camelat noun poudié pas aceta la supremacìo de l'un sus l'autre. Coume voulié l'egalita de tóuti li mantenènço, voulié parié l'egalita de tóuti li dialèite:

«Toutare qu'ey embiat u 'apoundoun' aus Estatuts de 1905. Nou sàbi quin at entenéts mes pe you que demàndi «l'egalita dous parlas dou Mieydie» (sènso dato -entro lou 25 d'óutobre 1909 e lou 4 de febrié 1910).

Ansin pauso lou proublèmo:

«U bou cop que-n caleré feni dap la pretenciou de Mistrau de boulé impausa la soue léngue sus las autes.» (25 d'óutobre 1909).

Aurian miés coumprés que parlèsse de la pretencioun d'ùni mistralen *mistralissime* que d'aquelo de Mistral que vouguè jamai rèn impausa de tau.

Arriban ansin à la questiou de grafìo. Ero clar que Camelat, aparaire di dialèite poudié pas èstre mistralen à mita e aceta uno grafìo autro. Es ço qu'escriéu e reescriéu de longo. En 1940 d'abord:

«Are au sèti oun Boussac ey candidat, bote per you dab un buleti blanc. Medich dens ue eleciou nou bouy mey èste mistralenc à mieyes.» (7 de mai 1940).

E en 1945 à prepaus d'Andriéu Pic:

«Qu'ey u mistralenc e aco que deu counda tabé pour miey dous arque-

mistes e trovadors qui cèrquen à nega-ns» (14 de mars 1945).

Dous an plus tard:

«En nat tèms, per you, nou ayudes lou trovador Mouly. Qu'èm decidats, lous gascous à nou pourta mey que mistralens.» (1 de mai 1947).

Mai tóuti li mistralen èron pas autant 'integristo' e Camelat jujo dur, li que se laisson devira. Valèri Bernard es lou mai visa:

«Valèri Bernard! aquiu qu'en y a u cabo de pèc! N'ey yamey coumprés qu'aye abandounat la grafie mistralenque ta la dous trovadors que sen bade hort bielh.» (22 de mars 1931).

Ié torno pica en 1937:

«VB que-m parescou despuech Sant Gile (e la seguide) u òmi de cerbét brumous. Chic de cause que demourara d'et, a despart de Bagatóuni.

Qu'ey u primari en fèyt de pouesie e de grafie.» (6 de juliet 1936).

«N'ey d'aulhours yamey coumprés perqué s'alunguè, sus lou tard, tau sistèmi Estiu-Perbosc; aco qu'ey d'u primari.» (4 de febrié 1937).

Quant i proumoutour de la grafìo óucitano vaqui ço que se penso:

«Aquets amics d'Oc, (bouhats pèr Perbosc!) nou bolen sabé que ço qui-us plats e que truquen à toutes mas: Grafia, grafia, grafia! sense sabé gran cause dou felibridye e de l'obre demiade quoan poupaben la loue may.» (31 de janvié 1928).

E en 1933:

«Qu'eré ue courderilhe de primàris ahoegats, coum l'abat Roux, enemics dous sous paysas e que Perbosc e Estieu an sacrat gran pouète: Ue *idole* que calera darrouca u die. Santy qui l'abè counechut que m'abè dit que pudibe l'ourgulh e qu'en boulè tabé au mèste de Malhane». (19 d'óutobre 1933).

Lou grand chivau de bataio de Camelat èro la prèisso. Tout de long de sa vido, se counsacrè à la *Bouts de la terre* pièi i *Reclams*. Dins tóuti li letro o quàsi, i'es questioun d'article demanda, is un, is autre, d'article reçaupu vo legi. Rintrarai pas dins li detai emai sarié forço interessant de vèire de quant Camelat se dounavo à founs à-n-aquelo obro, sènso plagne ni sa peno, ni lou gaire de sòu qu'avié.

M'acountentarai de moustra, coume pèr éu, l'aveni dóu Felibrige èro liga à l'acioun pèr la prèisso. La toco d'uno revisto en lengo d'O, pèr Camelat, acò 'ro de servi lou Felibrige. A prepaus de la *Bouts de la terre* escriéu en 1910:

«Que la boulen espuga chic à chic, ta que, leyin lou younalet, u paysa que pousque apréne ço qu'ey u felibre e ou felibridye.» (25 d'óutobre 1910).

Un role d'ensignamen dounc. Role autant impourtant coume lis autre, en estènt que dèu mena lou pople vers lou Felibrige:

«Lou prumé aha qu'ey d'ana au pople per las felibreyades e per lou yournalet a u ou dus sos.» (21 de juliet 1910).

«A l'entan l'obre bertadère: la prèsse e la proupagande (nous dens lous salous mes dehore) qui s'espère.» (27 d'avoust 1909).

La prèisso d'alor, n'i'avié pas proun pèr Camelat. Avèn deja parla di *Reclams* que se ié publicavo d'article en francés. I'avié tambèn *Calendau* que l'avié deçaupu, pièi l'*Estello*.

«L'*Estello* nou-m counténte brigue *coum plan*. (...) que y-a trop de causes seriouses qui nou sou d'interès que ta nous felibres-mercats. Arré ta embesca lou leyidou ourdenàri!» (4 de mai 1910).

E vint an plus tard, rèn de cambia emé la *Revue des Pays d'Oc*:

«(...) aquero nou poudè plase qu'aus felibres aus òmis gagnats à l'idée.» (27 de desèmbre 1932).

Pamens Camelat gardo fisanço dins la prèisso:

«(...) las toues idées (qui soun las mies) de renabi lou Felibridye dab questiou à l'ourdi dou die.» (25 d'abriéu 1930).

E se pòu gaire ana i coungrés de Santo-Estello Camelat se counsolo:

«Que crey de serbi mielhe la cause, en mantienén dab Palay e quauques yoens amics, la rebiste nouste dous Reclams.» (25 d'abriéu 1989).

Gardo l'espèr de vèire enfin la revisto qu'a sèmpre pantaia, aquelo que farié l'unioun de tóuti e gagnarié lou pople:

«Urous de ço qui bòu ha Carle-Roux; mes que caleré que pensésse drin a l'obre de bite, à l'abiéne e nou ya qu'ue manieri de mantiéne lou Felibridye mistralenc, tres ou quoate yournalets poupulàris à Abignou, lou Clapas, Toulouse, Pau.» (18 d'avoust 1916).

Se penso qu'uno bono revisto vau tóuti li biais d'acioun e que vau miés que ço que d'ùni ié perdon soun tèms:

«T'ey dit que Sivanet e Peyre counden tourna rebiscoula *La Regalido*? Aco, que seré u miliou de cops miélhe que toutes las declaracious, letres, estatuts, poulemiques e bestiarrades...» (4 de novèmbre 1911).

E aqui es encaro mai clar:

«Aco ray! u capoulié nou cambiara pas la praubère felibrenque. U discours hèyt cade an en Ste Estéle ou aulhous, qu'ey aco. L'acciou nou pod mey ana que per las obres leyides ou per la rebiste sourtin cade mes ou cade quinzéne (...).

La rebiste d'ue escole qu'ey dounc lou felibridye sancé dab ço qui l'ayude: batalhères, teatre, lectures à l'escole.» (28 de janvié 1919).

De lòngui letro dison pèr lou menut ço que devrié èstre just e just un journau en lengo d'O. Lis idèio mancavon pas mai li mejan si. Lou pantai de Camelat èro uno revisto interegiounalo que se sarié impausado au pople en i'impausant l'idèio felibrenco. Esperan encaro aquesto revisto

e, souleto la Prouvènço a despièi 12 an un mesadié tout entié en prouvençau. S'impauso belèu pas au pople mai s'impauso i prouvençalisant felibre o noun, ço qu'es deja pas trop mau. Camelat, segur qu'aurié presa *Prouvènço d'aro* qu'es bèn lou mai proche de ço qu'avié de-longo souveta.

Sabe pas trop ço que se pòu reteni d'uno courrespoundènci que cuerb mai de 40 an d'uno vido touto entièro voudado à-n-uno Causo, la Causo felibrenco. Pèr iéu, crèmo au lume, l'óutimisme de Camelat, sa voulounta e sa forço de travai.

En 1918 escrivié à P. Fontan:

«E sies hort, esberit e hardit. Aqueste guerre qu'en a enterrats; lou miélhes que soun dens l'aute mounde, mes nous auts qui bibèm nou poudèm pas decade. Que cau tiéne pè.» (27 de janvié 1918).

'Teni pèd' vaqui bèn la deviso que s'impauso pèr Camelat au legi d'aquelo courrespoundènci.

Camelat que sabié tout ço que viravo pas round dins aquéu Felibrige, l'amavo pamens. Ié falié lucha contro la feniantiso dis un, lou marridùgi dis autre, lou nescige en generau, mai tenié pèd.

D'espeluca aquéli letro m'a apassiouna, mai lou briéu d'aquelo coumunicacioun me laisso tout plen de regrèt. I'aurié agu tant à dire! Fau espera qu'un jour l'edicioun coumplèto e anoutado d'aquelo courrespoundènci poudra espeli.

Vuei qu'avèn tóuti li mejan poussible noun «poudèm pas decade. Que cau tiéne pè!».

Peireto Berengier
Marsiho (Marseille)

* Nous avons respecté en tout point l'orthographe de Camelat.

LES SOURCES LITTÉRAIRES AU XVIe SIÈCLE: L'EXEMPLE DE L'OEUVRE DE PIERRE PAUL

JEAN-YVES CASANOVA

Le problème des sources littéraires au XVI° siècle ne peut être envisagé qu'en tenant compte des situations sociolinguistiques en présence. L'apparition en cette fin de siècle d'une littérature occitane n'est pas fortuite, elle est en partie le fait d'une reproduction mimétique qui place la culture d'Oc dans une dépendance diglossique dont elle n'a jamais pu se libérer[1]. Ce ne sont pas seulement les quelques décrets ou édits qui déterminent une situation diglossique[2], c'est un mouvement en profondeur, déjà visible sous des formes non littéraires au XV° siècle, qui atteint les fondements culturels occitans. La perte d'autonomie occitane date justement de l'apparition de cette littérature, en gros 1565 en Gascogne et 1580 en Provence, dates où Pey de Garros et Bellaud de la Bellaudière élaborent leurs oeuvres. Il n'est pas concevable pour l'auteur provençal et dans une moindre mesure pour le gascon, de ne pas écrire en relation avec la culture française, entérinant littérairement la domination diglossique. Les visages de la diglossie sont pervers: ils s'expriment à travers l'idéologie littéraire, la graphie, les thématiques. Rien n'échappe à la langue.

Le constat diglossique la ramène au rang de patois, rien n'échappe donc à l'idéologie de non-langue que les auteurs occitans du XVI° siècle élaborent[3] et qui perdurera sous des formes diverses jusqu'à la revendication félibréenne et occitaniste. La littérature occitane obéit au XVI° siècle au rôle rédempteur qu'on lui assigne à travers l'édition des oeuvres de Bellaud de la Bellaudière en 1595. Tout est fait pour identifier le chef-d'oeuvre, pour faire reconnaître à Paris et en haut lieu la parole occitane mais aussi pour la remettre à sa juste place dans le concert littéraire français de cette fin de siècle, dans l'ambivalence du miroir diglossique. 1595, 1859, deux dates aux mêmes fonctions que la diglossie concède parce qu'elles la servent[4]. Le Félibrige n'est qu'un épiphénomène occitan: par pure provocation établissons sa naissance à Marseille en 1595.

Dans cette situation, le problème des sources littéraires est à prendre au sérieux, loin des énonciations gratuites et formelles. Nous pensons que ce qui va être dit ici pour Pierre Paul est représentatif des autres sources littéraires, celles de Bellaud de la Bellaudière, Michel Tronc,

Robert Ruffi, Claude Brueys, Auger Gaillard et dans une moindre mesure des Gascons Garros et Larade[5].

A la fin du XVI° siècle, la littérature en Provence est bilingue. Nombreux sont les écrivains qui tout en développant pour certains un identitarisme provençal, bâtissent une oeuvre en français et pour certains un texte de premier plan. Nous citerons César de Nostredame, Jean de La Ceppède, Pierre de Deimier, François d'Aix, Annibal de Lortigue, Louis de Gallaup-Chasteuil[6], tous originaires de Provence et les 'écrivains importés' que sont Guillaume du Vair et Malherbe. La culture française s'était imposée comme lieu littéraire avec l'arrivée en 1576 d'Henri d'Angoulême qu'accompagnait Malherbe et en 1596 de Guillaume du Vair. Le fonctionnnement littéraire était alors pleinement francisé. Des auteurs occitans dont il nous reste une oeuvre, seul le Marseillais Ruffi apparaît être en mesure de rivaliser avec les humanistes français. Hémorragie diglossique, les érudits provençaux écrivent en français, la littérature d'Oc sera assumée par une frange bourgeoise qui ne peut accéder totalement à la parole dominante, qui ne sait pas ou peu le latin.

Les influences littéraires au XVI° siècle ne sont pas françaises. Il est commun de dire que tout est italien. Nous connaissons l'apport de Pétrarque et de ses disciples. Dans le cadre de la circulation des écrits poétiques, où se situe la littérature occitane? Nous ne pensons pas que les écrivains occitans aient eu directement accès au texte italien. L'oeuvre de Bellaud est inspirée de la littérature française, elle-même inspirée de la littérature italienne. Bellaud et Paul lisent les poètes français qui ont lu les poètes italiens. Nous sommes ici en présence d'une situation triangulaire où la littérature occitane tient déjà une place diglossique.

Qu'en est-il exactement des sources de Pierre Paul? La forme de ses sonnets est française, il use souvent d'un huitain à la mode en France et venu d'Italie, le '*strambotto*'[7]. Pour la forme de son oeuvre, ajoutons qu'aucune audace formelle la caractérise, elle suit les modes parisiennes.

Pierre Paul ne cite que Ronsard comme écrivain. Plus révélateur est son usage de la mythologie. Pierre Paul puise dans la matière mythologique, soit pour évoquer des mythes, soit des Dieux: Apollon, Caron, Pluton, Sisyphe, Proserpine et bien sur Cupidon «lou Diou porto mecho». Cette utilisation est commune au XVI° siècle, elle est reprise avec plus ou moins de bonheur. Certaines références, comme Aurialus et Lucresso (personnages d'un roman de Piccolomini traduit par Octavien de Saint Gelais) ou celle des amoureux d'Abydon sont à la mode.

Mais que devient le texte transposé d'une culture dominante à une culture dominée, quel rôle joue-t-il et que 'dit-il' au sujet de l'emploi linguistique? Nous n'avons pas ici la prétention de résoudre le problème

des emprunts des littératures diglossiques. Il nous paraît cependant important de concevoir que le modèle s'impose quand il est assuré de sa pérennité, poursuivant en cela un chemin 'épidémique'. Il est concevable de penser que la littérature diglossique reprend un thème littéraire de la culture dominante par souci de conformité et assure une fonction mimétique qui s'amplifiera au cours des siècles. Cela est très net au sujet des emprunts de Paul à la versification française et à la thématique mythologique et cela se vérifie par exemple chez Goudoulin et ses thèmes pastoraux.

Pierre Paul ne se contentant pas de nommer Ronsard cite un extrait d'un poème[8]. Au moment où Paul écrit son oeuvre, Ronsard est mort depuis à peu près vingt ans, signalons également que de 1560 a 1584 six éditions ont paru du vivant de l'auteur et que deux éditions posthumes (1587 et 1609) témoignent de son succès littéraire. Il n'est donc pas étrange, mais tout simplement normal de voir figurer Ronsard en bonne place.

Pierre Paul choisit d'insérer une telle référence dans un texte somme toute assez banal, où il n'est question que d'un mariage. Ce poème semble comparer la lignée royale à celle du père de la mariée. Il y a donc une totale distance entre le texte français inséré et celui en occitan. Nous ne pensons pas que cela soit fortuit. Paul prend la peine de dire que les vers de Ronsard ne sont pas en occitan mais «a son franses lengagy», comme s'il ne fallait pas confondre les deux langues. Il y a donc deux niveaux: le mariage du cousin de Paul et la famille Pepin illustrés par l'occitan, et l'insertion française sur le roi Henri III et la généalogie royale. L'écart textuel révèle l'écart linguistique. Il fallait donc que la structure textuelle reproduise les modèles hérités de la diglossie et que cette pièce se situe au niveau des répartitions littéraires.

Nous relevons également des emprunts à Marot, principalement un 'coq a l'asne'. Il s'agit en fait de pouvoir réunir dans un poème une suite d'événements qui n'ont pas vraiment de relations entre eux. Marot en use beaucoup, ses *Epistres* en contiennent cinq[9].

Nous lierons l'influence marotique à ce que nous nommerons une cohérence littéraire. L'oeuvre de Pierre Paul paraît être en cette fin de XVI° siècle en accord avec celle des satyristes français. Relevons les éditions des *Muses folâtres* en 1600 et des *Muses gaillardes* en 1609 que Paul a peut être connu. La relation avec telle ou telle pièce de Régnier, Sigogne ou Angot de l'Eperonnière est évidente[10].

Evoquons également celui qui brille par son absence: Malherbe. Le poète normand séjourne en Provence de 1576 à 1586 puis il y retourne épisodiquement. Il se liera d'amitié avec Guillaume du Vair et Peiresc.

Malherbe ne connaît une complète consécration éditoriale que fort tard, en 1626. Pierre Paul est mort depuis près de dix ans. Nous pensons donc qu'il n'a pas eu accès au texte malherbien, ou alors de façon fragmentaire, ce qui ne pouvait en aucun cas conditionner son écriture. Pourtant une thématique commune rassemble les deux hommes: il s'agit d'un texte d'allégeance écrit souvent pour la venue du Roi en Provence ou pour un événement particulier.

Il est clair que l'importance littéraire de Malherbe ne se situe pas sur ce terrain. Le renouvellement poétique qu'il figure est long à se dessiner et semé d'embuches et de querelles, avec les Satyriques d'abord comme Régnier et Berthelot ainsi qu'avec Desportes. Il serait vain de situer Pierre Paul parmi les disciples de Malherbe. Mais plus importante nous apparaît l'impossibilité d'un classicisme occitan. Paul se situe à une époque où le classicisme commence à s'imposer comme école, relayé par des idéologies linguistiques comme celle de Vaugelas. Il est certain que l'oeuvre de Malherbe s'éclaire à l'épuration linguistique de Vaugelas. Qu'en est-il de la littérature occitane? En un mot, l'apparition d'un quelconque classicisme est impossibile. Les fantaisies verbales et la versification de la Pléiade rencontraient sous la plume occitane une langue à 'l'état sauvage' un parler qui ne se souciait d'aucune norme et qui semblait vivre dans l'esprit de Nature. C'est cette Arcadie linguistique qui va perdurer pendant des siècles, c'est cette absence de norme et *a contrario* cette délectation extrême dans le lait du parler maternel qui empêcheront à jamais l'apparition du classicisme symbolisé par une rigueur poétique et linguistique. La littérature occitane ne peut évoluer et la mimesis imposée connaît elle-même ses limites: celle de l'articulation des possibilités linguistiques. L'oeuvre de Malherbe ne rencontre pas d'échos chez les écrivains occitans parce qu'elle ne leur est pas lisible, déchiffrable et qu'ils oeuvrent dans l'inachevé et la dispersion de la langue. Pierre Paul ne peut rencontrer Malherbe, il ne peut que s'identifier aux Arcadies et digressions baroques et rejeter la rigueur poétique et le sens du mot juste qui caractérisent le texte malherbien. En ce sens, il faut bien constater que Pierre Paul va à contre-courant de ce qui devient la modernité française.

Tous les modèles évoqués jusqu'ici sont français. La littérature occitane du XVI° siècle ne dispose pas de beaucoup de modèles autochtones. Le texte troubadouresque lui est accessible par divers chansonniers dont certains sont d'ailleurs réécrits d'après l'ouvrage de Jean de Nostredame[11]. Nous mesurons donc l'impact de ce libre et Pierre Paul n'a certainement eu connaissance du texte médiéval qu'à travers ce genre d'ouvrages; il se contente de parler de «Troubadours prouenssals», entérinant

la fabrication dialectale de Nostredame. Nous ne pouvons donc pas parler d'influence médiévale: Paul n'a certainement pas lu les travaux de Bembo, il n'est pas en état de discerner ce que fut le texte médiéval occitan.

Toute une partie de la culture populaire occitane offre un admirable sujet littéraire qui sera repris par la littérature estudiantine. Si l'on excepte Antonius Arena, l'oeuvre majeure est constituée par les chansons satiriques du *Carrateyron*[12]. Nous sommes ici en présence d'une prise de parole à la limite du politique.

Ce *corpus* satirique s'exprime également dans la littérature toulousaine. Les deux centres universitaire que sont Toulouse et Aix rivalisent de verve populaire tout en faisant de leurs discours une arme satirique qui a certainement contribué à la genèse des oeuvres de Rabelais. Cette littérature a dû être beaucoup plus développée que ce que nous pouvons constater si l'on se fie au témoignage d'Odde de Triors[13].

Reste le problème posé par l'oeuvre de Rabelais. Nous pouvons penser que les écrivains occitans ont lu cette oeuvre. L'ont-ils fortement lu jusqu'à l'assimiler totalement, de façon à ce que se constitue un prisme rabelaisien entre la culture occitane et l'écrivain? Le regard des écrivains occitans sur leur propre culture est si nettement rabelaisien (par exemple dans l'érotisme, l'éclatement linguistique, la dérision...) que l'on peut se demander s'ils pouvaient concevoir leur culture autrement que dans la parodie et le phantasme.

Nous terminerons par deux remarques. Le texte de Paul est contemporain de celui de Bellaud de la Bellaudière. Il ne s'agit pas ici d'un modèle mais d'une affinité littéraire qui sous-tend ces initiatives d'écriture. Pierre Paul a possédé un manuscrit, celui des oeuvres de Michel Tronc. Nous avons relevé deux emprunts très nets: une pièce érotique et une pièce d'allégeance au Duc de Guise. Nous distinguerons à ce propos l'emprunt du modèle. Pour Pierre Paul la littérature d'Oc fonctionne comme emprunt et la littérature française comme modèle.

Les modèles occitans sont donc limités. A quoi d'ailleurs pouvait correspondre la culture occitane pour Pierre Paul? Faisait-il un lien entre le lieu littéraire et la langue? Cette culture est peut-être pour lui uniquement populaire, liée irrémédiablement au territoire. Au contraire les armes de la culture humaniste sont françaises et latines et dans tous les cas l'occitan ne possède qu'une place minime. Pouvait-il choisir ses modèles littéraires ailleurs que dans la culture dominante? L'irruption du texte occitan au XVI° siècle est en soi une déviance de la diglossie, ce qu'elle corrige par l'affermissement de la répartition d'usages et la mise en place d'une mimesis littéraire qui dominera tout l'écrit occitan, du XVI°

siècle à nos jours.

Jean-Yves Casanova
(Marseille)

Cette étude se base sur un travail plus général en cours de publication: *L'Autounado de Pierre Paul, édition critique d'un texte occitan,* mémoire de Maîtrise de Lettres Modernes, Tomes I et II, p. 877.

1. Nous ne pensons pas que la renaissance félibréenne ait constitué une résistance profonde à la diglossie. Seule l'analyse des littératures en situation diglossique peut permettre une prise de conscience de ces mécanismes. Nous pensons en cela que l'apport de l'école sociolinguistique catalane a été décisif pour l'élaboration d'une analyse des conflits diglossiques, telle qu'elle figure par exemple dans le corpus général de la revue «Lengas» (Université Paul Valéry, Montpellier).

2. Nous faisons référence à l'importance que l'on a attribué à l'édit de Villers-Côterrêts (1539).

3. Cette idéologie n'est pas théorisée. Nous l'avons examiné pour Pierre Paul.

4. 1595 correspond à l'édition des oeuvres de Bellaud de la Bellaudière (*Obros, et / Rimos Prou / venssalos, de Loys / de la Bellaudiero, / Gentilhomme Prou- / uenssau. / Revioudados per Pierre / Paul, Escuyer de Marseillo.,* Marseille, Pierre Mascaron 1595). Quant à 1859, année de la parution de *Mirèio*, notons simplement que cette édition a été accueillie à Paris deux ans après l'année des procès de Flaubert et de Baudelaire. Mistral joue le rôle que personne dans la littérature française peut tenir à cette date: celui de l'écrivain anti-moderniste dont l'oeuvre est le reflet d'un esprit enraciné dans la terre et le peuple, ce que finalement Lamartine désirait dans son idéal romantique.

5. Pour Garros se pose le problème de la situation historique du royaume de Navarre.

6. Pierre de Deimier est un des théoricien de la poésie au début du XVII° siècle. Quant à Jean de La Céppède, nous connaissons depuis les travaux de Jean Rousset son importance (J. ROUSSET, *L'intérieur et l'extérieur* Genève, 1976 et J. DE LA CÉPPÈDE, *Les Théorèmes,* éd. J. ROUSSET, Genève, 1966).

7. Le '*strambotto*' est un huitain (abababab) dont le principal créateur est l'italien Chariteo. Les sonnets de Pierre Paul obéissent au schéma français classique (abba abba ccd eed).

8. Voici ce poème tel qu'il figure au folio lxvi vo: «Au Sr de Sipieros mon Cousin / De bono part siou avertit / Que t'es tratat un bon partit / Et guyment ty vou donnar plasso / Dintre Pepin la noble rasso. / Ben que tu as bon naturau, / Pren lou consseou de Pierre Pau, / Arrapo aquello pepineto, / Mignarde, bello, jouveneto, / Que si de la mayre retray, / Saras hurous a tout jamais, / Car ello es dintre Marceillo / Lou mirau de gran mereveillo, / D'autre part, si dau paire ten, / Non ty pou mancar pron de ben, / Liege Ronssar, gran personnagy, / Que dis a son

franses langagy: / 'Du bon pere vien l'enfant / Triomphant, / Le cheval ensuit la rasse, / Le chien qui de bon sang part, / Va gaillard, / De luy mesme a la chasse.' / Et ben cousin, qu'en dises tu ? / You siou das Arquins la vertu, / Et ty conseille coumo frayre / De non neglijar tal affayre, / Pren aquelo jouyno pardris, / Non eras quod hodie poteris.».

La citation de Ronsard constitue la 13ème strophe de l'*Hymne au Roy Henri III, Roy de France, pour la victoire de Moncontour* publié dans *Le Premier Livre des Hymnes*, (*Oeuvres complètes*, éd. G. COHEN, Tome II, 1950, p. 195, «La Pléiade»).

9. Les *Epistres* ont été publiées en 1538.

10. *La Muse folâtre,* A. du Breuil, Paris, 1600 (neuf éditions entre 1600 et 1615).

Les Muses gaillardes, A du Breuil, Paris, 1609 (rééditées en 1613 et 1615).

11. JEAN DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus anciens et célèbres poètes provençaux*, Lyon, 1575. Nous avons comme exemple le chansonnier déposé au Centre International de Documentation Occitane à Béziers, manuscrit ayant appartenu à Pierre de Gallaup-Chasteuil.

12. *Chansons nouelles en lēgaige prouensal*, sd., Bibliothèque Nationale, Fonds Rothschild IV 6 179 (réimpression avec une introduction bibliographique de F. PIC, Béziers, 1979). Pour plus de commodités se référer à *Les Chansons du Carrateyron,* éd. H. ALBERNHE-RUEL et P. GARDY, Paris, 1972.

13. *Las Ordenansas et coustumas del libre blanc*, Toulouse, J. Colomiez, 1555. Elles parodient les statuts municipaux.

Las Nompareilhas Receptas, Toulouse, G. Boudeville, 1555. Elles mettent en scène des femmes voulant préserver leur charme.

ODDE DE TRIORS, *Les Joyeuses Recherches de la langue tolosaine,* Toulouse, J. Colomiez. 1578.

LOS PAÏSATGES MITOLOGICS DINS LO ROMAN OCCITAN (1950-1986). ASSAG D'APROXIMACION PRELIMINARA

PHILIPPE GARDY

Se sap la raretat pro granda del genre 'roman' dins la literatura occitana. Aquela raretat es anciana: en agachar pas que la produccion textuala modèrna e contemporanèa, laissant de costat la literatura medievala, un valat apareis tres las originas del roman modèrn (çò es, al sègle XVIII) entre l'occitan e sa lenga de referència dins lo procès diglossic encaminat, lo francés. Del temps que, dins la lenga mèstra, se nòsan los fius d'una narrativitat en pròsa, dins la lenga mestrejada, aquel fenomèn coneis pas d'equivalència. Al sègle XVII, l'escriure en occitan, e mai defugisca pas en plen la pròsa, s'acantona mai que pus dins lo dialòg e la teatralitat, e quand causís la narrativitat, o fa pas que dins l'emmòtle tradicional del vèrs[1]. Aquel refús de la pròsa romanesca, se pòt de segur esplicar per mantunas rasons; mas la rason màger n'es sens ges de dobte d'anar trobar dins la diferència de rapòrt a la societat que definís tre lo sègle XVI las doas lengas, e mai las alunha d'un biais que s'es gaire corregit fins al jorn de uèi... Consí que siá, dins la segonda mitat del sègle XIX, al moment que comença de s'espandir una pròsa en occitan, aquel espandiment vòl pas dire qu'una pròsa romanesca pòsca nàisser 'en normalitat': aquí mai, lo roman, sens dintrar dins las dificilas questions de terminologia que s'aprenon a aquela nocion, demòra una excepcion que se bastís jamai en vertadièra institucion literària. Ne va parièr al sègle XX, en gròs: cal esperar la segonda part del sègle per veire aparéisser, un pauc mens minoritària, una pròsa romanesca que se pòsca metre en comparason amb sos equivalents europencs, al mens per tot çò que tòca a sas causidas formalas e tematicas.

Aqueles assages romanescs dels quaranta ans passats, totas originas regionalas o especificitats graficas mescladas, capitan pas de formar una garba de títols plan espessa, e mai son inventari demòre de far. Mas an pres, dins la literatura occitana, una plaça importanta: pel primièr còp, benlèu, la pròsa romanesca es atal venguda la cima d'una corba de lectura de tot biais pro estequida. Dins aquela amira, mai que la poësia o que lo teatre, aquò's ela, dins la segonda mitat del sègle XX, qu'a focalizat los interesses dels lectors tant coma los esfòrces dels escrivans. E aquò's dins ela, ipotèsi per ipotèsi, amb la mai bèla fòrça, que se son recampadas las causidas tematicas mai ricas de significacion e de renovèl. Entre

1950 e 1986, los esperiments poëtics originals mancan pas, e mai n'i a d'unes d'un nivèl d'escritura plan naut; e lo teatre, coma la cançon, ajudèron a la creacion d'un public larg, mas especific e qu'a tendéncia a demesir dempuèi la debuta dels ans ochanta. La pròsa romanesca, amb aquò, capitèt de prepausar, dins aquel periòde, un rapòrt nòu a la lenga e a la societat, en bastir de referéncias intellectualas e d'univèrses imaginaris especifics.

D'aquela bastison que se pòt pensar inacabada, a semblat interessant d'entamenar una lectura qu'assajariá de destriar coma se i jòga lo ligam a la realitat d'una societat, pel biais d'un intermediari privilegiat: çò que sonarem aicí los 'païsatges mitologics'. Per 'païsatge mitologic', volèm caracterizar un ensems de causidas qu'establisson l'escriure dins un rapòrt particular amb sas raices e mai sas fonts quasi naturalas. Çò es, tot al còp, los images de païses que s'impausan, e mai las colors d'aqueles images. Als sègles XVI e XVII, atal, son los images 'arcadics', çò sembla, que donan sas tonalitats especificas al barroquisme occitan, de Gasconha a Provença[2]: onirics, o onirizats, los païsatges suggerisson lo sòmi d'un lòc claus, que fariá barri als trecimacis del temps tant coma als forabandiments de l'ieu luènh de sas coheréncias apasimadas. Refugi e construccion compensatòria, tot al còp *locus amoenus* e *hortus conclusus*[3], aquela mena de païsatge establís amb las realitats del moment una rompedura majora. E del meteis biais, mas amb d'autras significacions[4], al sègle XIX, acaban de se bastir de mitologias païsatgièras renoveladas, que los tèxtes mistralencs ne prepausan las versions sai que mai completas, mai auturosas tanben. Noirits d'una textualitat larga e ja anciana — per exemple, los itineraris dels grands viatjaires que Millin n'es, al sortir del periòde revolucionari, un dels modèls mai caracteristics[5] —, los païsatges mistralencs compausan, segon la formula aürosa emplegada pel Robèrt Lafont, una 'geopoëtica' particulara[6]: son atal dessenhats los traches essencials d'un estacament al 'natural' provençal que sos desvolopaments son pas encara acabats.

L'anar de la pròsa romanesca dels cinquanta ans passats representava una escasença de cambiament importanta, ligada tot al còp a l'evolucion del procés diglossic — marginalizacion sociala de la lenga parlada, elaboracion simultanèa d'un estatut mens pejoratiu per l'occitan, entre las doas vias opausadas d'un 'patés' d'un costat, d'una lenga purament 'literària' de l'autre — e mai a las transformacion culturalas e tecnicas de la societat francesa. Dins aquel encastre, la promocion, e mai estequida en quantitat e en difusion, d'una pròsa narrativa voliá dire la promocion de mitologias païsatgièras encargadas d'aquelas evolucions sociolinguisticas, o, per lo mens, de tendéncias mai o mens en rompedura amb las mi-

tologias precedentas.

De l'autre costat del miralh arcadic?

Existís un ligam quasiment necessari, e aquò dempuèi lo sègle XVI al mens, entre lo fach de causir l'occitan coma lenga d'escritura e l'encastre païsatgièr de l'escriure. Dins sa preson de Moulins, Loïs Belaud, entre 1572 e 1574, fa nàisser tot al còp los images de sa Provença perduda e lo dire poëtic d'aqueles images. A la lenga pega lo païsatge, en coïncidéncia essenciala; e d'aquela confusion se bastís la literatura, l'òbra que sa fonccion primièra es d'afortir la fidelitat al 'païs' d'aquesta lenga. Es aquela fatalitat de las originas que rescontra la pròsa narrativa occitana dins la segonda mitat del sègle XX. La lenga li dona 'sos' païsatges, e mai lo biais de los retipar. Del meteis movement, atal, l'escritura escafa la preson de la diglossia e ne farga una autra, sul quite modèl de la primièra, e que n'es tot plan comptat l'exacta reproduccion, en miralh replegat sul desir que la faguèt nàisser. Dins aquel recorbament de la lenga suls païsatges sieus, los païsatges son preses coma la metafòra justa de la lenga: son doble imaginari, al just, qu'amb el se pòt assegurar la plenitud sociolinguistica al luòc de sa manca bèla... Las Arcàdias, aquí, semblan, dins lo debanar istoric de sas bastisons, coma la necessitat de sa repeticion contra la negacion sociala de la lenga.

Es aquel encadenar d'origina que los prosators occitans dels quaranta ans passats l'aurián per part abandonat. Doas formulacions de Robèrt Lafont permeton de recampar las analisis prepausadas sus aquel reversament: primièr quand escriu, dins sas *Clefs pour l'Occitanie*, que lo volum de *Vèrd Paradís* publicat per Max Roqueta en 1962 "est probablement l'acte final de l'arcadisme occitan"[7]; puèi quand, a prepaus de Joan Bodon, nòta qu'amb el "on est dans la tombe. On le sait. Il ne reste plus qu'à s'y taire. Ou à remonter"[8]. Voldriá dire, aquel estrifament menat fins a son tèrme, una desseparacion capitada entre los païsatges d'identificacion e la lenga: lo refut, adoncas, del camin metaforizat que religava l'escriure a sa 'preson' primièra. Se passariá d'un embarrament del subjècte dins sos païsatges linguistics a son encaminament solitari a travèrs un 'païs' d'exilh que pesariá son pes de realitat nusa. D'aquel encaminar, los romans de Joan Bodon marcarián la debuta indefugibla: d'ara enlà, los païsatges serián lo 'teatre' d'una quista, lo lòc d'un endacòm mai que caldriá bastir de fons a cima, en defòra de tota referéncia 'primièra' al rapòrt lenga/'païs'. Del meteis biais, mas segon de modalitats desparièras, las pròsas, brèvas o mai desvolopadas, del *Vèrd Paradís* de 1962 (que mai d'un dels tèxtes que lo compausan o sabèm an ja dètz,

vint o mai de vint ans quand son publicats en volum) dirián l'ambivaléncia del ligam lenga/'païs', per un reversament fons de la fonccion compensatòria dels païsatges. Sai que demòran, aqueles païsatges, coma referéncia necessària, mas sa quita beutat esbleugissenta afortís la solitud dels òmes e, bèl primièr, del subjècte, que los pòdon pas viure, dire e amar que dins sa desseparacion radicala, son abséncia quasi metafisica. La preséncia del 'païs', aquò's pas aquí que lo desir sens esper de realizacion d'aquela preséncia païsatgièra. Atal, d'un 'tròp' qu'embarra, passariam a un 'mens' que deliura e remanda l'ieu a sa solitud existenciala.

Lo miralh arcadic, atal, perdriá sa fonccion fusionala, per dire, al revèrs, qu'es d'ara enlà de l'autre costat de sos images pivelaires que lo subjècte a de fargar sos camins. Exemplar d'aquel reversament necessari mas dificultós es un dels tèxtes onirics mai fòrts del primièr *Vèrd Paradís*, *Tantòst d'aquel palhièr*, que s'acaba sus aquela esperança intima, en remandar de l'ieu d'enfança a un ieu novèl: ''Tota aquela vida èra lo noiriment e lo fons de mos sòmis. I aviá sempre près dels libres vièlhs e dau saber dels òmes la preséncia dels arbres, de l'er, de la tèrra e dau bestiari. E pasmens dau mai anave e dau mai vesiái que tot èra pas aquí e lo lagui èra dins mon còr coma dins ma carn, non sabe quina tebesa languison, 'la vida' disiá la votz novela, 'la vida es pas aperaqué', la vida dels òmes...''[9].

Aquel estrifament sociologic, podèm dire sens risca de s'enganar que retipa, per part al mens, lo quite lòc de l'escriure occitan dins sas exigéncias sociolinguisticas. La referéncia païsatgièra demòra dins la bastison de l'ieu coma un 'abans' que cal escapar a son poder, qu'es tanben d'identificacion a una lenga d'enfanças multiplas, enfanças vertadièras, saique, coma enfanças somiadas, que permeton l'estacament linguistic, mas que l'amenaçan amb aquò d'embarrament e de silencis.

Las ambivaléncias de la memòria.

Dins aquel entremièg que representan los ans 1950-1970, una part importanta, estatisticament, de la pròsa occitana a se desvolopar se nosa a l'entorn d'aquel estrifament del subjècte romanesc noirit d'un autre estrifament, lo del subjècte social. S'es mai d'un còp notat, dins aquel periòde, l'abonde dels racontes de vida, de las cronicas d'enfança[10]. Ricas de contengut etnologic o istoric, aquelas cronicas s'ameritarián un estudi detalhat, que religariá son pes documentari a son estructura narrativa e sociolinguistica[11]. Mas totas, segon de modalitats evidentament divèrsas, pausan la question centrala dels païsatges, dins son rapòrt a l'itinerari sociolinguistic del subjècte remosat per l'escritura. Segur, i cal

veire primièr la mòstra de las proximitats e de las distàncias mescladas que fan rajar ''lei camins de la saba'', segon lo títol emblematic d'un obratge de Robèrt Lafont publicat en 1965[12]. Mas i cal legir tanben, coma o faguèt, mai tard, lo quite Robèrt Lafont dins una reflexion retrospectiva[13], un ''trabalh mitologic necessari. Clarament assumit''. Que son totas, aquelas cronicas mai o mens biaissudas, al còp celebracion d'un païsatge perdut (*Per reténer lo temps* es lo títol d'un recuelh tardiu sus aquò de Claudi Belloc) e volontats foscas sovent, e mai embolhosas, de passar de l'autre costat del miralh, adoncas de bastir, en escambi, d'autras menas de païsatges. La memòria, dins aquela jòga complexa, tròba sos enrasigaments dins los païsatges; mas i tròba tanben sos limits: los païsatges son estats rosegats per la realitat... La temptacion arcadica demòra, dins aquel estrifament qu'estructura lo raconte, coma una impossibilitat, coma un refut d'istòria que retipa la trencadura linguistica del sègle: aquela trencadura que lo subjècte narratiu i tròba son ponch de naissença, entre l'autobiografia e la reconstitucion d'un itinerari absent, mas necessari. Mai d'un volum de la colleccion *A tots*, publicada dempuèi 1973, s'inscriu sus aquel camin dobtós, que lo romanesc s'i amaga jos las mesas en scena de l'autobiografia, mai o mens apasturadas de ficcions o de transpausicions. Lo modèl — vòli dire lo 'modèl ideal', qu'aquò's pas qu'un image aicí — ne poiriá èstre lo libre màger d'Elias Canetti, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*[14]: la construccion d'una 'consciéncia' individuala d'apartenéncia culturala, mesa en distàncias narrativas. A la pèrdia qu'es tanben fondamenta d'una manca, correspond d'òrdre del raconte, coma odissèia del subjècte cap a sa reconeissença finala.

Una reconeissença qu'es sovent, las plagas atal corduradas, clausura del romanesc, çò que deu pas estonar: las ambivaléncias de la memòria bastisson un equilibri, per tan tèunhe que siá, que clava l'escriure. La revelacion del païsatge mitologic personal, d'intimitat descobèrta o fabricada, tanca la narrativitat dins sa contemplacion quasi definitiva.

D'aqueles païsatges pivelats, païsatges, sovent, d'un sol libre, d'un sol raconte, se poiriá entamenar l'estudi comparatiu. Mas a semblat mai facil, dins un primièr moment, de laissar de costat aquela matèria pro rica e pro divèrsa, per s'atencionar a de bastisons païsatgièras mai amplas, establidas dins la repeticion, de libre a libre, o dins la diferenciacion, a travèrs la multiplicacion de las referéncias. Aquò per assajar d'agantar, al fiu d'aquelas quistas del subjècte narratiu, las recompausicions possiblas, los esperiments que se butan en delà d'aquela estabilizacion del subjècte sus sos images d'origina.

Per aquò faire, caliá causir qualques trajectòrias romanescas un pauc

espessas, noiridas d'òbras pro nombrosas e arrenguieiradas dins una tièra d'ans longa, al respièch d'una vida d'òme e d'escrivan. Mai qu'un sol fenomen d'òrdre essencialament sociologic, o sociolinguistic, la mesa en scèna dels païsatges podiá aquí, benlèu, portar d'entressenhas tocant l'emergéncia eventuala de *mitologias* païsatgièras mai plenas — çò que leva ren, de segur, a las qualitats d'aqueles racontes autobiografics. D'evidéncia, aquela causida voliá dire un estrechiment del camp d'observar: gaire nombrosas son, dins l'encastre cronologic fixat, las tièras romanescas vertadièras — tota question de qualitat, aicí mai, laissada de costat. Mas n'i a finalament un nombre sufisent per assajar de téner l'escomesa: basta de mençonar de noms coma aqueles (forra-borra) de Pau Gayraud, Pèire Bec, Joan-Pèire Tennevin, Robèrt Lafont, Ives Roqueta, Pèire Pessamessa, Bernat Manciet o Alem Surre-Garcia, sens oblidar aqueles, ja citats, de Joan Bodon, que la mòrt l'empachèt de perseguir son òbra de prosator, o Max Roqueta, que publiquèt dos volums de sa tièra *Verd Paradís* recentament. E mai se poiriá tanben apondre los tres volums d'un Roland Pécout, aqueles d'un Leon Còrdas, e d'autres encara[15]...

D'un Pau Gayraud (nascut en 1898) a un Roland Pécout (nascut en 1949), mai d'una generacion es representada dins aqueles noms que remandan totes a una òbra assolidada dins lo temps e la persisténcia. I a aquí, de mai, una diversitat pro bèla de causidas, tocant lo rapòrt lenga/païs e sas consequéncias païsatgièras. Per d'unes, lèu dich, la lenga jòga en referéncia amb un lòc, de definicions mai o mens largas: los Roèrgues de Gayraud o de Bodon, per exemple, las tèrras lanusquetas de Manciet, lo Lengadòc miegterranenc de Còrdas, la Provença d'un Pessamessa o aquela, plan desparièra, d'un Lafont, entre Ròse, Erau e Cevèna; per d'autres — que pòdon èstre los que venon d'èstre citats —, aquela referéncia se carga d'espacis geografics mai largs; atal ne va d'un Lafont, d'un Pécout, d'un Pèire Bec, d'un Bodon..., que los 'defòras', amb aquò plan diferents, traucan tala o tala part de son òbra de romancièrs. Dins la dialectica que s'establís atal entre un 'dedins', un agre païsatgièr melhor dich, e un, o mai d'un, 'defòra', un fiu de lectura pòt benlèu èstre seguit.

Agres del dedins, espacis del defòra.

Aquela temptacion del 'defòra', amb aquò, es pas especifica del periòde que comença dins los ans cinquanta del sègle vint: s'es ja fach — pro lèu fach, o cal dire, mas de pas negligir de tot biais — l'inventari d'aquelas escorregudas 'exoticas' mai o mens[16] que retipan, sovent, los quites itineraris biografics del romancièr. Atal, la 'Barbaria' que dessenha

los limits del raconte dins la *Quimèra* de Bodon remanda al sejorn argerian de l'òme, coma o fa l'Orièn dins los dos *Portulans* — desseparats pas que per de rasons editorialas çò cresi — de Roland Pécout[17]. De remarcas semblantas, las poiriàm far a prepaus de las referéncias alemandas qu'atraversan la creacion romanesca d'un Pèire Bec o d'un Robèrt Lafont[18]... Mas l'essencial es benlèu pas aquí: puslèu dins los rapòrts que se teisson, a travèrs la bastison d'aqueles defòras multiples, amb l'emergéncia d'un dedins especific. Coma se l'importància presa per l'alteritat dins l'escritura narrativa occitana aviá per fonccion majora de descobrir, en reaccion, d'autres sentits païsatgièrs, ligats a l'emplec d'una lenga, de segur, mas, d'un autre biais, desligats d'aquel emplec: en fargar, dins un jòc d'equilibri, un defòra que l'alibera, la pròsa romanesca fargariá tanben un dedins que sos païsatges s'organizarián segon de règlas originalas. Un 'dedins' qu'assajariá de s'endevenir amb aquela necessitat de l''escart', de la distància presa e mesurada.

Es dificil, sus aquel fenomen fugidís, de prepausar d'analisis barradas; se pòt, al melhor, destriar de tendéncias, notar de faches de concordància. Entre l''aquí' e l''ailai', de circulacions se nòsan, mai o mens regularas, mai o mens necessàrias, qu'estrifan los païsatges, e que, d'aquel estrifament, semblan plan s'apasturar de bastisons mitologicas fonsas, basicas benlèu, dins la mesura qu'atraversan de tièras romanescas longas, e que se pòdon legir dins mai d'una tièra, dins mai d'una situacion d'escriure. Atal, dins lo ''temps long'' d'una òbra coma la de Robèrt Lafont (dempuèi la *Vida de Joan Larsinhac*, publicada pel primièr còp en 1951 fins a *la Fèsta* de 1983-84[19]), amb una orquestracion de mai en mai poderosa, podèm destriar una autentica dialectica dels païsatges, qu'estructura l'espaci en dedins/defòra e que multiplica aquela estructuracion dins lo quite dedins: jòc dels 'centres' e de las 'margas', que remanda als estrifaments espacials e culturals que butan l'escritura romanesca. D'aquel jòc, la cronica de 1958 (publicada pas qu'en 1965) *Li Camins de la saba* mòstra la complexitat e la necessitat: la mitologia dels païsatges se bastís aquí a l'entorn del centre d'Aiganhiers (un vilatge de la val de Gardon, entre Alès e Nimes, que son nom es estat cambiat, 'anonimizat' quasi), e d'autres centres que son tanben margas, Nimes, la Camarga, e mai París, sens oblidar Montigny (autre toponim 'anonimizat'...), en Borgonha. Autobiografia matissada de ficcions, coma l'autor o anóncia dins un avantdire mal definit[20], a l'un còp justificacion, retenéncia discreta e malaisança, lo libre apareis coma una analisi practica d'aquel desvari païsatgièr que definís l'ieu. La mescla dels temps e dels lòcs, atal, fa nàisser un espaci contradictòri, que sas seduccions venon tot bèl just d'aquelas contradiccions, d'aquelas rompeduras

amolonadas. Lo raport al 'Païsatge' (comprés aicí coma la totalitat de las scènas païsatgièras) es donat coma raport a de païsatges estrifats, estelats dins l'ieu romanesc coma aitant de centres que pòdon venir margas, e tot al revèrs. Aquí, las 'mitologias' (aquò's lo quite Lafont, o avèm vist, qu'empleguèt lo mot, dins sa cronica tant coma dins los comentaris que ne donèt en 1979) s'entretustan e, d'un biais, se fendasclan l'una l'autra. Las referéncias demòran, que poirián passar per referéncias arcadicas (atal, dins las primièras paginas del libre, lo païsatge d'origina: ''Quora de Nimes prenètz lo camin d'Alès...'', e mai ''Canèlas de Gardon...''), mas lo miralh de l'ieu es copat: dins la jòga del dedins e del defòra, la quista de l'ieu a pas per fonccion de reconstituir lo miralh impossible; al contra, empacha aquela reconstitucion, en dessenhar las traucas, las bèrcas, e mai en las far mai largas. A son entorn l'escriure se nosa, s'enfortís e se narrativiza: mai que dels païsatges, es del destrantalhar dels païsatges que la ficcion se noirís.

Se pòt legir l'ensems de la produccion romanesca de Lafont coma un reversament de la seduccion d'aquel païsatge fondator que seriá lo païsatge de las originas, aquel que las divèrsas Arcàdias dels sègles XVI e XVII avián fixat, abans las recapitulacions ufanosas del mistralisme. Bastison al revèrs, adoncas, que, dempuèi *Joan Larsinhac* e *Li Camins de la saba*, fa esfòrç per desplaçar lo raport al païsatge, qu'es tanben raport a la lenga. Atal, dins *L'Icòna dins l'iscla*, lo 'centre' païsatgièr passa de la Cevena, presenta dins lo libre pas que coma un aquí e un abans de mai en mai alunhats, a l'iscla de las fins e dels començaments: ''L'odor dau mazot me menava au sovenir l'odor de l'erba [...] Saber s'amondaut, a la Pradariá, en Cevenas, sus l'estendard grand d'erbilha en subre de la vau, i a encara d'aucèus, se l'erba es pas mòrta, se lo feuse encara fai negre sota li brondas di faiards? Benlèu que passa un òme, buta d'un còp d'espatla la pòrta de la Jaça, desvista dins lo sorne lo mèmbre grand...''[21]. E dins lo dos volums de *La Festa*, aquela centralitat desvariada se carga d'un ample mai bèl encara: del Paradís cevenòl de Mars, embonilh real e simbolic del raconte, lo 'centre pus centre'[22] segon la formulacion que naseja tre las primièras paginas del roman, quita pas de se descompausar e de se multiplicar, coma se l'ieu narrativizat, per existir, aviá de se congrear en adicionaments de centres autres. L'estructura abissala del raconte, enfortida de perspectivas vertiginosas que 'traucan' los païsatges, quita pas d'arrenguieirar las fugidas: tant e puèi mai qu'es d'elas, a la perfin, que se recompausa, en faula narrativa, lo roman sul jòc d'identitats renoveladas, abissalas elas tanben.

Lo laberint dels dobles.

Las quistas romanescas occitanas, atal, allòc de s'afortir coma los miralhs d'una unitat perduda, que l'escriure tornariá assolidar dins sa preséncia dura e fonsa, dessenhan los espacis badièrs d'un esparpalh. Dins d'òbras que poirián semblar bastidas a l'entorn d'aquela unitat, lo movement de destruccion del centre se perseguís tanben, tan pregond. La trilogia lanusqueta de Bernat Manciet, del *Gojat de novémer* al *Camin de terra*[23] (que s'i pòt restacar los racontes brèus recentament publicats amb lo títol de *Casau perdut*[24]), d'unes, saique, la prendràn per l'òbra d'un escrivan que ''defeneish en medish temps lo son èste e la soa tèrra, lo piadar lanusquet''[25]. Mas lo quite còr d'aqueles racontes nosats, mesclats de sequéncias cortetas e de d'alenars longs, quasiment sens fin, lo cal veire primièr dins sa fòrça de destruccion dels mites païsatgièrs anteriors: que los païsatges, aquí, se fendasclan e mai se diluïsson coma o fan los personatges, personas e non-personas a l'un còp, còsses vius e ombras manjadas pel temps que passa. Çò que mena lo fiu narratiu, aquò's la part majora d'alteritat que pesa suls òmes e suls lòcs, una alteritat que s'imaja dins la dissolucion dels païsatges, son afondrament progressiu e indefugible fins qu'a la pèrdia de tota forma vesedoira... Lo quite revèrs, adoncas, d'una mitologia arcadica.

La tematica del doble, a l'un còp impossible e necessari, coma o aviá plan vist Joan Larzac dins sos renduts comptes critics dels ans seissanta[26], estructura la narracion; mas los miralhs, aquí mai, an pas per fonccion de recampar los elements esparpalhats: ne joslinhan, al contrari, la multiplicitat, l'estelament. Lo centre es pas qu'una soma imperfiècha de margas, de diferéncias que las cal aprigondir. E lo raconte es lo raconte d'aquela mesa en incertitud del païsatge. S'es pogut parlar, a prepaus de mai d'una òbra, narrativa o poëtica, d'aqueles ans passats, d'un esperit 'barròc': a l'un còp revirament cap als modèls d'escritura e de pensada dels sègles XVI-XVII e reinterpretacion d'aqueles modèls a la mesura de las questions majoras del sègle XX[27]. Las semblanças, e mai las referéncias conscientas, son pro nombrosas per assolidar aquela ipotèsi. Mas aquel 'barroquisme' reviscolat desnosa las asseguranças arcadicas del passat per insistir sul jòc inacabable de las perspectivas que sos miralhaments vertiginoses finisson per engolir totas las valors plenas de la realitat tant coma de l'imaginari. Tot plan comptat, Bernat Manciet, en 1983, quasiment trenta ans après lo moment qu'acomencèt d'escriure lo primièr element de sa trilogia lanusqueta, nos liura, dins l''avantprepaus' del roman d'Alem Surre-Garcia *Antonio Vidal*[28], las claus majoras d'aquela entrepresa: reflexion sul barròc europenc, en quauquas regas de

sintèsi esbrilhaudanta, mas tanben mesa al nus de las quitas rasons, prigondas, del reversament atal operat. ''Car s'escapar de la dialectica deu diable, qu'es se jitar dens lo tendrum de la poesia, se jitar per costat, alhors, en hore deu mecanisme, dens 'los òrts defenduts', dens lo vueit e 'l'agre de la nuèit'''. Que lo salvament, aquí, pòt pas nàisser que de l''ambiguitat', e mai de l''omonimia', o de la 'messorga'. Tres actituds complementàrias, segon Manciet, que son totas escapatòris a la trapèla diabolica del *sic et non* qu'esperariá lo romancièr occitan, per l'immobilizar dins la via una, sens cap de sortida laterala, del païsatge total.

Al miralh dels païsatges, atal, lo roman pòt pas agantar que las figuras bescantairas d'un ieu desseparat, refractat a tròces inegals, semblants e non semblants. Dins aquel laberint, las seduccions se desdoblan, de tal biais qu'es pas mai possible d'i destriar las partenças e las fins, las aparéncias d'amb las realitats bèlas e carnencas. Que los òmes, coma los païsatges, dins sos rapòrts recipròcs, son aquí 'laberintizats', refractats a milierats de refraccions enganairas, mas la vertat, l'existir e mai l'èstre, an pas d'existéncia en fòra d'aquel miralhar, d'aquela pèrdia sèns fin ni començança. Los images del paréisser, tièras d'identitats, malasseguradas, fugidissas, coma bodoflas d'èstre, servisson pas qu'a dessenhar, teunhes, los camins dels ieus, que demòran caminaments, païsatges dubèrts. Dins totes nòstres romans, los laberints, de fach, i fan la pèça majora de la mecanica narrativa: lo *Gojat de novémer* es pas qu'un jòc d'escondalhas, que tot i es tot, e que las colors e los noms s'i escàmbian, fins qu'a la nuèch ultima, qu'es tanben, o cal pas oblidar, la quita origina del libre: ''Qu'aimavi lo gojat de novémer. Mon Diu, i vedi pas mei'' (p. 84). ''Après que lo sangarruaire se'n èra tornat de l'estanh d'Aurelhan...'' (p. 3) e subretot: ''Mès n'i avè un joen, tot-un —son nom que nes l'am desbrombat e benlèu l'am pas jamès sabut—'' (p. 3). Al dintre d'aquel laberint temporal que se revira lèu en laberint espacial —lo païs lanusquet s'i infinitiza en 'confettis' de lutz e d'ombra, coma lo solelh de la ''hont [...] prohona'' del capítol IX: ''Just se podèn apercéber lo fremir de l'aiga e de las huelhas au mièi deus 'confettis' de sorelh'' (p. 58)—, nombroses son los laberints que traucan l'aparéncia de las causas e que fan del païsatge, en finala, pas qu'aquela mosaïca de blancs, de bèrcas badièras, d'escapatòris cap a la lutz incèrta del temps. Cada scèna del *Gojat*, e aquò val pels autres romans de Manciet, e mai pels 'flashes' de *Casau perdut*, semenats eles tanben de fonts e de vertigis pichòts, es mesa en scèna d'aquela pèrdia d'èstre, d'aquel afondrament dels ieus dins los abisses païsatgièrs del dobte, de l'esquilhar, de l'irizacion boleguiva de las aparéncias.

Mai mitologic, es a dire, mens directament enrasigat dins una societat

istorica, l'*Antonio Vidal* de Surre-Garcia, amb sas doas Tolosa opausadas e parièras, ciutats bessonas que dison l'unitat impossibla e la contradiccion essenciala, cava el tanben l'espaci e lo temps de formas païsatgièras e de semblanças umanas 'dobtosas': la successivitat dels ròtles, coma las simetrias falsas de l'arquitectura barròca, meton al quite centre del raconte lo void, aquel espaci de temps e de lòcs sens qualitats que sol fa viure los personatges. ''Tot còp passi lo pont'' (p. 37): emergéncia de l'ieu, dins aquel 'passatge', dins aquel ni-l'un-ni- l'autre que sagèla l'identitat dins l'abséncia d'identitat, dins la passejada laberintica... Figura del narrator, Antonio Vidal, quite subjècte del roman que li dona son intitulat, es coma la clau de vòuta d'aquel edifici: figura enigmatica, distribuïda dins tot lo tèxt coma una possibilitat necessària que se nega dins l'escur a proporcion que sembla de se bastir. ''Alara dins son ample destrii l'agre de la Nuèit...'', afortís l'ieu final (p. 83), afortiment redoblat d'incertitud majora dins lo darrièr dels ''Vint-e-quatre poëmas d'Antonio Vidal'' que clavan lo libre: ''se destrias pas mai mon ombra de la nuèit/ sàpia qu'aquò o voliái pas''.

Se dirà pas grand causa aicí de l'estructura laberintica de *La Festa* de Robèrt Lafont: caldriá per aquò far, en partir de las analisis ja prepausadas sul subjècte[29], ne destriar totas las dralhas de fugida, ja suggeridas pel quadre del pintor Vredeman de Vries pausat sus la cubèrta del primièr volum[30]. Sufirà de remembrar consí los personatges, mai o mens cargats de responsabilitats narrativas, e los païsatges, teisson lo roman, dins sa complexitat, de las coïncidéncias tant coma de las divergéncias de sas identitats problematicas. Que lo raconte nais e perdura d'aqueles escambis, e de totes los espacis d'incertitud qu'adicionats fan l'espaci del roman: quista d'identitats movedissas, qu'amb elas los païsatges tot al còp se destrian e se mesclan, coma se las bèrcas amainatjadas dins l'un o l'autre dobrissián de fenèstras suls autres. Movement d'afondraments e de bastisons de perspectivas, que mescla tanben los temps e los òmes, pel biais de 'passatges', de ponts subjectivo-narratius, vertadièras pòrtas laberinticas que lo raconte s'i neientiza e s'i rejovenís de sas contradiccions.

Atal se poiriá legir d'autres romans occitans que se desseparan pas qu'en aparéncias d'aquelas construccions abissalas: per exemple lo primièr volum (e sol paregut a l'ora d'ara) del *Lengadòc roge* d'Ives Roqueta, *Los enfants de la Bona*[31]. Dins aquel raconte istoric, que se debana entre los ans 1840-50 e 1905, ponch d'arribada narratiu e ponch de partença de l'escritura romanesca, son recampats los elements costumièrs de çò que podèm sonar la ''ficcion istorica''. Mas l'emplec de biaisses de far plan coneguts, quasiment 'comercials', deuriá pas amagar

qu'aquel libre de narracion transparenta es tanben —e benlèu mai que mai, contra tota volontat - un edifici romanesc que se bastís en meditacion larga suls subjèctes mesclats del personatge, del païsatge, e de sas coheréncias istoricas. L'ande del raconte istoric, se sap, consistís bèl primièr a nosar los fius del temps, mai, a los metre en garbas armoniosas. *Los enfants de la Bona*, de segur, escapa pas a aquela règla del genre.

Mas en aquò far, quita pas de suggerir los limits de tals procediments. L'òrdre clar de la narrativitat, qu'assolida las identitats individualas tant coma las apertenéncias collectivas, es pas solet a mestrejar lo raconte. Discretas, mas ricas de sens, d'ombras traucan l'estabilitat de la ficcion centrala: mai que mai aquela dialectica practica entre païs bas e païs montanhòl (''Aquò èra cap al 15 de junh. A la fin del mes, pels sapins, trapèrem de coamèls qu'a Capestanh degús manjariá pas mas que Gabanòt apèla de rovilhoses'' (p. 155), que remanda a d'elements sociologics e mai biografics (la dualitat qu'un libre mai ancian, *Lo poëta es una vaca*[32] ne fasiá lo compte e lo raconte).

Inacabada, e mai incompleta, fòrça incompleta, l'enquista entrepresa s'arrestarà pasmens aquí: mai qu'un balanç s'agissiá d'establir las primièras mesuras d'un questionament possible, d'evaluar la pertinéncia d'una interrogacion. D'entre las divèrsas conclusions, totas provisòrias, que poirián nàisser dels assages de lectura temptats a prepaus de las mitologias païsatgièras, cal sai que reténer primièr de tot la mesa en insecuritat de las fixacions ''naturalas'' del romancièr dins un encastre geografic. A l'entorn, subretot, d'un cèrt 'barroquisme', que sas originas s'ameritarián d'estudis sarrats, lo païsatge, allòc d'èstre la referéncia immobila qu'assegura, pel subjècte, las frontièras de l'ieu, se pòbla de significacions equivòcas. Es pas mai l'endrech que las diversitats se rejonhon, un ponch de confluéncia afortida, mas, al contrari, lo quite lòc de las divergéncias e de las metafòras fugidissas. L'ieu s'i trauca e s'i desliga de sos contorns assegurats, e lo fiu narratiu s'i fa laberint, pèrdia d'èstre, coma se perd l'aiga dins los avencs del causse... Aguèsse, aquela debuta d'analisi, un tant siá pauc de realitat, seriá mestièr de se demandar qualas pòdon èstre sas significacions generalas. Jos un formalisme 'neobarròc', los païsatges laberintics dels romancièrs occitans nos fan signe.

Philippe Gardy
CNRS, Université de Montpellier

1. Sus aquela question embolhosa, me permeti de remandar a l'intervencion que faguèri en 1983 al collòqui franco-alemand de Somèire ('La recherche en domaine occitan'), sul tèma 'la prose impossible?' (per paréisser), e mai a las paginas de mon libre *L'écriture occitane aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Besièrs, 1986, que s'i estudia las perspectivas dobèrtas pel provençal Joan de Cabanes (vol. II, pp. 705-826, 'L'aventure de la prose').
2. Mai d'un capítol del libre classic de R. LAFONT, *Renaissance du Sud. Essai sur la littérature occitane au temps de Henri IV*, París, 1970, demòra aquí essencial.
3. Segon las categorias evidenciadas per E.R. CURTIUS (en revirada francesa, *La littérature européenne et le moyen-âge latin*, París, 1956, reed. 1986, p. 301, ss. 'Le paysage idéal') e mai per M. ZINK, *La pastourelle: poésie et folklore au moyen âge*, París, 1972.
4. Cf. R. LAFONT, *''Mirelha'' coma Arcàdia*, dins *Actes du VI° Congrès international de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales*, Montpelhièr, 1971.
5. Cf. PH. GARDY, *L'Occitanie d'Aubin-Louis Millin*, dins *L'invention du Midi*, Ais de Provença, 1987, pp. 149-158.
6. R. LAFONT, *La visió panoràmica i la seva transcendència dins de la geopoètica de Verdaguer*, ''Oc'', 208 (junh de 1958), 59-65.
7. *Clefs pour l'Occitanie*, París, 1971, p. 210.
8. *Ibid.*, p. 217.
9. M. ROQUETA, *Verd Paradís*, vol. I, Tolosa, 1957, p. 64 (e dins la version francesa d'Alem Surre Garcia, París, 1980, p. 118). Del temps qu'alestissiái aquel estudi, m'escapèt l'analisi que fa Robèrt Lafont d'aquel tèxt de M. Roqueta (dins *Nani monsur*, Enèrgas, 1979, p. 17) e que la mieuna n'es pas que la repeticion.
10. Se'n tròba una bèla part dins los títols de la colleccion ''A Tots'', publicada per l'Institut d'estudis occitans; cf. las analisis, un pauc restrictivas ça que la, que ne faguèt J.M. AUZIAS, *Quàuquei reflexions subre lo problèma de la literatura occitana*, ''Jorn'', 1 (1980), 27-34; e *Une vitrine de l'occitan: la collection ''A Tots'' de l'Institut d'études occitanes*, ''Europe'', 669/670 (janvier-février 1985) 39-48.
11. Dins la mesura que los comptes de reglar, per l'autor, amb 'sas' doas lengas, francés e mai occitan, fan sovent lo fons del raconte e ne condicionan l'estructura narrativa.
12. R. LAFONT, *Li Camins de la saba*, Nimes, 1965; reed., (''A Tots'' n. 40), 1978.
13. *Nani monsur cit.*, p. 16.
14. *La lenga salvada. Istòria d'una joventut*, Munich, 1977 (version francesca de B. KREISS, París, 1980).
15. Per manca de plaça, se podiá pas prepausar una bibliografia del subjècte. Remandam cadun als catalògs dels editors, e mai a las bibliografias parcialas sul subjècte: aquò per joslinhar l'abséncia de recensament corrècte tocant la produccion occitana contemporanèa (e per remembrar qu'entendèm aquí per 'occitana' la totalitat de la produccion dins la lenga qu'aquel adjectiu identifica, e non pas tala o tala part d'aquela produccion segon las causidas graficas e/o ideologicas de sos autors o editors).
16. S'es fòrça estudiat l''exotisme' dins la literatura de lenga francesa per exemple, amb totes los pressupausats culturals qu'aquela nocion carreja, entre sègle XVIII e sègle XX. De Juli Boissière a Loïs Bayle, un estudi parièr se poiriá entamenar per la literatura occitana. Cf. Las remarcas de C. CAMPRÓS dins son article *Un sègle de pròsa*, ''Oc'', 208/209/210 (abril-decembre de 1959) 33-40.

17. J. BODON, *La Quimèra*, Tolosa (''A Tots'', n. 7-8-9), 1974; R. PÉCOUT, *Portulan. Itinerari en Orient*, Enèrgas, 1978; *Portulan II*, Montpelhièr, 1980.
18. P. BEC, *Lo hiu tibat*, Tolosa, (''A Tots'', n. 44), 1978 (jostitolat *Racontes d'Alemanha*); R. LAFONT, *La Festa*, 2 vol., 1984 (cf. l'estudi plan documentat e clafit de suggestions de G. KREMNITZ, *Alemanha dins ''La Festa''. Qualques reflexions*, ''Jorn'', 13-14 (1986), 69-77, qu'assenhala en incidéncia: ''Lo subjècte grand per una tèsi de literatura comparada: Alemanha e los Alemands dins la literatura occitana de nòstre sègle. Totes ne parlan, de Pèire Bec a Pessamessa, de Camprós a Miremont, de Max Allier a Ives Roqueta, per pas parlar de Bodon qu'Alemanha e l'experiéncia del païs e de la guèrra es estat per el un catalizaire dels importants per auçar son escritura al nivèl que sabèm'', p. 73).
19. *Vida de Joan Larsinhac*, Tolosa, 1951, reed., (''A Tots'', n. 39), 1978.
20. ''Seriá una autobiografia? I a d'aquò, fòrça. I a tanbèn la part d'objectivacion, dins la creacion, ont un personatge se destria de son autor, ne perlònga de tissas, vai mai luenh que non pas eu, e mai autrament, dins lo drama de viure, dins lo drama de l'epòca''.
21. *L'Icòna dins l'iscla*, Tolosa, 1971, reed., (''A Tots'', n. 43), 1979; e version francesa (de P. GARDY e B. LESFARGUES, Lion, 1982). La citacion es de la p. 26 (tèxt occitan) e 36 (version francesa).
22. *La Festa, cit.*, vol. I, p. 10.
23. *Lo Gojat de novémer*, Tolosa, 1964; *La pluja e Lo camin de terra*, Pau, 1976 (version francesa d'aqueles tres libres dins lo volum titolat *Le jeune homme de novembre*, París, 1987; revirada d'Alem Surre-Garcia).
24. *Casau perdut*, Bedos, 1986.
25. Coma o ditz lo tèxt cortet que presenta aqueles tres libres a la quatrena pagina de cobèrta de *La pluja*.
26. Rendut compte del *Gojat de novémer* dins la revista ''Viure'', 1 (1965) (non paginat); e mai d'una referéncia dins *Le roman occitan, roman d'anticipation*?, ''Etudes'', (agost-setembre de 1969), 221-238. Suls tres romans de Manciet mençonats aicí, se legirà amb profièch la *Lectura de Manciet* prepausada per F.P. KIRSCH dins ''Oc'', 257 (prima de 1977), 59-66 e las remarcas del quite Manciet dins lo meteis numero, 67-69.
27. Aqueles arguments son desvolopats per C. TORREILLES, *Miroirs baroques*, ''Practicas, revista pedagogica'', 9/10 (1987), 34-44.
28. A. SURRE-GARCIA, *Antonio Vidal*, seguit de Vint-e-quatre Poëmas d'Antonio Vidal revirats en occitan, avantprepaus de B. MANCIET, París, 1983. I cal ajustar l'estudi de C. TORREILLES, *Rêves de pierre et décors truqués dans ''Antonio Vidal''*, ''Practicas'', *cit*, 45-50.
29. Me permeti de remandar, sus aquò, a un estudi per paréisser, que prepausa un assag de lectura del roman amb las esplechas provesidas per E. CANETTI (*op. cit.*) e R. ROBIN (*L'amour du yiddish*, París, 1984): 'Roman de la langue ou langue du roman?'.
30. *Architektur mit vornehmen Besuchern*, al Kunsthistorisches Museum de Wien.
31. Tolosa, (''A Tots'', n. 87), 1984.
32. Lavit, 1967.

LA CORRESPONDANCE ROUMANILLE -BERLUC

RENÉ JOUVEAU

Sans doute est-il inutile, ici, de dire qui furent, dans le mouvement félibréen, Roumanille et Berluc-Pérussis. On connaît le personnage de Roumanille. Quant à celui de Berluc-Pérussis, sa correspondance avec Mistral, publiée en 1955, est très explicite de la personnalité de celui qui fut un des principaux lieutenants de Mistral.

La correspondance de Roumanille et Berluc-Pérussis, encore inédite, est d'un très grand intérêt, même si elle n'est pas aussi importante que celle de Mistral-Berluc.

C'est grâce au Majoral Bruno Durand, parent de Berluc, que nous avons pu avoir connaissance de la *Correspondance Roumanille-Berluc-Pérussis*. Lui-même, en nous la communiquant, nous a prévenus. Je le cite:

«La méthode suivie dans ce livre est celle qui nous a guidé dans la préparation de ceux qui l'ont précédé (c'est en effet Bruno Durand qui a publié la *Correspondance Mistral-Berluc*). C'est dire que nous n'avons transcrit que des manuscrits originaux. C'est dire aussi que nous avons tenu à mettre sous les yeux du lecteur tous les textes que nous avons pu réunir et que nous les donnons intégralement, sans coupures ni modifications».

Ces lettres ont été écrites en vue d'une édition qui n'a jamais paru. Quant aux lettres, je cite: «Les lettres de Roumanille, pieusement conservées par Léon de Berluc et par ses héritiers, transcrites avec soin, forment un ensemble complet qui ne comporte vraisemblablement aucune lacune. Elles sont au nombre d'une centaine. Il n'en va pas de même de celles de Léon de Berluc: confondues avec d'autres manuscrits dans le fonds d'archives de la fameuse librairie de la rue d'Agricol, elles ont été recueillies finalement après la mort de Jacques Roumanille, par la Bibliothèque Municipale d'Avignon. Nous ne les possédons donc pas toutes. Mais — écrit Bruno Durand, et nous partageons son avis — ces petites défaillances de détail n'enlèvent rien, d'ailleurs, à l'intérêt de l'ensemble».

La première lettre de Roumanille à Berluc est datée du 10 mars 1854. Elle précède donc la fondation du Félibrige. Roumanille y remercie Berluc d'un article publié sur *Li Prouvençalo* dans l'*Abeille du Midi* et qui, signé B., est sans doute de Berluc lui-même.

Roumanille est touché, comme Mistral, de l'adhésion de Berluc. Le courant de sympathie passe tout de suite et ne se démentira jamais.

En ce qui concerne l'orthographe, Berluc est tout de suite dans le camp de Font-Ségugne. Il est familier de la langue, sans en être un spécialiste. En tout cas, pas encore. Qu'à cela ne tienne. Roumanille jette volontiers sur les «perles poétiques» de Berluc ce qu'il appelle «le fumier de sa grammaire».

Entre 1858 et 1874, nous n'avons pas de lettres échangées entre les deux félibres. On se retrouve à l'époque des fêtes séculaires et internationales de Pétrarque, célébrées en Provence en 1874 et dont Berluc fut le principal organisateur.

Puis, ce sont les fêtes organisées en 1875 à Monteux et à Apt, en l'honneur de l'inauguration d'une fontaine dédiée au vieux noéliste Saboly. La collaboration est donc chose faite.

En septembre 1875, première lettre de Roumanille en provençal. Je la signale, car la correspondance Roumanille-Berluc va offrir, du côté de Roumanille en particulier, une verve et une couleur qui font de cette correspondance une véritable oeuvre littéraire.

Il va souvent être question, dans les lettres de Roumanille, de l'*Armana Prouvençau* et de la collaboration souhaitée par Roumanille de Berluc. Roumanille loue volontiers le talent de Berluc, dans des termes un peu hyperboliques qui tiennent à la fois à une admiration sincère et à un certain humour. D'ailleurs, Berluc n'est pas moins enthousiaste de Roumanille. On peut dire que les deux hommes s'envoient des fleurs à pleins paniers.

La mesure est donnée dans une lettre de Roumanille en réponse à Berluc qui lui demandait un sonnet pour son fameux *Almanach du Sonnet*. Il y a là malheureusement six grandes pages toutes aussi savoureuses les unes que les autres. Je ne vous en lirai que les premières lignes:
«Moun bel ami. Se me disias de vous davera uno estello dóu cèu e de vous l'adurre, belèu vous la daverariéu e vous l'adurriéu. Me demandas un sounet ? ! Coume s'èro eisa dins ma boutigo, emé mi libre, emé mi 'faturo', emé mi paquet, emé ma chifro, adicioun d'eici, soustracioun d'eila, multiplicacioun à drecho, divisioun à gaucho: emé ma Jano que me pousso lou couide (lou vesès), emé Tereset que me dis: ''Papa! coume fai lou verbe 'contraindre' à l'imparfait du subjonctif?'', emé Jaque que me prègo de ié faire vira sa boudufo... coume s'èro eisa d'adouba e de fignoula un sounet ! L'ase me quihe s'acò m'es poussible !»

Plus souvent, ce sera Roumanille qui fera appel à la plume de Berluc. Et toujours dans le même style. Par exemple: «L'oulo es sus lou fiò (il s'agit de l'*Armana*) Rouma, pechaire ! empuro lou gavèu. E la menèstro

boui e soun fun sènt qu'embaumo».

Berluc n'est pas moins enthousiaste que Rouma à l'égard de l'*Armana*. Quand il le reçoit, il remercie par une longue lettre en provençal, à laquelle Rouma répond par ... un éloge de son propre *Armana:*

«Es proun verai de dire qu'aquel Armanachoun de 1879 n'es pas un pichoun 'couiet' - qu'aquest an nòstis 'aricot' se vèndon bèn, car soun de bono cuecho. Ah ! jour de Diéu ! coume es brave de tèms en tèms de bada la dragèio, de vèire lou vèntre di noutàri, l'estouma di mama, li geinoun di jouvènto tressauta d'aquéu bon rire de Prouvènço que fai tant de bèn à la santa !».

Le dialogue des deux est toujours aussi savoureux. Nous avons à faire à des gens d'esprit et qui, de plus, adoraient écrire. Je note un échange de propos plaisants sur le fromage de Banon qui est tout à fait... savoureux.

Et chaque année, désormais, Berluc recevra la demande savoureuse de Rouma en faveur de son *Armana*. En 1879, il s'agit d'apporter son poisson «au boui-abaisso de l'an de Diéu 1880 . E zòu mai dins l'oulo!».

A vrai dire, il est certain que la présence de Berluc dans les Alpes et son amitié avec Mistral et Roumanille ont grandement facilité l'introduction du Félibrige dans la région alpestre.

On aurait de la peine à trouver dans la correspondance Roumanille-Berluc des échos de la brouille entre Aubanel et Roumanille. Pourtant, quand Rouma écrit: «Les cigales de Paris chantent à cette heure à Sceaux, et notre ex-syndic de Provence rehausse l'éclat de cette cérémonie», Bruno Durand ne peut s'empêcher de commenter: «Il s'agit de Théodore Aubanel. Peut-être relèvera-t-on dans cette allusion au poète de la *Miòugrano* une pointe d'ironie - mais sans aucune méchanceté».

Cependant, un grand événement attend Roumanille en Catalogne: son voyage à Montserrat. Berluc en est très enthousiaste. Soucieux des relations entre les Latins, il écrit à Rouma: «Portez à la Vierge des Catalans les voeux des Provençaux, et aplanissez, avec l'autorité de votre gloire, les aspérités qui hérissent la frontière. Le nom de Rubio joint au vôtre est de bon augure. Mais c'est Pelay Briz qu'il faudrait annexer au Félibrige. Le succès de l'idée latine en Espagne est à ce prix».

Le recit du voyage de Roumanille à Montserrat est un classique de l'histoire du Félibrige. Il est malheureusement en français. Ce qui est sûr, c'est que Roumanille était content à la fois de sa réception et de lui-même.

Maintenant, Berluc n'attend pas qu'on lui demande des textes pour l'*Armana*. Il les propose lui-même. Il le fait toujours avec beaucoup d'esprit, sans oublier pourtant les convictions qui leur sont communes, à

Rouma et à lui, et qui ne sont pas étrangères sans doute à la solidité de leur amitié. A propos d'un mort, Berluc écrit: «Ounte Diéu manco, tout manco ! Vaqui mai la provo que ni l'esperit, nimai lou sabé, tout acò sert de rèn s'au founs dóu cor noun i'a un levame de fe. Castioun (c'est le mort en question) crestian sarié esta un ome d'elèi; pagan qu'èro, a fini coume un chin rouitous».

Mais c'est évidemment l'*Armana* qui revient régulièrement sous la plume de Rouma: «L'Armana se vènd mièS e mai que de pebre. Acò se n'aviéu pas proun estampa !» Ce qui ne veut pas dire, d'ailleurs, que tout est rose dans la vie d'un éditeur. Sans parler de la concurrence ! Surtout quand il s'agit d'une 'pieuse concurrence'. «Coume, dit Rouma, se lou vièi avié la rougno o la rasclo o la galo de la libro-pensado, es necite de crea un armana pèr li famiho, lis escolo crestiano e li couvènt de touto meno». On comprend que le bon catholique qu'était Roumanille n'ait pas trouvé de son goût un almanach plus catholique que le sien.

Les deux complices sont en rapport avec l'Allemand von Hag qui se propose de publier un florilège de la poésie provençale.

Il s'agit maintenant de l'*Armana* de 1882. Roumanille use de tout son esprit, et Dieu sait qu'il n'en est pas dépourvu, pour faire comprendre à Berluc qu'il ne trouvera pas dans l'*Armana* toute la copie qu'il lui a envoyée. Il lui écrit: «Me perdounarés dounc... quand poudrés soulamen legi, de vous, dins l'Armana de 1882, que li '*Madalenen*' (l'aigo me n'en vèn à la bouco) soun coume un fiéu d'or...» De quoi apaiser la déception de Berluc. Pour comble de malheur, l'*Armana* que Rouma a envoyé à Berluc, dès sa parution, s'est perdu. Il faudrait lire la lettre de Berluc s'expliquant comment un paquet peut se perdre entre Avignon et Apt. C'est un morceau de choix. Il faut dire que Berluc avait un bon maître. Même les hémorroïdes qui le font souffrir ne le privent pas de son esprit.

Rouma reste un admirateur de Berluc. Il trouve en particulier à ses sonnets d'immenses mérites. Son regret est que Berluc ne se déplace guère. Il a ainsi manqué la réunion de la Maintenance de Nice, avec promenade à Monaco et visite du Casino, que Roumanille lui raconte comme il sait le faire. Ce n'est pas qu'il soit lui-même bien vaillant. Et pourtant, les félibres «volon lou vièi»: «Lou vièi es escranca, desmesoula, acrasa, espouti. Fagon de siéuno, iéu boulegue pas. Eh ! faudrié èstre un Ercule per ié teni ! un coulosso ! e miliounári ! !... etc». D'autant plus qu'à sa dernière sortie, Rouma a failli se noyer, en maniant la truelle.

Berluc aura été le plus souvent malade. Et ce ne sont pas les remèdes que lui propose Roumanille qui ont quelque chance de le guérir: «Un bon emplastre de proso sus lou ventre amoussarié lèu lou fiò de vosto

fèbre. La tisano dóu Cascarelet coumplirié la curo». Rouma n'est d'ailleurs pas moins enthousiaste des productions de Berluc. Un conte de celui-ci, *La pretendudo de Benòni,* lui fait dire: «Velaqui la perlo ! Velaqui lou diamant emé tóuti si belugo!» Ce conte paraîtra dans l'*Armana* de 1883, un almanach qui sera «lipa, freta, penchina, escura, farda, poumada... lou sara belèu trop. Enfin, basto, sara coume sara».

Le 28 août 1883, Roumanille annonce à Berluc la parution de l'édition de *Mireille* illustrée par Burnand. Il ne manque pas de rappeler à Berluc qu'«editour proumié de Mirèio, me siéu atala au càrri triounflau de la bello Prouvençalo». Cela, il ne voudra pas qu'on l'oublie, jamais ! Lui-même va publier ses contes «joli bouquet de pissenlits», dit Rouma.

La pose de la première pierre du viaduc du nouveau chemin de fer de Forcalquier à Volx avait fait couler pas mal d'encre. On avait peur que les 'iconoclastes radicaux' aient détruit les inscriptions que les félibres y avaient apposées. Il n'en était rien. «Lou Felibrige, concluait Berluc, a la vido mai duro que Na Mariano».

Qui a la vie dure, c'est l'*Armana*. Comme chaque année, Roumanille fait part à Berluc de ses soucis d'éditeur et il le fait toujours dans ce style imagé qui est une vraie merveille: «Bel ami, i'a lou fiò de Diéu souto aquelo bougresso d'oulo. E, de mai en mai, m'avise que l'oulo es jamai proun grando. E poudèn pas pendoula 'n peiròu à noste cremascle ! l'a de-que manda l'oulo, lou cremascle, li gavèu, li pèis, la sausso au diable qu'emporte tout !... Enfin, acò's la cansoun de tóuti lis an, e veici 32 an que i'apounde de coublet. Faudrié pas crèire qu'acò m'encagno. Rene, es verai ! e prene, d'enterin, un ban de la, e siéu urous coume un gus de touto ma lagno e dóu marrit sang que m'es un delice de faire».

Longue lettre qui ne saurait s'achever sans une pointe politique. Rouma sait à qui il s'adresse. Il peut écrire à Berluc: «léu ié ploure e ié rise. lé ploure en vesènt aquelo putan de Republico emé sa sóuco, la fam, la misèri, la pèsto, lou tron de Diéu nous avani, nous anequeli, nous escranca, nous matrassa, nous ensali e nous desounoura e nautre proun couioun pèr nous leissa faire. E tant n'en ploure que, finalamen, me boute à n'en rire coumme un ascla, pièi».

La Sainte Estelle de 1886 aura lieu à Gap. L'amitié de Rouma pour Berluc y est certainement pour quelque chose. On espère seulement que Berluc, pour une fois, sera de la fête. Rouma y sera, bien sur, bien qu'il ne soit qu'un «paure viéi rèire-grand (noun ! 'pichot' rèire) encaro proun gros e proun gras, eh bèn ! tambèn escalarai, emai lou vèntre pese e li cambo flaquejon, escalarai, emai ague li mirau creba, tambèn cantarai Coupo Santo !... e me creirai rejouveni, cresènço que fai plesi... Anas cerca... Es pas ansin ? que ?».

Finalement, Berluc n'était pas à Gap. Cela lui vaut le récit de la fête par Roumanille. Ce qui n'empêche pas Roumanille de parler un peu à Berluc de son *Armana*. Toujours de façon imagée. Cette fois, il s'agit de l'*Armana* de 1887, il s'agit de faire chorus: «Venès lèu, venès ! venès canta...' mé nautre, e pièi émé nautre counta, vous que cantas e countas tant bèn !».

Puis Rouma reprend l'image qui lui est chère de la marmite: «Ai adeja bouta couire. An i sara requisto la counfituro d'aquest an ! l'a, dins lou peiròu, de poumo de paradis, de coudoun, de meraviho-coucourdo, de pero, de ginjourlo e de touto bono frucho de Prouvènço. Lé manco plus que la de Pourchiero, la flour di frucho e l'ounour dis Aup, tant dis aut que di bas. Oh ! macarèu de bon goi ! quand tastaran acò, coume li lipet van se lipa li det e li brego ! e lipo brego e det ! lipo que liparas !»,

Hélas ! Berluc n'a rien à donner à Rouma, sinon quelque brouillon qu'il a honte de lui envoyer. Heureusement, Rouma n'est pas de cet avis, et l'*Armana* de 1887 s'honorera d'un texte de Berluc, *Encò dóu Barbié*, qui mérite bien l'admiration de Rouma.

Malgré les soucis de Roumanille, la typhoîde de sa fille Jeanne, qui s'est heureusement remise, l'*Armana* de 1887 a paru et Mistral a bien voulu le trouver «galant e friquet coume quand avié quinge an».

L'*Armana* de 1888 sera l'*Armana di tres coucourdo* 'La coucourdo', nous explique Bruno Durand, est l'emblème du chiffre 8. Aux yeux de Rouma, l'année est noire. Mais Rouma avait toujours des raisons de trouver les années telles. Tout de même, c'est l'année où Mistral compose son *Psaume de la Pénitence*. L'*Armana* n'en est pas moins «tout ferigoula». Il faut faire contre mauvaise fortune bon coeur. Bien que Berluc ait reçu l'*Armana* en pleine fête des morts, il avoue s'être «tordu de rire» en le lisant. Tout de même, sa lettre contient une critique du Félibrige qui n'a pas vieilli. Les rapports du Félibrige avec ses membres ne sont pas assez réguliers. Berluc souhaite la résurrection de la *Revue félibréenne* de Mariéton. Sans cela, il y aura des démissions.

A l'orée de 1888, Roumanille envoie se voeux de bonne année à Berluc. Il le fait dans des termes que nous attendons de lui: «E aro, bono annado ! Au mai li souvetan bono, au mai soun marrido. E rene que renarai -me dirés que li vièi soun renaire. Mai, sacre pas Diéune ! quau renarié pas en vesènt acò ? E pièi acò ? e pièi lou rèsto ? e pièi tout ?... Se i'aurié pas de que se descrestiana !quant de vilanié ! quant de pudentarié ! quant de pourrituro ! Se ié pòu plus teni. Es de crèire que lou fiò de Diéu vai toumba sus terro pèr ié faire rèn que de mountagno de cèndre. Ah ! se tout acò cremavo, lou fum que n'en sourtirié sentirié pas la roso. Vau miés n'en plus parla, car acò fai bouli lou sang».

En 1888, la Sainte Estelle fut renvoyée en août, en raison du voyage des Parisiens en Provence. «Santo Estello es uno tant bravo santo !» commente Rouma. «Se laisso santestelleja quand acò ié pren i felibre, eici, eila, pèr Pasco, pèr la Ternita, pèr Calèndo, l'estiéu, lou printèms, l'autouno, l'ivèr, que plòugue, que nève, que toumbe d'aglan».

Les origines italiennes de Berluc en font un trait d'union naturel entre la Provence et l'Italie. Et cela paraît lui réussir. C'est l'avis de Roumanille qui lui écrit, le 24 mars 1888: «Vous dirai peréu que l'Itàli s'eigrejo. Es vous crese, que fasès aquelo boulegadisso, n'en sias proun capable ! Veniso, Naple, Messino s'enfelibron qu'es uno benedicioun. S'aquéu couioun de Crispi fasié pas tant de gròssi couiounado, tout anarié proun bèn; mai...».

Bruno Durand précise dans ses notes que Crispi, Ministre d'Italie depuis 1887, venait d'ouvrir une guerre douanière contre le France.

Je signale en passant, en date du 16 juillet 1888, une lettre de Roumanille écrite en deux langues: provençal et français. Cela donne: «Es bèn clar, mon cher félibre, que n'avès qu'à coumanda pèr éstre subran obéi». Amusement.

Nous en arrivons ainsi à la date du 24 août 1888. Roumanille a été fait Capoulier et l'écrit à Berluc. Morceau d'anthologie qu'il est impossible de citer sans le citer tout et qui donne toute la mesure non seulement de l'esprit de Roumanille, mais de son extraordinaire maniement de la langue. J'en citerai néanmoins la conclusion: «Es abouminable ! E se me siéu finalamen leissa faire, es que Frederi l'a vougu; es qu'a coumanda, testard coume un buto-rodo e qu'ai oubëi, es qu'ai vougu resta d'acord em'éu, coume sian esta de-longo despièi 40 an emai mai qu'acò duro».

L'étoile d'or n'empêchera pas Roumanille de rester l'éditeur de l'*Armana*, comme il restera un grand admirateur de Berluc.

De Berluc, l'*Armana* de 1889 publiera la *Voucacioun de Vau-Fresco* que Roumanille a aimé au point d'en avoir les larmes aux yeux. Rouma trouve que Berluc ne lui envoie jamais assez de copie. S'il lui envoie des vers, il réclame de la prose. Comme il dit: «E aro, vengue de car pèr lou saucissot», le saucisson représentant la prose.

On peut dire que, toute sa vie, l'*Armana* aura été la grande préoccupation de Roumanille. Il trouve, pour en parler à ses collaborateurs, des images toujours nouvelles. En juillet 1889, quand il s'agit de mettre la marmite sur le feu, c'est à la clochette de Berluc qu'il s'accroche de toutes ses forces, si bien que, si elle se fendille, c'est à lui Roumanille qu'il faudra faire la note de frais «pèr la refoundre o pèr n'en croumpa uno autro flamo novo. Pagaren tout, se sian proun riche, se la Republico

nous rouino pas de founs...».

Rouma n'en est pas moins Capoulier et son rôle n'est pas toujours facile. Roque-Ferrier et Arnavielle se déchirent et Roumanille tente de les apaiser. En vain.

Cependant, sous l'inspiration du comte de Gubernatis, de grandes fêtes se préparent à Florence, en l'honneur du sixième centenaire de Béatrix, auxquelles les félibres ont décidé d'aller.

Le Capoulier n'ira pas à Florence. Il n'est ni assez jeune, ni assez riche, ni assez bien portant. Il se contentera de participer à l'album d'hommages que les félibres emporteront dans leurs bagages. Berluc n'ira pas non plus à Florence: «Me i'enterrarien, écrit-il à Roumanille. Me dirés que sarié forço bèu, de mouri en pleno fèsto latino, au pèd de l'estatuo de Beatris e d'èstre aclapa en terro touscano. De tout segur, sarié pèr iéu la finicioun d'uno vido grèvo e sènso soulas. Mai li vuetanto an de ma maire soun aqui que me coumandon de viéure encaro uno brigo e de pas deserta lou poste filiau, pèr rude que s'atrove».

Berluc fit imprimer, pour être distribué à ses amis à l'occasion des fêtes florentines, un sonnet provençal: *A Madono Beatris*, qui précédait un texte italien terminé par ces mots: «La Provenza, ringiovanita da Mireia, saluta con cuore fraterno la Toscana resa immortale dalla Portinari. Ed io, figlio da lontano della Città dei fiori, mando un fervido ricordo al fiore della città, a Bice la soava Latina».

Si Roumanille ne va pas à Florence, il ira à Montpellier, où doit se tenir la Sainte Estelle, ne fut-ce que pour prouver que le Capoulier qu'il est a encore à son service «uno lanterno emé d'òli dedins, em'uno brouqueto pèr l'aluma. E se pode pas tirassa moun fais e mi doulour enjusqu'au Clapas, ço que pòu bèn m'arriva, ajoute Roumanille, i'aura, à la fèsto, proun lanterno, proun òli e proun brouqueto pèr faire lume, parai?» Décidément, le bon Rouma aimait les images.

Une lettre très amusante est celle où Roumanille raconte la visite de Mariéton à son retour de Florence et de Montpellier. «Zóu sus l'arescle de Mountpelié e zóu sus lou tambour de Flourènço ! N'en ai agu la tèsto grosso coume un cournoudoun, emé soun Mountpelié-Flourènço-Clapas, Robur-Fer-Gubernatis, Prouvènço-Touscano, sendi de Lengadò e sendi flourentin...». Voilà le style.

Car, finalement, Roumanille n'était pas allé à Montpellier. Il n'avait rien à regretter. Les choses de là-bas ne s'arrangeaient pas et le Félibrige ne pouvait qu'en pâtir...

La dernière lettre de Roumanille à Berluc est datée du 5 novembre 1890.

C'est le 24 mai 1891 que Gras fait savoir à Berluc la mort de Rouma-

nille.

Fin d'une amitié exemplaire. La famille de Roumanille, qui en était consciente, demanda à Léon de Berluc-Pérussis d'adresser un dernier salut à ce bon Rouma, ce qu'il fit.

Ayant rappelé l'oeuvre de Roumanille, Berluc conclut son adieu sur la douleur que la perte de Roumanille avait éveillée parmi le peuple tout entier.

Des pleurs de toutes ces *sounjarello*, Berluc devait dire: «De tóuti li triounfle de ta vido, lou pu dous pèr tu, pèr li tiéu, es aquéu d'aqui. Segur la glòri: es quaucarèn, e te mancara pas. Mai i'a quicon en subre de touto glori: es lou prefum di vertu, li benedicioun dóu pople, lou ploura di bràvi gènt...».

La pauvreté du Félibrige explique seule que des documents d'une aussi grande valeur pour l'histoire du Félibrige n'aient pu être encore édités. Non seulement l'histoire du Félibrige en serait enrichie, mais, je crois l'avoir dit assez clairement, la langue elle-même, dont Roumanille, dans sa correspondance, aura été un magnifique manipulateur.

René Jouveau
Aix-en-Provence

TEMPS E ISTORIA DINS L'ÒBRA NARRATIVA DE ROBÈRT LAFONT

FRITZ PETER KIRSCH

Malgrat lo *Decameronet* e mai la *Primiera persona*, lo contaire Lafont sembla trevar, mai que mai, las formas amplas. Ça que la, se diriá qu'aqueste escrivan nascut per èsser romancièr se mesfisa del roman d'abòrd que las siás òbras se dison 'racònte', 'cronica', 'novèla', 'conte filosofic', 'faula'. Per çò que tòca *La Festa*, amb mai de 900 grandas paginas lo pus gròs romanàs que se publiquèt dins l'istòria de la literatura occitana, lo tèrme de roman aparèis dins lo discors d'un personatge qu'es un bricon lo portavotz de l'autor: ''(...) aqueu libràs ont trenta ans de viure e un centenau de personatges gravitan en constellacion ben ordenada a l'entorn d'un ieu fantasmatic, l'ai escrich en lenga d'òc. (...) E donc projecte fòu. Jòga a un contra un milhon d'astres: que i aguesse editor e legeires per un roman occitan de uech cent paginas (...)''[1]. L'ironia fai pas sofracha quora lo meteis personatge apond qu'escriure un tal roman occitan val ''lo mai gròs pecat d'onanisme intellectuau'' qu'un escrivan pòsca cometre.

Sai que d'unes que i a, aicí, se brembaràn de la modestia d'autors qu'escrivon dins l'encastre de literaturas que las dison pichonas. Mas m'es vejaire qu'amb la modestia dels marginals s'explica pas grand causa. Çò que Bernard Mouralis ditz de las 'contra-literaturas' africanas que se definisson ''par un travail spécifique destiné à rendre définitivement inopérants les textes qui jusqu'alors prenaient l'Afrique et le monde noir comme objet de leur discours''[2] val tanben per la literatura occitana. E aquò's pas tot: vist qu'Occitània, al fiu de tant de sègles, es enclausa al dintre del territòri francés e dominada de tant que se pòt, lo discors dels escrivans d'òc es tanben un discors sus França. D'aqui ven que lo roman occitan, e mai que seguisca una endrechiera especifica, es tanben quicòm coma una responsa al roman francés. Parli pas de dialòg. Aquò vendrà benlèu.

Amb aquò es pro clar que la malaisança lafontiana fàcia als problèmas del genre me fai soscar a la crisi interminabla del roman francés al sègle XX. André Gide a sempre preferit lo tèrme de récit fins al jorn ont congreèt lo roman-mostre dels *Faux-Monnayeurs*. E aprèp los grands aujòls Gide e Proust (sens parlar de Flaubert) lo roman se morís longament per renàisser 'nouveau' o quitament 'nouveau nouveau'. Aquesta crisi, ai

ensajat alhors d'o mostrar, aparèis legada a la descasuda d'un ensems de nòrmas e de valors sociò-culturalas que la siá istòria fai companha a la del centralisme francés. Resultat de la convivéncia d'elèits nòbles e borgeses dins lo relarg d'un grand centre urban, aquel sistèma s'es pogut manténer e enriquesir d'un tremudament a l'autre. Mondanitat classica, universalisme filosòf, vam revolucionari, titanisme positivista, totes an portat pèira a l'òbra grand de la cultura dominanta. En se plantejar tot bèl just a la bolièra entre lo conformisme e la contestacion, lo roman a sempre fach çò que podiá per empachar lo sistèma de s'embarrar dins un autoritarisme estadís. Al sègle XIX, amb Balzac, Hugo, Zola, canta las lausenjas de l'òme-rei qu'a capitat a prene la plaça de Dieu per mestrejar la natura e se fargar una istòria gloriosament progressista. Sabèm que d'ont mai avançam al dintre del sègle XX d'ont mai ven bufeca aquesta vision d'istòria. Mentre que la granda Euròpa se fai continent pichinèl, al mièg de l'endolible que comença a montar al torn de l'umanisme parisenc, lo roman entamena la siá longa crisi. Daissa sobretot de caire las aspiracions a la conquista scientifico-racionalista de l'univèrs e se replega cap al temps d'una consciéncia individuala qu'escandalha los sieus abisses abans de se fisar als jòcs de l'escritura. Estent que lo quite marxisme a pas capitat de manténer vivas totas la vièlhas esperanças dels sieus, lo roman francés moderne, d'un biais general, s'assadola d'absurd. ''J'ai fait la guerre dans des conditions meurtrières'', çò diguèt Claude Simon dins una entrevista de 1985, aprèp lo prèmi Nobel, ''j'ai été prisonnier, j'ai crevé de faim, connu le travail physique jusq'à l'épuisement, la plus extrême misère morale, j'ai été très gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, (...) j'ai partagé mon pain avec des truands, j'ai recontré des génies et des ratés, enfin je me suis lancé dans cette dangereuse aventure qui consiste à essayer d'écrire (...). Et à ma grande honte, à travers toutes ces péripéties, je n'ai encore, à soixante-dix ans, découvert aucun sens à tout cela si ce n'est, comme je crois l'a dit Barthes, que ''si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien'' - sauf qu'il est''[4].

Pels escrivans de las culturas dominadas i a pas cap de sobeiranetat respièch a l'istòria; li es pas permés tanpauc de se replegar dins l'universalitat abstracha de l'absurd o de las estructuras. D'aquì ven que lo roman occitan seguìs una endrechiera contrària rapòrt al roman francés. Tant que se tracha de manténer salva la cultura occitana en un espaci claus e immobil en marga d'una modernitat dinamica (ont baileja lo roman francés), lo roman occitan es gaireben absent. Al roman del romantisme Mistral respond amb l'epopèia. Aquò càmbia pas qu'al moment ont los escrivans se mainan de l'impossibilitat de s'esbinhar davant

l'istòria e mai que l'istòria, per las minoritats etnicas, se manifeste coma l'encaminament d'una mòrt benlèu indefugibla. La pròsa narrativa modèrna en lenga d'òc, que comença sai que amb *La Bèstia dau Vacarés*, conta aquel morir d'una cultura "jos la butada lènta e pacienta dels sègles e dau rasigum"[5]. Mas vòl viure, lo païs que se morís. Aprèp la segonda guèrra, mai que mai, los occitanistas an volgut dubrir las finèstras de las torres d'evòri ont la marginalitat acceptada los aviá embarrats. A dicha que l'engatjament dels escrivans dins las batestas socio-culturalas fasiá demesir los fatalismes e nàisser los espers, lo roman occitan se tornava cap a l'utopisme[6]. Tant mesclat come èra lo Lafont a tot aquel movement, es pas meravelha se la dimension utopica representa quicòm coma lo terrador ont a grelhat la siá òbra narrativa. "L'escrivan occitan (...) escriu coma se sa lenga fogués pariera a las autras. La literatura fugís lo present per lo projècte, coma los felibres l'an fugit per lo passat o per lo mite"[7]. Vaquí lo credo del volontarisme lafontian que sembla condamnar la literatura a la fonccion d'una serviciala de la politica occitanista. Ieu, en 1961, quora legiguèri *La Vida de Joan Larsinhac*, lo libre m'agradèt pas gaire. Me semblava a l'encòp tròp abstrach e tròp patetic, de tot biais luènh d'aquela autenticitat de l'enrasigament dolorós que me tustava a la lectura de *La Grava sul camin* o del *Gojat de novémer*[8]. Compreniài pas encara, alavetz, qu'un autor occitan de las annadas 50 deviá butar necessàriament contra un molonat d'obstacles quora gausava, bèl primièr, virar l'esquina al victimisme que trevava las letras d'òc d'aquela pontannada. Joan Larsinhac vòl sortir de l'univèrs dels libres, se fargar una istòria, s'encarnar dins la vida vidanta. Es aquò, aqueste revèlh d'una consciéncia que fai l'importància d'un libre que i cal perdonar l'anament melodramatic e las sobras de la retorica felibrenca. Joan Larsinhac es lo primièr personatge de l'univèrs romanesc lafontian per faire los primièrs passes trantalhants cap a la desalienacion.

Mas qu'es aquò l'alienacion? Dins las annadas 60, quora Lafont l'occitanista engimbrava l'edifici teoric del Comitat occitan d'Estudis e d'Accion, Lafont l'istorian li porgiguèt una vision d'istòria qu'es tanben una clau indispensabla per la conneissença de l'òbra narrativa del nòstre autor. L'alienacion, çò afortiguèt mai d'una vegada, aquò's lo biais qu'an los òmes e los pòbles d'embarrar lo passat dins l'idèa que se ne fan, "aquò's una esséncia elaborada, un mit o un sobre-se anti-istoric que los òmes, las classas, las communitats etnicas o culturalas s'impausan e que lor impausa d'actes. Aital l'istòria se fa amb lo temps que còr, qu'aquò's sa matèria, mas tanben amb l'immobilitat dels parangons etnics, culturals, politics"[9]. Un Albert Memmi, p. ex., aviá plan mostrat consí lo colonialisme matava la fòrça d'evolucion culturala dels Afri-

cans: "Tant qu'il suporte la colonisation, la seule alternative pour le colonisé est l'assimilation ou la pétrification"[10]. Mas lo Lafont vai un bocin pus luènh, còmpar, quora joslinha que lo fenomen d'alienacion se trapa pas soncament al nivèl de las culturas dominadas. França, per el, es venguda una "nation aliénée"[11] a flor e a mesura que s'enfangava dins las siás mitologias nacionalistas. E fin finala, lo meteis problèma se pausa de pertot: cada còp qu'un reviscòl de democracia, una revolucion fan nàisser l'espèr, vaquì qu'aitanlèu los reflexes immobilizaires s'afògan per gelar l'istòria e enclaure la vida dels òmes. Alavetz, Occitània se presenta coma victima d'una alienacion dobla, minoritat 'enquistada'[11a] dins una majoritat amenaçada d'ideologias paralizairas.

Los qu'an legit los estudis dels sociolinguistas tocant las manifestacions de l'alienacion etnica en çò dels Occitans li an sai que trapat la confirmacion de maitas observacions personalas qu'un cadun pòt faire quora se passeja entre Alps e Pirinèus: i a l'auto-òdi, l'esquizofrenia, las frustracions e compensacions. D'autre costat, se consideram l'alienacion, amb lo Lafont, coma un gelament d'istòria, nos mainam qu'ela se barreja, dins l'airal de la subjectivitat, amb tot çò que buta l'ieu a se bastir una personalitat solida e estadissa. L'òme s'embarra mai d'un còp dins las siás cresenças, los sieus remembres, los conformismes impausats pel mestièr e per la vida vidanta, l'egoïsme enfin. Es aquí, dins lo ròdol de las biografias 'geladas' que lo romancièr Lafont trapa la siá pastura. Per desgelar l'istòria cal, bèl primièr, desenclavar l'individú. Aital, la màger part dels romans lafontians revertan çò que se ditz en alemand *Bildungsroman*. Contan lo revèlh e las aventuras d'una consciéncia en cerca de las siás quatre vertats.

Totes los protagonistas son provesits d'una fòrta individualitat. Individualisme borgés, se volètz, plantejat a las raras d'una solesa fonsa. "Solet dins una iscla perduda, ailà, au mitan di mars de sa contemplacion, cridava e degun l'ausiriá pas"[12]. Aquesta citacion que sembla resumir *L'Icòna dins l'iscla* (1971), l'avèm trapada dins lo *Joan Larsinhac* de 1951. Desseparat del mond, Joan se congosta de libres e de pantaisses. Mas sap que la vida dels òmes es pas aquí. "Aviáu un dever, tocant lo mond. Aquò èra de i cabussar de morre bordon, sens paur e sens crenhença"[13]. Mas los jòcs de l'èime fantasierós s'acaban automaticament quora la guerra fai que s'espete tot encastre 'normal' de la vida. Ara, lo solitari ven desrabat a la siá solesa, mas se Joan es a mand de descobrir la vida vertadièra, los espèrs novels s'escantisson sul pic quora la mòrt, gelament definitiu, se dreiça al cap del camin. L'eroïsme del guerrejaire, tot comptat e rebatut, mena pas enluòc. Lo dinamisme que la guerra sembla congrear es enganaire. Abel, dins *Lei Maires d'anguilas* (1966) a

tanben luchat dins la Resisténcia, contra lo nazisme, mas puèi se daissèt trigossar al Vietnam d'ont tòrna coma una mena de mòrt viu, aisidament recuperable pel fascisme renadiu de l'O.A.S. Los traumatismes que daissa un passat de violéncia aflaquisson l'individú que risca de venir la preda dels carnassièrs al servici d'ideologias immobilistas.

Dins *Lei Maires d'anguilas* l'inspiracion de senèstra se fai mai vesedoira que dins *Joan Larsinhac*. Se la familha borgesa d'Abel s'enfanga dins de simpatias reaccionàrias, es en çò dels dominats de tota mena, femnas, paures, trabalhaires, que se manifestan las fòrças d'un enantiment possible. De cara a Abel, i a la siá femna, Nadina, que se revòlta contra l'ambient claus ont deu viure dempuèi son maridatge. Maurici, l'amant borgés, es tròp passiu per ajudar Nadina que la siá revòlta s'apila sus Bajòca, l'obrièr capable d'un amor non pas egoïsta, e lo Mut qu'encarna la natura salvatja de las paluns camarguencas. La femna fòrta, que capita a se desliurar de las fòrças alienairas a son entorn, durbís fin finala la siá consciéncia a una vision de solidaritat umana: ''S'imaginèt qu'au terme de lòngui misèrias, toti lis òmes e toti li femnas èran alongats come ela, lis uns a costat dis autres, e qu'amb aqueu cargament la terra tombava dins un avenc de cèu, dubert sènsa confinha. Mai naissiá un espèr dins la tomba sempitèrna. D'un movement d'aiga lis òmes e li femnas se reviravan e d'esquina au celèstre, eli compausavan d'un lòng roncar de vòtz sèns paraulas una cantadissa maubiaissuda''[14].

Amb la Nadina, aquela luchaira d'a fons enrasigada dins la vida vidanta la mai concreta, lo romancièr sembla virar l'esquina al mond dels libres e pantaisses que Joan Larsinhac acaba a pron penas de se'n destacar. Mas lo semblant es enganaire. L'activisme eroïc es pas lo sol biais per sortir dels conformismes: l'autre mejan, aquò's l'escritura qu'adralha cap al passat ont s'amaga lo nos de l'alienacion individuala. Tant i a que dins *Lei Camins de la saba* (1965) lo personatge principal es pas brica un eròi, mai se'n manca, mas un pichon fonccionari que passa son temps a ennegrir de papièrs e mai a furgar de remembres. Lo legeire pauc avisat se poiriá pensar qu'aquí lo Lafont se foraviés dins lo felibrisme nostalgic, mas, d'efièch, nòstre autor borrotla las convencions de la literatura regionalista d'enfança perduda e plorada. Valent a dire qu'i a quicòm que bolega dins lo luònt passat de l'ieu contaire, assaber la figura del pepin que simboliza plan la natura, òc-ben, mas pas la terra maire estadissa de Mistral. Aquel papet, aquo's l'incarnacion d'un cèrt anticonformisme visceral del pòble d'òc. ''Es una causa de remarcar que lo visatge de la tradicion, en cò mieu, prèn d'èrs revolucionàris''. Aital lo vilatge provençal d'Aiganhièrs, al luòc de s'esclairar d'arcadisme, se fai

fogal de democracia e d'umanisme fons. Es pas l'antica bonomia qu'ensenhan los òmes de vièlha trempa a Pèire, l'ieu contaire; la sensualitat jupiteriana d'aquela gent anciana vai cotria amb una consciéncia politica que representa l'eiretatge mai preciós de l'òme qu'escriu per cercar de remedis contra las frustracions d'un present qu'estomaga. L'accion se planteja en 1958, quora la democracia francesa risca de s'escrancar davant l'extremisme de drecha mentre que s'apresta a aculhir De Gaulle, lo campion d'una sembla-republica que deurà debrembar tant e puèi mai lo sieu passat revolucionari e mai se cambiarà en "grand Felibritge francés"[16]. "L'edifici de la Republica es encara drech, mai coma un decòr vuege, e la mistralada que comença de roncar luènh, d'un vam lo farà cabussar"[17]. D'aquì ven que trapam lo brave Pèire dins la còla dels que manifestan per una França divèrsa, desgelada. Sens la regression acomplida al fiu de l'escritura auriá pas jamai comprés ni la siá pròpia alienacion ni la del sieu pòble sencer.

Aladonc, l'aventura del Pèire mòstra clarament que l'activisme eroïc d'un Joan Larsinhac o d'una Nadina es pas sufisent per tal que la desalienacion se faga abans. Cal davalar dins los trefons de l'ieu per destoscar e levar los 'enquistaments' de l'arma. Pr'aquò, cal pas qu'una certa sciéncia se'n mescle per portar las siás solucions tecnocraticas. Dins *Tè tu tè ieu* (1968), dos rèirefelens de Bouvard e Pécuchet, l'ieu contaire linguista e lo sieu amic psicològ fan d'experiéncias amb de drògas que los fan dintrar dins las consciéncias esparpalhadas per una plaja occitana comola d'estivaires. Amb las potingas e las estadisticas òm arriba a tot, ço se pensan los dos colhons, quitament als secrets los mai amagats de l'èime uman. Mas la magia modèrna es condamnada a faire fogassa. En alargar infinidament la consciéncia òm risca de se negar dins un temps absolut, lo de la mòrt o lo de Dieu, aquò fai pas gaire de diferéncia. Lo saber pescaire de luna dels dos universitaris nega l'istòria e, parièr, l'istòria es doblidada e negada per la molonada dels toristas banhaires dins lo grand orgasme estivenc de la societat de consumiment. Quora las experiéncias s'acaban amb l'estiu, l'un dels pseudo-sabents es mòrt, l'autre rebala la siá misèria morala. A pas drech a una presa de consciéncia vertadièra; tot çò que li demòra aquò's una colèra vaga.

Se *Tè tu tè ieu* fai lo conte d'un pecat, *L'Icòna dins l'iscla* (1971) es lo roman d'una punicion apocaliptica. Bèl primièr, l'ieu contaire a volgut que lo temps s'aplante dins l'isla greca ont èra vengut per passar las vacanças amb los sieus amics. Mas dempuèi la debuta de la cachavièlha nucleara l'endevenidor tancat a cambiat l'isla en una preson ont s'espera pus que la mòrt. Es pas donat al protagonista de recomençar l'istòria emai que siá sol amb una jova femna greca. Entre Athanasia e l'òme

malaut la comunicacion demòra paura, fragmentària. El, l'intellectual qu'escriu per melhor suportar la siá misèria, contempla la femna 'primitiva' e inagantabla coma un espectacle folkloric. Paure felibrige fach de nostalgias esterlas. ''Mai es tròp tard per ieu. (...) l'oblidança dins vòstra canta escafarà mon istòria amb la di civilizacions crebadas, poiridas, vengudas pòussa e amb lis astres mòrts''[18]. Tant val dire que totas las vias son barradas se l'òme capita pas a desgelar l'istòria, la sieuna pichona e la granda de tot lo monde. Aquò se passa pas gaire autrament amb lo personatge principal de *Tua culpa* (1974). Borís, lo policièr, fai tot çò que pòt per faire triomfar la justícia demèst los estatjants d'un vilatge provençal qu'es de ben comprene qu'amagan quicòm. Mas fin finala es el, lo representant del poder e de l'òrdre, que congrèa lo crim e tua un inocènt.

Aquí, un bilanç provisòri nos fai entrevèire la 'logica' interiora de l'òbra lafontiana. *La Vida de Joan Larsinhac, Lei Camins de la saba* e *Lei Maires d'anguilas* plantejan la problematica de l'alienacion individuala e collectiva per porgir duas solucions possiblas: accion eroïca e reflexion regressiva. Puèi ven una segonda trilogia, la del fracàs de totas las illusions (pensi al *desengaño* dels castelhans): *Tè tu tè ieu, L'Icòna dins l'iscla, Tua culpa*. Resulta quasiment impossible de se desempegar dels immobilismes de tota mena. Amb l'ajuda de personatges mai o mens embornhats, paralizats, malaüroses e colhons lo contaire assenhala a lo que legís que l'istòria tampada e gelada sèm nosautres totes, responsables que responsables, que l'avèm facha e que li sèm dedins. Per sortir de l'embolh es pas bastant de se faire tuar o d'escriure un libre sul papet o la mameta. Totes los libres del Lafont fan rajar una angoissa immensa que dessenha en transparéncia, detràs los images de tristum, lo lagui d'una vida autra, non pas ideala mas possibla aiçaval. Romans confles d'alhors d'un lirisme que n'aprigondís l'escuresina.

Sobretot quand se li parla d'una femna: ''Era bèla, o tòrne dire. L'aura la despenchenava. Era una aura d'aut que passava sus la montilha, fresqueirosa mai pas fòrta. Fasiá pas bolegar la mar.
La mar e la dròlla se semblavan pron''[19].

Coma una sorga amagada que, de còps que i a, se fai cascada, lo desir camina dins los romans lafontians de l'alienacion.

Quora los libres butan a l'accion e que l'accion s'esperlonga dins l'escritura es pas meravelha que lo legeire desviste l'ombra de Dòm Esquichòte galopant d'un asuèlh de la narracion a l'autre. Dins *Lo Sant Pelau* (1972) l'ieu contaire que confessa la siá identitat d'autor fai companha al cavalièr de Lagrifol que viatja burlescament a travers la Provença del sègle XVIII. Desenant los personatges cavaleiroses tenon una plaça d'e-

lèit dins l'òbra de Robèrt Lafont. En 1973, lo nòstre autor, cotria amb Andriu Neyton, escriguèt la peça de *Dòm Esquichòte o lo Torn de Provença de Bautesar* per lo Teatre de la Carrièra. E tòrna la tematica donesquichotesca dins las doas parts de *La Festa*. Aprèp tant de pessimisme que sembla subrondar los romans de Lafont entre la fin de las annadas 60 e las primièras annadas 70, aquesta novèla endrechiera de l'inspiracion fai un efièch estrange. Me brembi de Guilhem, lo prince del *Poëma dau Ròse* mistralenc, aparaire solitari d'una causa vincuda. Es que l'occitanisme de Lafont prendriá un èr de resignacion aristocratica? Possible que lo divertiment salabrós del *Sant Pelau* foguèt escrich per forabandir los dobtes e los perilhs. Se lo romancièr e lo protagonista gratan camin per vèire païs, es que cal trapar un biais novèl d'escriure sens abandonar las vièlhas amiras tocant l'istòria e l'alienacion.

''Es dins l'istòria que sauta Lagrifol, dins l'istòria granda de Provença''[20]. En camin, los amics encontran un escrivan franchimand que se ditz Raubagrasilha en lenga d'òc e, çò'm pensi ieu, Robbe-Grillet en patés d'oïl. Afortís, lo Raubagrasilha, que lo roman es un objècte, engimbrat e estructurat coma cal. Compren pas brica qu'òm posca prene lo partit, al sègle XX, d'una paraula que desliura e congrèa al servici d'una granda volontat d'enrasigament a l'encòp individualista e solidari dins l'istòria movedissa. ''Adorabla paraula de l'òme, encara mai adorabla pèr ieu e mon legèire, d'èstre provençala, que vas ont vòs desrevelhar tòtei leis images au còp davant l'uelh dei muts, qu'as pèr un temps un sèns e pèr un temps un autre, que s'escota jamai coma si ditz, e si pòt pas dire coma s'escotarà, paraula que nos desliuras, paraula que vas totjorn endavant teis actes que congreas pèr nos cavar un avenidor (...)''[21].

Pagelar lo poder de la paraula. Sap dempuèi un briu, lo Lafont, ont s'acaba a queste poder, el qu'escriguèt dins lo *Poema a l'Estrangièra*: ''Mon Occitània sus una mapa que la pinten e la plueja l'escafa''[22]. Mas los escrivans de las minoritats amenaçadas an pas qu'aquò, la tissa d'una paraula non pas conquistaira o jogarèla com es la de las culturas dominantas, si ben tant frairala e creaïritz. Las societats occidentalas an volgut embarrar l'art modèrn dins una mena de ghetto ont totes los jòcs son permeses, baste que las leis del mercat vengan respectadas[23]. La literatura occitana, que s'espelís per de dire en fòra del mercat e de las institucions, dispausa d'una libertat qu'a pas encara pro aprofiechada, assaber la del qu'a pas res a perdre. Es la plena consciéncia d'aquela libertat que buta lo romancièr Lafont a pausar dins *La Festa*, òbra màger de la siá produccion narrativa, una exigéncia sempre revolucionària: cal faire tombar las barrièras entre l'art e la vida estent que l'art porgís a l'òme despoderat e desorientat de la nòstra epòca una clau que durbís las pòr-

tas de l'istòria.

Per l'autor de *La Festa*, la creacion artistica es un trabalh d'experimentacion dins l'airal del temps uman. L'òbra d'art condensa lo temps dins d'arquitecturas monumentalament estadissas; mas i a sempre la libertat dels terratrèmols e dels aigats. Lo gelament dels èimes individuals e de las mentalitats collectivas que pren tant de còps una cara de fatalitat dins la vida dels òmes, confessa, al nivèl de l'art, lo sieu èsser messorgièr. Sabi plan qu'aquela fonccion destrusidoira e dinamizaira de l'art foguèt discutida de tantes pensaires del nòstre sègle que volián "promouvoir cette époque de réflexion et de production du langage dont Mallarmé, avec Roussel, avait préparé les voies"[23].

Ço que fai pr'aquò l'originalitat del romancièr Lafont, aquò's lo biais que pren de faire espetar l'istòria 'oficiala' de França e d'Euròpa, que se manifesta amb d'esdeveniments tan coneguts coma lo son la Resisténcia dins las Cevenas, la revolucion ongaresa de 1955, la guerra d'Argeria e l'afar del Larzac, amb l'ajuda d'un jòc d'escritura que barrutla al fiu de l'intertextualitat entre lo sègle XVII e lo sègle XX, amb la musica de Mozart e lo tablèu d'un vièlh mèstre flamenc. Sens oblidar una maquina fantastica que pòt representar l'escultura. Totas aquestas obras d'art son pas aquí coma objèctes qu'apèlan lo gausiment d'un public, si ben se dubrisson als quatre vents de la politica internacionala, mescladas a l'astrada dels personatges.

Los personatges principals legisson, escrivon; la siá vida es tèxt que se noirís d'autres tèxtes. Amielh, que trabalha per una edicion parisenca, trapa una maleta plena de manescriches que caup tanben lo roman qu'un Joan de Març escriguèt al segle XVIII per contar l'istòria d'un Cavalièr de Març, "Dom Quichòte occitan", qu'aviá agut, en 1621, lo sòmi d'una renaissença dels païses occitans. Amielh tornarà escriure aquela istòria de son sicap en la mesclant amb lo remembre d'autres tèxtes: l'edicion del *Trobador* de Fabre d'Olivet qu'aviá projectada e, sobretot, los manescriches erotics e felibrencs d'un autor del segle XIX.

Se bremba tanben, l'Amielh, de son amic Joan Ventenac, personatge que tornarem encontrar dins la segonda partida de *La Festa* e qu'escriu tanben, assaber un libre sus Joan Cavalièr, lo cap dels camisards uganauds jos Loïs XIV. Joan Ventenac, el, es benlèu Joan Larsinhac, primièr dins la tièra dels protagonistas de Robèrt Lafont, qu'es pas mòrt a la guèrra e que rebala lo remembre dolorós d'un Alemand qu'aviá tuat e que, benlèu, èra estat anti-nazi e quitament jusiòl. Es de bon vèire que lo roman tot es un teissut d'estructuras en abís que se cavalcan. Escriure, çò ditz lo contaire, aquò's l'acte "de se negar, denegar e cabussar dins d'autres actes, antau infinidament"[25]. Coma dins lo roman de l'avant-

gardisme francés, l'escriure se reflecta a el meteis e demolís la fe del lector dins un mond ordenat, explicat e rasonable.

Un jòc de glaças que respecta pas cap de bolièras e se trufa de l'univèrs referencial. Mas i a quicòm qu'estaca los tèxtes l'un a l'autre e que trapi pas gaire en çò dels *nouveaux romanciers* (o puslèu lo trapi soncament coma mera virtualitat que se'n ditz pas jamai lo nom) e aquò's un vertige que se mescla amb un desir.

Es que lo Lafont, contràriament a maites avantgardistas parisencs, bandís pas lo subjècte del sieu roman. Li cercaretz de badas la vièlha gròssa identitat del personatge concebut segon l'umanisme del segle borgés. Mas l'òme li es, dins un frejolum de contradiccions.

Vertige e desir, vaquí çò que fai l'unitat d'una vida. ''(...) digatz-me s'avetz jamai arremarcat (...) que se cavesse lo país d'un trauc ont l'infinit vos engolís, a tombar sensa termina. (...) Disi ieu que i a un trauc dins lo païs. Mai es benleu que ma vida es traucada? Coma tota vida?''[26] D'un tèxte a l'autre es una malaisança que buta la rega de l'escritura. Aquò seriá pas que la soma de las frustracions d'un nacionalista minoritari que capités pas a se desempegar del sieu donesquichotisme? L'episòdi vienés sufís per mostrar çò qu'a de bufec una tala interpretacion.

En 1955, Amielh es vengut a Viena per encontrar Anna, la femna de Joan Ventenac, e viure una *love-story* amb ela. Alara la capitala d'Austria se tampa a l'entorn dels amaires: ''treva de vila, treva d'Empèri, eternizada e bofeta. (...) Gèlada es la plaça deis eròis, gelats lei galaups dins lo vuege de l'èr umid, e gelat lo sovenir d'amondaut de l'Hitler braç dreiçat''[27]. Dins aquesta vila de pèira, dins un musèu, i a un tablèu qu'enclau lo secret d'aquesta ciutat qu'es a l'encòp lo secret de l'istòria d'Euròpa. Lo tablèu manierista de Vredeman de Vries ''Architektur mit vornehmen Besuchern'' mòstra una galariá amb una taula mesa que se reflecta dins una autra cort, al fons del tablèu, amb una autra taula, e aquò contunha saique, a l'infinit. ''La taula es mesa en fach per degun e lo signe d'aquela impossibilitat que lei movements arribesson au terme previst, lo signe dau temps gelat, aquò's l'infinit traucant l'espaci, aquò's justament la perspectiva, aquò's una taula entraïnada sus un vertige''[28]. L'artista pinta la preson e, à l'encòp la perspectiva que trauca lo decòr e fai nàisser l'enveja de las fugidas e de las festas. Es aital que Viena, la ciutat empeirada, se fai bolegaira e joiosa quora arriban las bonas novèlas de Budapest: ''Campanejan lei gleisas de Budapest per la liberacion de Mindszenty. Viena respond en resson. La ràdio de Györ a anonciat la naissença de la nòva Ongaria. (...) Seriá enfin liure l'òme?''[29] Lèu los tanks russes espotiràn la revolucion mentre d'autres carris armats landaràn cap a Suez. L'istòria tornar se tanca e se tanca mal-

grat los esfòrces dels artistas d'umanizar lo temps. I a pas solament Vredeman de Vries, a Viena, i a tanben la maquina fantastica de Hans Frankl, esconduda dins las cròtas al dejós del musèu dels relòtges. Aquesta maquina, relòtge gigantesc e òbra d'art, expremís lo sòmi d'un Empèri autre: ''Non pas de segur l'Emperi opressor dei minoritats e ufanós de seis armadas, non pas lo poder d'un Franz Josef sanguinari e derisòri, mai un climat de l'òme''[30]. Es solide, pensi, qu'i a un sòmi que barrutla dins l'istòria d'Austria, lo sòmi d'una convinvéncia armoniosa dels pòbles, sòmi tant de còps dementit per l'istòria gelada, coma foguèt dementit l'ideal revolucionari de França. Mas l'artista es aquí per manténer viva la vielha desirança e per ne portar testimoniatge, amb lo sacrifici de sa vida, s'o cal, coma lo vièlh Frankl.

Es solide qu'aquel sant baujum es pas l'afar de totes los artistas. Amielh, per exemple, a sempre un pauc la tendéncia de se faire lo nis dins l'estadís. Mai borgés qu'eròi, seguís a Viena mai que mai la dralha del desir erotic, çò que lo fai pas brica antipatic, dins l'amira del contaire, mai se'n manca. Mas, tot comptat e rebatut, es pas qu'una ''fòrma preparatòria de Joan''[31].

Dins un article sus *La Festa*, Georg Kremnitz se demanda perdequé l'Amielh disparèis gaireben dins la segonda part del roman[32]. Pensi que lo rapòrt dels dos personatges reverta un bricon la tipologia medievala; l'un anóncia e reflecta l'autre. Çò que totas las grandas òbras d'art fan vèire, ausir e sentir, aquela carga de vertige e de desirança, Joan Ventenac ne fai lo principi e lo vam de la siá vida. ''Joan semblava de desvestir lo mond de tota assegurança. (...) ensaja de traucar leis èstres e lo mond per vèire de l'autre costat, non pas una autra fàcia de la luna, mai d'autreis èstres, un demai dau mond, tótei traucats a l'infinit''[33]. Quand agachi aqueste protagonista me maini que los eròis de roman son pas mòrts, ''la diferéncia de Joan e d'Amielh estent justament aquí que lo primièr viu l'istòria e pren leis armas''[34].

Mas de qu'es aquò, l'eroïsme? Sabem que l'*ère du soupçon* a pas sempre e de pertot forabandit lo protagonista d'elèit que fasiá çò que podiá per salvar las sobras de la cultura francesa d'aièr dins las ondadas de l'absurd. Mas es pas en defòra de la molonada lo Joan Ventenac, se fai pas espotir eroïcament per la ròda que vira coma los personatges d'un Camus, d'un Malraux; es sempre dedins, de cap en cima, sens illusions e sens desespèr. ''(...) l'on n'est héros'' çò escriu a un franchimand que se trufa d'el, ''que le temps d'un combat, dont il n'y a pas d'exemple qu'il ne soit pas ou vaincu ou trahi''. E Ventenac apond: ''si j'ai perdu l'espoir que nous puissions construire jamais une société vraiment libre, du moins ai-je encore confiance dans la déchirure que la liberté parvient par

moments à tracer dans le préjugé de l'ordre, des Etats, des empires''[35]. Vaquí que lo recòrd del Sartre dels *Chemins de la liberté* se fai viu. Los romans del Sartre, Germaine Brée los veguèt dins l'encastre d'una tièra d'''imaginary enactments of a lifelong dream of heroic participation in human affairs''[36].

Caldrà apregondir lo problèma dels rapòrts entre la tetralogia inacabada e la *Festa* lafontiana. A l'ora d'ara, me sembla que lo Lafont cava mai fons que lo Sartre dins lo domeni de la consciéncia (individuala/collectiva) que lucha contra las barraduras de tota mena. D'una tentacion a l'autra lo legeire seguís l'encaminament de Joan Ventenac qu'a cada còp se despuèlha d'un tròç de son eroïsme o egotisme a la mòda vièlha. Per un temps, risca de se perdre dins l'amor de la cantairitz Loïsa Faucon dins un ambient que recòrda curiosament lo climat d'un cèrt occitanisme tolosenc afogat de puretat espirituala e estilistica. ''Je tirerai de vous, Jean, un être qui remplacera Dieu dans le monde''[37], çò ditz la Loïsa quora a pas encara comprés que l'eroïsme vertadièr s'acontenta d'umanitat. Mas aurà comprés, ela, al cap d'espròvas terriblas, quora aurà fach de son còrs nhafrat una òbra d'art que retipa un pauc las monacas que lo Bodon faguèt jogar dins *La Santa Estèla del Centenari*. Alavetz ela, l'artista per de dire totala, pòt s'encarnar, amb lo Joan, dins l'istòria que camina e balhar la siá vida per la liberacion d'una Argeria qu'es un pauc ''la forma fantastica d'Occitània''[38]. Cal far mencion tanben de Margarida, la pichòta Siciliana qu'ajuda lo Joan a se desfaire del masclàs egoïsta que s'amaga dins un canton de son èime. Puèi, segur, lo Diable se presenta per crompar l'arma del novèl Faust amb l'ofèrta d'un libre fach o d'una Occitània desliurada. Mas Joan sap que l'arma, s'es pas qu'un objècte, una merça, tant val ne faire una almoina per lo paure colhon de diable que compren pas que l'òme de bona fe desliure de totas las travas de l'éime es mai fòrt qu'el. Aital, l'istòria de Joan Ventenac es la del morir d'un òme vièlh qu'es pas sens analogias amb lo despuelhament del protagonista pirandellian dins *Uno, nessuno e centomila* o ben lo de Ulrich dins lo *Mann ohne Eigenschaften* de Robert Musil.

Aquí, çò que destria lo Joan, aquò's la siá ''ipertrofia de la responsabilitat''[39]. L'òme deliure se sent responsable es a dire engatjat dins l'istòria, a la crosada dels tempses e dels espacis, mas aquesta responsabilitat generala s'apila sus un saber e un voler mai intims. Lo vertigi e la desirança que lo Joan ne fai una morala d'istòria, es d'un païs que naisson. ''Occitània, en Euròpa, es l'endrech l'endrechiera la tòca lo lec dau desir''[40].

Aquel *Midi de la France* ont l'alienacion mestreja, lo Joan sap plan qu'es pas qu'un decòr de passat, coma la galariá amb la taula mesa dins

lo tablèu de Vredeman de Vries. Mas l'istòria gelada d'Occitània se fai flume grand dins la 'festa' del Larzac ont los camins dels personatges se rejonhan e ont l'astrada individuala d'un cadun se mescla al gaug de viure collectiu per alenar d'aise segon lo ritme d'un temps de benestança umana. Aquí espelís ''lo se sap pas dequé ont trabalha un sens d'istòria de pura marginalitat, la filosofia dei barrieras, la deriva ont tótei lei minoritats inventan sens o saber una abséncia perfiecha de centralisme, mieus: de centralitat, lo poder pas pres, l'autoritat refusada, la victòria sempre abolida, enfin la catastròfa deliciosa de la rason d'Estat''[41]. Aquò's çò que l'escrivan austriac Stefan Zweig diguèt *Sternstunden*, oras esteladas. Es clar que los desencantaments, las novelas barraduras se faràn pas esperar longtemps. Pr'aquò, ''tótei lei liberacions se jògan pas d'un còp. N'i a que naisson a l'orizont deis àutrei''[42]. Desenant la jòia es amb lo Jean que fai lo romavatge de Salzburg per se congostar de l'*Idomeneo* de Mozart. Lo legeire sap pro qu'aquel gausiment a pas res a vèire amb un estetisme aristocratic. Es question, aicí, ''de l'estre suspendut dins la leugeiretat universala. Païs estacat a son ceu, que se desrasiga. Ome espandit en auçada. Reime''[43].

Fritz Peter Kirsch
Universitat de Viena

1. *La Festa II, Lo Libre de Joan*, s.l., 1983, p. 336 s.
2. B. MOURALIS, *Les Contre-littératures*, Paris, 1975, p. 191.
3. Cf. F.P. KIRSCH, *Epochen des französischen Romans*, Darmstadt, 1986
4. *Claude Simon prix Nobel de Littérature*, ''Le Monde'', vendredi 18 octobre 1985.
5. M. ROQUETA *Verd paradís*, Tolosa, 1961, p. 100
6. Cf. J.B. SÉGUY *De l'aliénation au fantastique. Problèmes de la prose littéraire d'oc*, ''Esprit'', décembre 1968, 669-683.
7. R LAFONT, *Sus la cultura. Practica de la desalienacion,* ''Viure'', 18-19 (1969-1970), 2 s.
8. Cf. J. BODON, *La Grava sul camin*, Tolosa, 1956; B. MANCIET, *Lo Gojat de novémer*, ''Oc'' (232) 1963.
9. R. LAFONT, *Sobre l'alienacion (III)*, ''Viure'', 8 abril 1967, 2.
10. A. MEMMI, *Portrait du colonisé*, Paris, 1973, (1957), p. 131; cf. tanben F. FANON, *L'An V de la Révolution algérienne*, Paris, 1959.
11. ''La nation libre est un phénomène historique positif; elle élabore son propre devenir comme une conquête de mieux-être social. Elle est progressiste. La nation aliénée voit ses élites passer au service de l'Etat unitaire et la trahir profondément''. (R. LAFONT, *Sur la France*, Paris, 1968, p. 162).
11a. Lo terme d'''enkystement'' se trapa en çò de A. MEMMI, *Portrait cit.* p. 131.
12. *Vida de Joan Larsinhac,* p. 66.
13. *Ibid.*, p. 69.

14. *Li Maires d'anguilas*, p. 121.
15. *Li Camins de la saba*, p. 47.
16. *Sobre l'alienacion (III)*, p. 116.
17. *Li Camins de la saba*, p. 116.
18. *L'Icòna dins l'iscla*, p. 125.
19. *Tè tu tè ieu*, p. 147.
20. *Lo Sant Pelau*, p. 30.
21. *Ibid.*, p. 136.
22. *Dire*, poèmes, Tolosa, 1957.
23. Cf. P. BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M., 1974.
24. L. DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, 1977, p. 208.
25. *La Festa II, Lo Libre de Joan*, p. 441.
26. *La Festa I, Lo Cavalièr de Març, p. 119.*
27. *Ibid.*, p. 290.
28. *La Festa I*, p. 74.
29. *Ibid.*, p. 309 s.
30. *Ibid,*, p. 318. D'alhors, la maquina fantastica existís. La bastiguèt pas un tecnician vienés, si ben un pagés d'Estiria.
Cf. G. ROTH-F. KILLMEYER-L. EGG, *Gsellmanns Weltmaschine*, Wien-München, 1986.
31. *La Festa II*, p. 444.
32. Cf. G. KREMNITZ, *Alemanha dins La Festa, Qualques reflexions*, "Jorn", 13-14 (1986) 70 s.
33. *La Festa I*, p. 80.
34. *La Festa II*, p. 444.
35. *Ibid.*, p. 353.
36. G. BRÉE, *Camus and Sartre, Crisis and Commitment*, London, 1974, p. 241.
37. *La Festa II*, p. 192.
38. *Ibid.*, p. 320.
39. *La Festa I*, p. 233.
40. *Ibid.*, p. 82.
41. *La Festa II*, p. 402.
42. *Ibid.*, p. 109.
43. *La Festa II*, p. 340.

LE THÈME RELIGIEUX DANS L'OEUVRE DE BODON (*LIVRE DES GRANDS JOURS*)

JEAN-MARIE MARCONOT

Précédé par la Santa Estèla, le *Livre des Grands Jours* est suivi par un autre 'livre', celui de Catòia. Nous avons signalé au Colloque de Naucelle l'analogie biblique contenue dans le titre lui-même: *Livre de Catòia*, comme il y a le *Livre de Job* et d'autres livres sacrés, sacrés et unifiés sur la seule vie exemplaire d'un seul Personnage lui-même unifié et simplifié en une seule Geste de Foi vécue et significative[1].

Symbolisme religieux, Images et Citations

Le symbolisme religieux est massivement présent dans le *Livre des Grands Jours*; c'est d'abord son cadre même, la Ville ou plus exactement la recherche ou la marche vers la Ville, qui reproduit la démarche religieuse, historique ou rituelle. Fonder ou trouver une ville, ça a été le projet-démarche des fondateurs religieux; et cette démarche se renouvelle indéfiniment dans le pèlerinage des fidèles; Jérusalem détruite a été un scandale pour les juifs croyants, et le témoin de l'Apocalypse, à la fin de la bible chrétienne, voit venir sur les nuées du ciel une Jérusalem nouvelle, la Cité sainte[2]:

> ''Perqué davalèri a Clarmont?
> Es a París que voliái anar''(I, 1)[3]

dit le héros, au premier mot du livre; et le berger, son deuxième double, après le Curé, explique aussi:

> ''Un còp per an après la paga preniái lo tren de París'' (III, 8).

Certes il s'agit d'un autre motif de pélerinage, mais le lieu domine l'acte, comme le symbolisme domine l'imaginaire, par l'épaisseur de réel qu'il contient, et l'auteur a pris soin de noter cette permanence:

> ''çò que sembla l'amor es encara l'amor'' (I, 9)

le péché d'amour, reste compris dans l'Amour, comme le café ou le bordel, inséré dans le bâti de la Ville.

La Ville est bien la grande Image dominante, comme rêve du campagnard, come rêve et projet de société, comme Image de Dieu: Appel et Tentation. Partance ou enlisement du héros: on peut y perdre son argent. La ville du héros, telle que parcourue et repérée par lui, est structurée par les lieux sacrés ou ambigus, les églises et les cafés.

C'est probablement en errant entre plusieurs bars et plusieurs péchés que le héros a perdu son argent, mais c'est grâce à un seul repère d'une seule église, Saint-Pierre de Jaude, qu'il se retrouve, parce que d'autres, ceux dont il a besoin, le retrouvent à ce même lieu unique:

> ''A Sant Pèire de Jauda aquel matin (II, 2)
> Al meu banc, al ras del benedigièr (II, 2)
> Esperèri pas un briu davant Sant Pèire (II, 4)
> A Sant Pèire (II, 2)
> ...la glèisa que sabes'' (II, 4)

L'Eglise-bâtiment n'est pas le lieu réservé d'un groupe, elle est le lieu de toute personne:

> ''Ni per pregar, ni per adorar, per polsar solament.
> Una glèisa es un ostal dobèrt totjorn.
> Cadun i pòt trobar sa plaça. A l'autar o dins un canton.
> Degun jamai demanda res. E Dieu se cala quand nos vei...'' (I, 3)

Il y a ici en peu de mots beaucoup de choses dites ou suggérées: ce sujet religieux individuel est immédiatement universel, il apprécie l'Eglise quand elle est totalement publique et protectrice du silence. Ce Dieu qui se tait et qui laisse les gens tranquilles, est l'antithèse du Dieu criant, répétitif, et compétitif, mis en scène dans la Santa Estèla: Témoins de Jéhovah, Christ de Montfavet, voire Félibres de la Coupo Santo, dans un même brouhaha. Dieu, le vrai Dieu se tait, car il lui suffit de nous voir prendre place dans sa maison, en accueil gratuit! Il y a bien un curé dans le *Livre des Grands Jours*, mais il est un peu à contre-rôle: il se conduit mal, tout en gardant la justesse de la Foi, dans la parole brève, paradoxale, ou dans la sentence simple:

> ''Jésus Crist es nascut e cada jorn tòrna naisser dins lo còr d'aqueles que creson en el...'' (II, 9)

C'est le péché personnel du témoin qui renforce la vérité de la parole rapportée, la foi sans le péché serait suspecte au psychologue!

Dieu se tait, la ville aussi; ils n'ont pas besoin de la parole, Dieu parle par sa maison toujours ouverte, et la Ville par ses monuments et ses signes, par son spectacle toujours offert:

> ''Vercingetorix lo vièlh sur son caval. A l'autre cap Desaix lo general que lo guinhava del det (I, 3)
> Un soldat de pèira m'agachava (I, 1)
> Mickey, la mirga, me convidava del det e cutava l'uèlh, un Mickey talhat dins una fuèlha de fèrre, pintat de negre rovilhat e de ròsa passit. Alara dintrèri...''(I, 4)

La Ville fait signe, le héros obéit...!

> ''Lo lièch semblava me guinhar'' (III, 10)

Et faut-il voir une obsession, une répétition voulue, dans la métonymie du doigt qui écrit:

> ''escrich en letras gròssas coma lo det gròs:
> 'interdich à los qu'an pas dètz e uèch ans' (I, 4)
> Aquel mond uèi s'es escapat. Entre mos dets que me demòra (I, 5)
> Lo det de Dieu al moment que cal per butar la mecanica'' (2. 3)

Impuissant le doigt de l'homme, mais efficace celui de Dieu ou de la ville. Et le voeu imaginaire du héros au chapitre ''la fontaine de pierre'' est de devenir une pierre vivante, corps pétrifié sous l'eau calcaire

> ''es lo mieu còs, ieu tot entièr que m'agradiriái d'èsser cambiat en pèira'' (I, 10)

Discrète ou subconsciente, ici, l'allusion à cette femme biblique changeé en statue de sel, alors qu'elle aurait dû fuir sans les regarder une dernière fois, les cités pécheresses, Sodome et Gomorre.

Le 'Vin' et les 'Filles' son présentés dans la même symbolique, sinon dans le même contraste:

> ''La tèrra se coneis al vin mas es a la filha que se coneis la vila'' (I, 1)

La tradition judéochrétienne voit dans le vin, vin de fête vin de bénédiction, le symbole de la salive amoureuse[4], le héros parait user maladroi-

tement de ce symbolisme: il vient de faire l'amour avec Josette, la seule fille à avoir un prénom:

> ''tornèri lèu sortir. Per me lavar las pòtas me caliá de vin'' (I, 9)

Ni blanc ni rouge, ni rosé même (2, 10), ni vin blanc de la messe, ni vin rouge du grand-père anticlérical, c'est un vin de couleur spécifique, celle du pays, vin d'Auvergne au goût de pierres et de ronces, qui fait frémir les lèvres et frétiller la langue, (I, 1), sève brumeuse de vigne folle.. Toujours pur, ce vin domine l'amour semblant, et lui aussi, comme la place à l'église, il retient son fidèle paroissien:

> ''aquel vin seriá lo meu...''

et l'amitié le bonifie:

> ''lo vin se beu melhor quand òm es dos'' (2, 3)

il est remède contre une douleur tenace (2, 9).

Dans ce récit, la bière, autre boisson, reste souvent inachevée: boisson étrangère, boisson des étrangers, ou boisson pour attendre:

> ''Res que d'òmes, la mina negra a beure de bièra. Ieu tanben demandèri de bièra. Mas la poguèri pas acabar (I, 1)
> Joseta veniá. Acabèri pas la bièra'' (I, 9)

Quand il aura perdu son portefeuille, et joué au PMU sa dernière pièce, l'arabe lui payera un café (III, 2); mais la discussion sur 'la foi (II, 7)' se fait avec le café et le Cognac.

A côte du symbolisme majeur: 'Ville-Vin-Fille', d'autres symbolismes apparaissent:

- celui de la montagne sacrée, sur le sommet de laquelle son compagnon le décoiffe brutalement, l'obligeant au respect du lieu (II, 4).
- celui de la nudité et du miroir; il y a plus que la simple préparation au sommeil, dans cet étonnement:

> ''me devestiguéri. Tot nus!''

Il souhaite ou imagine être retrouvé mort,

> ''tot nus davant l'armari del miralh'' (I, 2)

Dans la nudité du corps, c'est la naissance et la mort manifestées, le miroir de l'existence retrouvé, selon la formulation biblique

> 'nu tu retourneras à la poussière'
> (cf. le voeu de nudité pétrifiée I, 10)

- symbolisme encore, dans la formulation: 'se lever' pour dire 'agir'[5]

> ''Mistral s'èra levat en Provença. Aubanèl. E quantes, quantes encara qu'esperavan'' (I, 9)

Mais au-delà du symbolisme thématique, c'est aussi le symbolisme de l'écriture, qui, dans ce livre de Bodon, semble reflèter une écriture d'évangile, avec ses différents éléments:
les chapitres courts, comme les Péricopes de l'évangile,
l'alternance régulière des récits et des dialogues,
la recherche du proverbe, ou de la sentence,
l'emploi des récits paraboliques.

Proverbes ou sentences simples abondent:

> ''Se pòt pas amassar lo vent
> qual pòt nadar contra corrent
> vira la dança al torn de l'albre, lo lop, la lébre e lo rainal viran sens fin'' (I, 7: où il faut peut-être lire que chaque société est successivement loup, lièvre puis renard; dominante puis dominée et perverse pour finir!)

> ''Nostra lenga es mai qu'una catedrala (I, 9)
> Lo vin se beu melhor quand òm es dos (II, 3)
> Cap de filosofia del mond resistís pas al mal de las dents'' (II, 9)

Un certain nombre de ces proverbes-sentences sont composés de deux éléments, qui se suivent en rupture, en zig-zag, le deuxième élément étant une conclusion inattendue ou une contradiction ironique du premier:

> ''cal far l'amor per far d'enfants.
> E los enfants ploran la nuèch (I, 5)

> Paire.. Maire.. Ostal.. De mots.
> Mas las causas prenon la color des mots (I, 8)

> Se l'òm sabia de qué far?

Mas totjorn cal far quicòm, (II, 1)

Cadun tròba çò que cèrca
perqué cèrca solament çò que pòt trobar (II, 3)

La font que raja raja totjorn
l'aiga de raja que fa morir (I, 7)

Alba ni ser non se retenon.
Mas de qu'es l'alba? De qu'es lo ser?'' (I, 7).

D'autres proverbes semblent directement être sentences religieuses:

''Dieu lo pòrtas en tu tanben. En tu lo trobaràs (II, 7)
Creire pas mai, mas autrament'' (II, 7)

A signaler enfin l'usage profane, l'humour des locutions religieuses:

''Se cal aimar qu'es lo plaser dels dieus! (I, 5)
aquel tropèl es un moment de Dieu'' (titre et fin du ch. III, 8)

ou la citation familiale:

''jamai volontari per la guèrra, coma disiá lo paure pepin'' (III, 2)

Le proverbe-sentence est présent en toute oeuvre, comme évaluation et morale du récit, mais c'est sa multiplication qui est la marque d'une écriture en religion, comme réflexion et évaluation de la vie elle-même, en sagesse sociale et impersonnelle, révélation d'un au-delà jugeant l'ici-bas.

Le réseau des proverbes-sentences est doublé par un autre réseau: celui des récits, réels ou irréels, toujours paraboliques et exemplaires: la grotte du chien et la fontaine de pierre dans la première partie; dans la deuxième partie, l'histoire des deux rats tombés dans le lait (II, 1), ou l'utilité imprévisible des efforts humains; la mort de l'abbé, et son dernier message du besoin quotidien (II, 2); le moine et son âne (II, 10), ou la sainteté involontaire, le premier récit d'un fait inaccessible, basé sur le témoignage d'un muet, la religion comme interprétation du non-langage. On peut compter aussi comme histoires exemplaires celles de Pascal et Michelin, ou le hasard des lieux et des existences (II, 3); la mort du grand-père et la détermination d'un enfant (II, 7); le noyé réanimé et la vision du purgatoire (II, 8); Gergovie, la sagesse ou le manque de foi (II, 8); le mal de dents, et l'insatisfaction philosophique (II, 9).

La troisième partie est totalement une histoire fantastique, mais ordonnée à une sentence et à une description: heureusement que les philosophes et révolutionnaires ne réussissent pas dans leurs projets. Elles contient encore des récits, comme le conte de la brebis noire (III, 5), ou l'apologue du cancer, égoïsme de la cellule qui ronge le corps total (III, 7).

Contes, histoires, récits de vie, semblent noués en un seul faisceau de vérité irréelle, c'est le symbolisme qui sauve:

> ''ni mai ni mens qu'un conte, l'istòria'' (III, 1).

Bodon devait avoir du flair exégétique, puisqu'il recentre sur son personnage principal la parabole mal intitulée 'le fils prodigue'[6].

> ''Mas es ieu que soi lo paire. Degun a jamai parlat del paire prodig'' (III, 2)

Sentences et paraboles disent pour une part que tout peut être sentence et parabole, et que l'auteur-receveur des sentences et paraboles est seul responsable du Sens qu'il donne ou reçoit. Dans ces formes-là, le message reflue vers le messager, parce qu'elles sont formes brèves, au sens de Jolles[7], qu'elles économisent les longueurs explicatives, et renvoient au Sujet parlant et écoutant, qui garde la responsabilité du dernier Sens.

Le Sujet

Une fois la ville regardée et consommée, quand les églises sont fermées, il faut se réfugier dans les cafés, guigner vers leur arrière-salle, avant le dernier refuge: la chambre.

Au premier chapitre, le héros aperçoit l'arrière-salle du bar 'Mirabeau-Mirabel', où il boit pour la première fois du vin d'Auvergne; au vingtième chapitre, avant la perte de l'argent, il mange dans l'arrière-salle du Mickey-Bar, où le Vin est décrit une deuxième fois, avant que le curé de Foncotut réponde enfin à la question: ''qu'est-ce que la religion?'': il y répond en racontant l'histoire du moine muet chassé de son couvent et canonisé lui et son âne, sur la tombe de l'âne...

C'est dans l'arrière-salle, dans la chambre de son individualité livrée à la nuit, à l'angoisse et au rêve, que le héros-sujet fabule sa dernière vérité, formule ses dernières questions et visions du monde: tout est cinéma finalement, le sujet délibérant et discutant reste un producteur d'images:

> ''Arma o pas arma, mon cervèl. Images, solament images: cambra sarrada del meu cap..Platon lo vièlh dins sa cafòrna agacha-

va virar las ombras'' (III, 1)

L'existentialisme du sujet-seul isolé et tout-puissant en subjectivité solitaire, a été signalé[8]: c'est le 'Je' qui assume toute proposition et toute responsabilité dans l'écriture de Bodon, et de nombreuses citations iraient dans ce sens: la foi du prêtre garant d'institution, n'a pas d'importance:

''es la fe d'un cadun que compta...
es en tu que pòrtas tot, cèl e infèrn'' (II, 7)

C'est la foi spécifique, la foi 'autre', qui change le moi et change son monde. C'est aussi la profession de foi du berger, gardien de la nature contre toute lutte artificielle et antinaturelle:

''coneisses pas res a las fedas tu'' (deux fois dans III, 5)

et la proposition existentialiste du hèros

''Pastre, siás sol davant lo mond... Siás sol, pastre, coma ieu soi sol, e lo teu mond es pas lo meu'' (III, 7)

reçoit la réplique violente du berger

''arna que siás, corcosson. Canilha tota sola dins la tia poma'' (III, 7)

La conscience selon J.P. Sartre a bien été illustrée quelquefois par l'image du ver dans le fruit: solitaire et absolue, la conscience rongeuse de l'après-guerre!

Mais le sujet-conscience n'existe pas sans un minimum de réciprocité, il ne peut se dire sans dire à un autre. L'autre appartient à sa propre intériorité. Ce sujet-là n'est pas sûr de son unité, de sa propre assiette. Il n'aime pas voyager assis. Il voyage debout dans le couloir du wagon, le nez contre le carreau.

Déjà dans le premier train de la Santa Estèla:

''tot lo viage lo passèri drech contra lo carrèu'' (p. 65)

et dans le deuxième train de ce même livre,

''E de me téner drech tornar contra lo carrèu'' (p. 67)

puis au premier chapitre des *Grands Jours*:

> ''Mas n'aviái un sadol de me téner drech sul tren. Dempuèi Besièrs contra lo carrèu''.

Voyageur particulier, furtif, contre la vitre d'un paysage où il ne trouvera pas son image certaine. Ce sujet-là ne se réfère ni à son nom ni à son prénom, fictions sociales, et il ne demande pas le prénom de ses amis les plus proches: leur fonction suffit, leur description pratique:

> ''Lo curat de Foncotut totjorn l'apelavi que jamai me diguèt pas lo seu nom. Ni mai ieu lo meu...'' (II, 3)
>
> ''Filha verda, sabiái pas solament lo teu nom, pas solament lo teu nom pichon. Ni mai to le demandèri pas'' (II, 4)

Le Nom, qui précise et qui délimite, qui distingue un être d'un autre être, manque, comme manque aussi, au moins pour l'un des héros principaux la limite du commencement et de la fin, de l'arrivée et du départ:

> ''Eri pas mai sol'' (II, 2)

(il s'aperçoit de la présence de l'autre, et non de son arrivée, comme dans

> ''lo curat de Foncotut me tustava sus l'espatla'' (II, 9)

l'événement est absorbé dans la durée...)

> ''Sens nos cercar nos trobàvem...
> E puèi tornava partir sens que me'n mainèssi solament...
> Me mainèri qu'èri tot sol. Lo 'curat' èra partit..'' (II, 3).

Ce même chapitre décrit une sorte de continuité entre parole intérieure (à part soi) et parole extérieure (perçue aussi par l'autre):

> ''Perqué soi aicí? me pensavi... Per azard. Mas aviái parlat aqueste còp...'' (II, 3)

Et du berger aussi, son deuxième double, le héros peut dire

> ''E me parlèt. Mas per qual parlava? Per el tot sol o per ieu'' (III, 5)

et en finale de ce chapitre, c'est la référence à la folie, réference qui parcourt toute la *Santa Estèla*, quand les fous n'étaient pas encore sous les silencieux chimiques:

> ''Lo meu paire me disiá en montant la còsta:
> 'lo vent d'autan bufa, uèi. Los ausirem cridar los fats'...'' (p. 10)

le sujet, trop seul, n'est même plus sûr de son double:

> ''Mas quin es donc lo pus capluc: ieu o lo pastre?...'' (III, 5)

Il semble effectivement que le 'curé' et le 'berger' sont un redoublement subjectif de l'auteur-héros: leur première apparition est comme une reconnaissance, comme s'ils se connaissaient déjà, surtout pour le berger (III, 4). Les propos qu'ils tiennent tous deux, sur le sens de la foi, ou sur le sens de la vie naturelle, sont une simple répartition à plusieurs voix, pour un texte unique à sujet unique, à vie unique: le berger lui aussi est monté à la ville, lui aussi il y a perdu son argent (III, 8): perte de la vie et de la sécurité immédiates, qui libèrent pour l'aventure et le retour à l'essentiel.

Le curé défroqué et le laïc infidèle, père prodigue, communient à la même luxure ironique, et se réconfortent au même vin de la Foi énigmatique et souveraine, près de la même église banale, ''au coin d'une place... avec des murailles nues, comme une gare, ouverte à touts les passants''...(I, 3).

C'est le sujet humain lui-même qui est sous le signe de la duplicité, de la non-simplicité. Il est presque toujours au moins deux. Sujet prostitué sous la loi du monde et de la ville, qui conduisent son projet à son insu. Beaucoup de duplicités parcourent le livre, sous la perpétuelle fuite en avant, d'un sujet passant sous le Désir, de curiosité en curiosité, voyageur perpétuel, ne connaissant que de brèves haltes pour se réconcilier à soi-même, comme à table avec le curé, ou sous le parapluie avec le berger: quand il arrive à prendre un peu de temps pour lui-même et pour ses idées et images. Quand le spectacle un moment s'apaise, quand il échappe au volontarisme social et aux libérations artificielles, hors de la vie machinale de la ville quotidienne, et hors du projet démoniaque de Marxhilat, ville artificielle ou ville totalement achevée.

C'est la prostituée qui est la soeur salvatrice, celle qui porte le péché et la foi[9]. Mais même la luxure n'est pas simple.

Elles sont au moins deux qui apparaissent régulièrement, la première

rencontrée et qui reste dans la première image, dans l'habit de cette rencontre, la 'fille verte' ou fille aux habits clairs, (comme il y aura la plaine verte dans III, 4), et la deuxième qui a été choisie et qui a son nom, Josette, identique à celui de l'héroïne des scènes finales de la *Santa Estèla*.

Le péché reste péché, vécu comme tel, et dans le sentiment de honte qui est sa marque: le héros a peur de croiser dans le couloir le client précédent, dont il supporte mal d'entendre les ébats:

> ''e puèi quand l'òme sortiriá, que passariá davant ieu, de nosautres dos qual baissariá lo cap?'' (II, 5).

Deux autres aussi sont décrits, sortant en ''corbant lo cap'', leur mauvais coup achevé, le maire et le maître d'école, qui ont assuré au grand-père du curé une mort laïque.

Dans le même couloir du bordel, se croisent ainsi les bruits du plaisir et ceux de l'agonie; la mort de la prostituée pardonnée n'interrompt pas le défilé de la clientèle. Mais le client continue à vivre dans sa honte, quand la prostituée gagne le salut.

L'auteur ne fournit guére de la prostitution que le signalement extérieur, l'appel dans la rue, le verre bu au café avant de monter, ce que tout un passant peut voir. Est mise en scène parfois une sorte de luxure réfléchie et réservée. A la sortie de l'église, où il a trouvé sa place, le héros rencontre la première fille, 'aux habits clairs', il va à elle, la frôle, puis réfléchit et l'évite ce jour-là (I, 3). Il se contente de savoir où les retrouver. C'est ce 'différé' qui semble typique d'une distance symbolique, entre le cheminement du père prodigue et les gestes mêmes de l'amour vénal: en jouïssant il veut encore savoir et réfléchir. Il garde une sorte de déférence envers la personne des prostituées: c'est une relation amicale, de destin commun, qu'il noue avec les deux héroïnes: le sourire à Josette à la fin de la soirée (I, 9); les mains qui se cherchent dans l'obscurité angoissante du château, et les adieux à l'autre fille (III, 3-4):

> ''alara filha, la tia man perqué cerquèt la mia?''

Une maxime formule parfaitement cette ambiguité, d'être et de paraître, de comportement et d'attitude:

> ''çò que sembla l'amor es encara l'amor'' (I, 9).

Mais c'est la prostitution et la langue qui sont les termes d'une com-

paraison majeure dans le livre. La réflexion sur 'la langue' se produit dans dix des trente chapitres du livre, on peut dire qu'elle 'se produit', c'est-à-dire d'elle-même, à tout propos. La langue est identifiée au sujet, dans la même mort:

> ''alara quora serián per ieu las cortinas?... Per ieu e per la lenga d'Oc'' (II, 2)
> ''Morís la lenga. Morirai lèu'' (I, 7)

Le sujet et sa langue ont le même destin négatif:

> ''Desfacha de ma vida. Desfacha de ma lenga'' (II, 8)

Le cancer qui ronge la personne a d'abord rongé la langue. La personne est à l'image et au destin de la langue. C'est la bataille sans espoir, puisqu'il n'y a même plus d'ennemi à combattre (I, 5). Celui qui persévère dans la langue, sans avoir avec qui la parler, est comme la cellule cancéreuse qui se ronge le corps.

La réflexion sur la langue, dans le *Livre des Grands Jours*, réclamerait une étude spécifique: on peut la résumer ainsi; une société chasse l'autre, et toute culture comme toute langue ne se développent que sur les débris de celles qui les précédaient. C'est l'histoire ironique des sociétés, autos tamponneuses, le mouvement se retourne contre le premier initiateur du mouvement: Raymond de Toulouse conduisait la première croisade, qui partait de Clermont, mais la dernière croisade sera contre lui et contre la terre d'Oc (I, 6). Même la belle histoire de la grotte du chien n'illustre plus les manuels des écoliers. La grande histoire et les belles histoires se chassent les unes après les autres. Les Romains ont chassé les Gaulois, mais l'auteur latin, Sidoine Apollinaire, n'a plus de lecteurs latins, quand il écrit son chef-d'oeuvre en cette langue.

Même si la langue est plus qu'une cathédrale (I, 9), la langue n'est qu'un bruit (I, 10), et elle n'est qu'une conséquence, elle ne peut être son propre projet, il faut qu'elle soit la langue d'un projet:

> ''Mas èra pas per espandir lor lenga que los Arabs s'espandissián. Era per espandir lor fe. En primièr la fe, la lenga seguiá'' (II, 1)

La langue d'Oc est morte d'avoir perdu confiance en elle, d'avoir perdu son projet, son Oui:

> ''Oc, lo mot primièr que s'es perdut'' (I, 5)

Et la langue qui n'est plus au service à la suite d'un projet, ressemble à la prostitution qui n'est plus au service de l'amour, mais à ce qui ressemble à l'amour, 'fille du château menée au bordel':

> ''Mas qual es la prostituida si que non la lenga d'oc?'' (I, 9)

Et dans le cours du livre, c'est le contraste fréquemment travaillé entre citations des troubadours évoquant la situation princière de la langue, et description d'une actualité dérisoire: la Dame et la Prostitution. Elle ne retournera pas à l'amour courtois (I, 9). Le hèros peut bien rêver à la pastourelle de Marcabrun,

> ''Es un pastre barba-gris que se sèi contra ieu. E put la feda'' (III, 7).

La prostitution est donc bien ici en fonction symbolique. L'amour semblant est le parler semblant de la langue abandonnée. La formulation est encore mise sur la bouche du curé, défendant oecuméniquement la religion ancestrale des Gaulois, elle en valait bien une autre:

> ''la religion es un amor... Mas quand l'amor se deu rescondre causís sos arrocadors, ni causís pas sos ajutòris, se trigòssa pels recantons... dins l'esclaufit d'aquela cambra, dins la negror d'un corredor'' (II, 4).

C'est la langue cachée dans son coin, la langue interdite, confinée et honteuse, résignée à sa vente[10].

Dans la dernière scène, ou plutôt dans la dernière coulisse enfin dégagée, les têtes coupées nourries et maintenues en vie artificiellement, connaissent encore la libido, elles battent des paupières et leurs yeux brillent du plaisir qu'elles ont à voir jouïr. ''Désir de la chair et Désir des yeux, orgueil de la vie'' ces trois concupiscences dominent le monde et ce facsimilé de monde, selon St-Jean (1e lettre 2, 16). Satisfaction de l'oeil qui se repaît au plaisir des corps, dans l'orgueil de dominer le spectacle qu'il se donne, par corps et argent interposés, dans la prostitution. Coupés de leur propre corps, les têtes de Spallanzani vivent au spectacle des autres corps, comme un Désir perpétuellement en avance et en déception sur le corps de l'instant. Ames séparées, qui commettent encore le péché contre le corps.

Le Désir en l'homme est regard, comme le regard de la ville, spectacle permanent et prostitution de toutes valeurs. La dernière tête au bout de la rangée ouvre encore la bouche et tire la langue au visiteur, qui a

trop réfléchi sur sa propre langue, pris dans l'illusion du désir et de l'orgueil[11].

Dans la *Santa Estèla*, les témoins de Jéhovah opposent le culte de la Foi et le culte de la Langue; et les autres acteurs, félibres, semblent accepter cette opposition, ils veulent garder leur amour du pays, leur amour de la langue. Dans le *Livre des Grands Jours*, il nous semble rencontrer une thématique unifiée en profondeur symbolique: une même réflexion touche ensemble l'histoire collective et individuelle, la culture, la religion, la langue: c'est le Sujet finalement qui est mis en scéne, jusqu'à la dernière tomographie: la cervelle désirante à nue sur la table.

Quant aux deux *Livres*, celui *des Grands Jours* et celui *de Catòia*, ils semblent se partager les deux espèces sensibles de l'unique Sacrement: livre du Vin et livre du Pain: Sang et Corps séparés pour la célébration de la mort-vie, en instant d'éternité: il fallait bien que les têtes elles-mêmes soient coupées pour qu'apparaissent, séparés, le désir des yeux et celui de la chair, l'orgueil de la vie:

> ''Mas la mòrt es la vida. Es lo grand mot que l'òme oblida (II, 2)
> Mai que la vida dura la mòrt'' (I, 7)

Mort et vie sont les deux éléments d'un seul cycle, où c'est la mort qui devient le grand Instant, en éternité, à la façon aussi dont la ''phrase de Bodon'' n'est elle-même qu'un élément d'une phrase totale dont la plus grande part est un environnement de silence suggestif, ralentissement et prolongement des mots dans leur référence corporelle et réelle[12].

Pour conforter cette analyse, un rapprochement peut être fait entre ce *Livre des Grands Jours*, et le *Journal d'un curé de campagne*[13].

Pour les deux héros, ce sont les mêmes dernières journées, occupées différemment, sous la même maladie, dans un même environnement et obsession sexuels, dominés ou assouvis, assumés et démythifiés:

> ''Si la folie et la luxure ne faisaient qu'un'' (p. 138)

se demande le héros de Bernanos, et il croit que:

> ''le démon de l'angoisse est essentiellement un démon impur'' (p. 110)
> ''la misère et la luxure, hélas se cherchent et s'appellent
> dans les ténèbres, ainsi que deux bêtes affamées'' (p. 60)

Et le malade condamné à brève échéance a le même désir, d'une arriè-

re-salle de café, dans une ville:

> ''Il me reste mon billet de retour et 37 sous'' (p. 275)
> ''s'il me restait assez d'argent, je prendrais le train pour Amiens''
> ''le petit estaminet tranquille, avec son arrière-salle déserte si commode, et les grosses tables de bois mal équarries'' (id)

Et le *Journal* commence par deux petites phrases courtes, avec le même zig-zag ironique, où la première affirmation est banalisée par la suivante:

> ''Ma paroisse est une paroisse comme les autres.
> Toutes les paroisses se ressemblent''

Sur la place de Jaude, le héros de Bodon regardait

> ''se dormir la vila... Aicí per ieu tot sol aviái una vila'' (I, 7)

Sur son siège favori, un tronc de peuplier couché au haut de la côte, le héros de Bernanos voit le village, son village, lui apparaître:

> ''tout entier comme ramassé dans le creux de la main'' (p. 46-7)

Récit de vie, récit des dernières journées, les grandes journées qui précèdent et constituent la mort: il n'y a rien de plus important, pour le sujet religieux, que d'avoir réfléchi à la mort pour ainsi dominer l'angoisse, et le consigner brièvement pour les autres, brièveté obligée par le précipité des faits et des émotions dernières: c'est le sens de ces deux Journaux[14].

Jean-Marie Marconot
C.N.R.S. - Montpellier

1. J.M. MARCONOT, *Structure religieuse du Livre de Catòia,* dans *Jean Boudou, Actes du Colloque de Naucelle,* Béziers, 1987, pp. 146-158.
2. En plus des innombrables citations de la Bible, c'est Jung qui a déchiffré ''la description parallèle de Dieu et de la ville (..) un archétype de la plus grande universalité'' (*Réponse à Job,* trad. f. chez Buchet/Chastel, 1977, p. 194).
3. L'édition de *Lo libre dels Grands Jorns* est celle de ''A Tots'' 1978 et celle de *La*

santa Estèla également de ''A Tots'' 1972. Pour le Ier livre nous indiquons en 1er chiffre romain le numéro de la Partie, et en 2ème chiffre arabe le numéro de chapitre. Pour le 2ème livre nous indiquons la page.

4. Cf. la première parole de l'Amoureuse dans Le Cantique des Cantiques :

> ''Le Cantique des Cantiques qui est de Salomon.
> Qu'il me baise des baisers de sa bouche!...
> Tes caresses sont meilleures que le vin.'' (I, 1-2)

5. Cf. psaume 139 (138), 1-2:

> ''Iahvé, tu m'as scruté et tu me connais
> tu sais quand je m'assieds et quand je me lève
> tu discernes de loin ma pensée''

(traduction de E. Dhorme, édition de La Pléiade).

6. Cf. le rétablissement sémiotique opéré par Dom J. DUPONT, exégète bénédictin, dans son livre *Les Béatitudes*, Tome I, Bruges, p. 71.

7. Cf. A. JOLLES, *Formes Simples*, Paris, 1972.

8. Cf. l'introduction de Yves Rouquette à l'édition de 1973 du *Livre des Grands Jours* pp. 9-14.

9. La prostitution est un symbole majeur de la situation pécheresse d'Israël et de l'humanité, dans les prophètes de l'Ancien Testament, cf. Jérémie 2,20; Exéchiel ch. 16 et 23; et surtout Osée qui inaugure ce thème religieux:

> ''Commencement de ce qu'a dit Iahvé par Osée: Iahvé a dit à Osée:
> Va prends pour toi une femme de prostitution
> et des enfants de prostitution,
> car vraiment le pays se prostitue,
> en se détournant de Iahvé'' (1, 2).

Dans l'évangile, les prostituées sont aussi personnes concrètement interpellées; avec les publicains, catégorie marquée et rejetée à cause de l'argent, elles aussi ont cru pourtant à Jean-Baptiste: et pour cela ''les publicains et les prostituées arrivent avant vous au Royaume de Dieu'' (Ev. de Mathieu 21, 31-32).

10. Le message de Boudou, en matière de foi appliquée à la motivation linguistique et culturelle, peut être résumé ainsi: Si les Félibres et les Occitanistes avaient davantage de Foi et d'Humour! Croire plus et autrement.

11. Après avoir été coupée pour le plaisir d'une danseuse, une autre tête célèbre inquiétait encore son bourreau: Hérode croyait que Jean-Baptiste décapité revivait, ressuscité, dans la personne de Jésus (Evangile de Mathieu 14, 1-2). Jésus et Jean-Baptiste forment aussi un sujet 'doublon', qui a longtemps compliqué le travail de la théologie primitive: Baptême d'eau et/ou d'Esprit. Baptême de Jean-Baptiste et/ou de Jésus!... En symbolisme littéraire il faut évoquer aussi le ''Soleil cou coupé'' à la fin d'un poème de Guillaume Apollinaire: l'hémorragie de la lumière dans notre monde...

12. Phrases courtes et mots courts, dans des paragraphes brefs, obligent effectivement à un ralentissement de lecture, ralentissement obligé qui est aussi celui des proverbes et sentences quand on les dit. Le linguistique (les phrases) cherche le symbolique (le référent, le silence des situations).

13. Nous citons le *Journal d'un Curé de Campagne* de BERNANOS dans l'édition du Livre de Poche, Paris 1936-1971.

14. Et ceci pourrait être la clef d'explication: l'écriture de Bodon est celle d'un Livre de Raison ou d'un Journal; écriture non explicite, puisque de soi à soi il suffit de quel-

ques notes pour retrouver toute la scène; et comme il s'agit du sujet et de son angoisse, chaque lecteur connaît assez le problème...

CES MONTAGNES QUI SONT SI HAUTES. À PROPOS DE LA RENAISSANCE D'OC DANS LA ZONE VIVARO-ALPINE (XIXe- XXe SIÈCLES)

PHILIPPE MARTEL

Commençons par deux constatations: il existe, au Nord Est de l'espace occitan, une zone dialectale que l'on peut individualiser à partir de quelques traits constitutifs, présents dès les premiers témoignages écrits de la période médiévale. Les parlers de cette zone sont de type Nord-occitan (palatalisation de CA et GA), ils possèdent un morphème de première personne du singulier en *-o*, comme le francoprovençal et le piémontais et au contraire de l'ensemble occitan et ils amuissent les dentales intervocaliques (MATURU *maür*, CANTATA *chantaa*).[1] Bien entendu, ces trois isoglosses ne se confondent pas sur la totalité de leur parcours, mais elles dessinent quand même les contours d'un ensemble qui part du Forez occitan, au Sud de Saint Etienne, recouvre le Nord Est de la Haute Loire, le Nord de l'Ardèche, la quasi totalité de la Drôme et des Hautes Alpes, le Sud de l'Isère, le Nord des Alpes de Haute Provence et des Alpes Maritimes, et les vallées occitanes du Piémont.

On voit qu'il y a là une zone assez considérable.

Or, la lecture des diverses histoires de la littérature occitane ne nous apprend quasiment rien sur les écrivains originaires de cette zone.[2] Mieux: si certains ouvrages de synthèse sur la langue d'oc admettent l'existence d'un 'dialecte' vivaro-alpin, tous les spécialistes ne sont pas d'accord pour lui reconnaître un caractère distinct de son voisin provençal. Sommes nous ici en présence d'une sorte de *no man's land*, ensemble vide aux périphéries de l'espace d'*oc*?

Il y a pourtant des écrivains qui ont utilisé les parlers de cette région. Nous n'entendons pas ici en faire l'inventaire[3]: un tel inventaire serait d'ailleurs encore prématuré, s'il prétendait à l'exhaustivité. Nous n'entendons pas davantage assurer la défense et l'illustration d'une littérature ignorée, même si son dialecte d'usage est aussi le nôtre. Ce qui nous intéresse c'est de voir comment les écrivains vivaro-alpins se situent, depuis 1850, par rapport à l'ensemble de la dynamique renaissantiste occitane; comment, aussi, ils sont perçus — s'ils le sont — hors de leur domaine. Et, à travers cet exemple, ce que nous chercherons à saisir c'est la dialectique qui s'instaure, à l'époque contemporaine, entre le centre du mouvement renaissantiste — grosso modo l'arc méditerranéen — et

les périphéries du pays d'oc. Et c'est peut-être dans les modalités de cette dialectique que nous trouverons la réponse à l'apparent paradoxe de la modestie de cette littérature montagnarde, et de l'ignorance qui l'entoure.

1) L'état des lieux.

Les montagnes du Nord-Est sont loin d'être insensibles au mouvement d'intérêt pour l'occitan qui commence à affecter le 'Midi' dès le début du XIXe siècle. L'abbé Meiller dans le Velay nord oriental, [4] ce diois courageux, Hippolyte Arnoux, qui entreprend de traduire Virgile[5], le petit groupe haut-alpin autour du préfet Ladoucette[6] ou le gapençais Gautier, qui n'ignore pas les travaux de l'aixois Diouloufèt, quelques autres tentatives isolées, ça et là, sans oublier Jean Baptiste Jayme, de Chiomonte, perdu aux confins de la langue: tout cela montre que le renouveau de l'écrit d'oc s'affermit. Et lorsque le Félibrige s'impose comme moteur de ce renouveau, il va susciter, sur place, des échos.

Des échos d'ailleurs variables selon les régions. Le Nord ouest de la région, de l'autre côté du Rhône, reste étonnamment discret.

Il existe dans l'entre - deux guerres un Félibrige Vellave, d'ailleurs éphémère: la zone 'alpine' du Velay y fait piètre figure.[7] Le Forez n'offre pas grande chose en dehors du paysan Claudius Javelle, révélé par Mgr Gardette, mais qui fait davantage figure — injustement peut-être — de témoin linguistique que d'auteur à part entière.[8] Le Nord de l'Ardèche — outre quelques almanachs situés hors de la mouvance félibréenne[9] — ne connaît, au XXe siècle et avant la fin des années soixante, que la tentative de Xavier Vallat de publier quelques contes en parler des Boutières occidentales; et bientôt Vallat délaisse la Muse vivaraise pour se consacrer à de tout autres activités, moins innocentes.[10]

Sur la rive orientale du Rhône, la récolte est un peu moins maigre. Il existe, vers le milieu du siècle, un petit foyer Drômois, autour de la vallée de la Drôme, avec le diois Boissier et surtout Roch Grivel, de Crest[11]. En 1879, trois ans donc après l'élargissement des statuts du Félibrige, un certain nombre d'écrivains, Roch Grivel et quelques autres crestois, l'abbé Moutier, futur *leader*, et Ernest Chalamel fondent *l'Escolo Doufinalo dou Felibrige*.[11] Cette école, qui ne semble pas avoir compté plus d'une dizaine de membres, assure, au début des années quatre-vingts des rubriques régulières dans le *Bulletin de la Societé Archéologique de la Drôme* et dans la petite revue l'*Allouette Dauphinoise* se lance même dans la confection d'un éphémère *Armagna doufinen*.[13] Par la suite, son activité semble se ralentir. Si certains de ses membres, Chalamel, l'abbé Moutier lui-même, poursuivent leur oeuvre personnelle[14], il n'y a apparemment plus de réelle coordination. Au siècle suivant, l'équipe de

l'escolo survit en la personne de Gatien Almoric; mais son support est moins le Félibrige qu'un certain syndicalisme paysan catholique, fondé par le député Gailhard Bancel[15].

Dans les Hautes Alpes, le Félibrige s'implante selon d'autres modalités. L'*escolo doufinalo* naît en quelque sorte spontanément, sur une initiative locale s'appuyant sur un réseau d'écrivains préexistant. Dans les Hautes Alpes, c'est du dehors que vient l'initiative. Non qu'il n'y ait pas d'écrivains; mais ils ne constituent pas un groupe. Le Sud du département a son vétéran, Victor Monard, d'Orpierre; mais il est de la génération des Troubaires, extérieur donc au Félibrige. L'embrunais Louis Gorlier donne en 1880 les *Desguisamens de Venus*, simple traduction du vieux Parny. Mais Gorlier habite Toulon. Le seul écrivain susceptible de servir de pivot à une école félibréenne est un prêtre, l'abbé Pascal, qui donne en 1878 un recueil de poèmes intitulé *Una nia dou Pais*. 'Découvert' par Léon de Berluc Pérussis, l'érudit bas-alpin, converti aux principes graphiques du Félibrige, Pascal entreprend en 1881, avec l'aide décisive de Berluc, de constituer à Gap une *Escolo de la Mountagno*. Cette école fait preuve d'une certaine activité pendant quelques années.[16] Elle publie une brochure (*Lou Librou de la Mountagno*, embryon d'une revue régulière qui ne verra jamais le jour); elle joue un grand rôle dans la création, en 1882, de la Société scientifique et littéraire des Hautes Alpes. Son apogée se place en 1886: cette année là, la *Santo Estello* se tient à Gap, en présence de Mistral lui-même. Puis, c'est le déclin: la Société scientifique et littéraire ne montre guère d'intérêt pour le patois, bien au contraire. Et le seul véritable écrivain de l'*escolo* est l'abbé Pascal lui même, infatigable traducteur de l'Iliade, bientôt *Majoral*.

A la fin du siècle, l'*escolo* est bel et bien en sommeil. Hormis l'embrunais Thouard[17] et le champsaurin David Meyer, malgré la tentative, en 1939 de lancer un *Armana de la mountagno*, la relève ne suit pas.[18]

De chaque côté des Hautes Alpes, dans les parties vivaro-alpines de l'Isère et des Basses Alpes, peu de choses. Le trievois Guichard se rattache, faute de mieux à l'*Escolo doufinalo*. En Ubaye les quelques écrivains locaux, au début du siécle — François Arnaud, Théophile Derbez — sont en dehors du Félibrige[19]. Il faut attendre 1934 pour qu'une félibresse en titre, écrivain estimable par ailleurs, Germaine Waton de Ferry, dote l'Ubaye de son école, l'*Escola de la Valèia*, qui est plus un groupe folklorique qu'un foyer de création.[20]

Passons sur le Nord des Alpes Maritimes qui ne présente que peu d'écrivains, à la plume peu fertile.[21] Les vallées cisalpines représentent un cas à part. Italiennes, elles sont à l'ècart du Félibrige, dont le cadre reste quand même la France, nonobstant le mythe latin. Au surplus, leur occi-

tanité n'est connue que de quelques initiés, rarement félibres[22]. Enfin, l'exiguité de leur territoire ne permet guère une activité culturelle suffisamment intense pour s'imposer à l'attention. Il se passe cependant des choses.

Chez les vaudois notamment. La découverte des grands poémes religieux de la secte a amené un mouvement d'intérêt pour la langue qu'ils utilisent, intérêt qui n'empêche pas les controverses sur la nature de cette langue et surtout sur son rapport avec ce que parlent les vaudois d'aujourd'hui. Le premier historien de la littérature vaudoise, Montet, est catégorique: la langue des vieux textes s'apparente peut-être au provençal, celle des vaudois contemporains n'est qu'une forme de piémontais.[23] Morosi peut bien fournir, dans l'*Archivio Glottologico Italiano*, des preuves susceptibles de nuancer cette idée, peu de gens se soucient du problème.

L'érudit pasteur Muston, de la Val Pellice, bon connaisseur des textes vaudois, vivant dans la Drôme, a pu être en contact avec les félibres. Il semble même avoir écrit en provençal.[24] Mais pas dans son parler natal...

Il faut attendre 1891 pour voir la Société d'Etudes Vaudoises se pencher sur la question du dialecte des Vallées. Cette année-là, un groupe de travail se constitue afin d'établir le dictionnaire du parler vaudois, sous sa forme la plus 'pure', celle de la Val Germanasca. On fait venir de France des dictionnaires de provençal, celui de Mistral, et celui d'Honoré (sic, pour Honnorat) Et puis, le silence retombe.[25] Mieux: en 1914, un des leaders de la société, Jean Jalla, donne un article sur les Vallées à une revue spécialisée dans les problèmes de francophonie, la *Pensée de France*: il y démontre imperturbablement que la seule langue parlée dans ces vallées n'est autre que le français, un français teinté d'accent suisse, précise-t-il. [26] Il faut attendre les années trente pour observer une modification de cet état de choses. Deux écrivains de la haute val Suse, Odiard des Ambrois et Allois, directement liés au *revival* contemporain de la poésie piémontaise autour d'*Ij Brandè*, cultivent leur parler, voire s'associent au salut de leurs confrères piémontais à Mistral.[27] A peu près en même temps deux vaudois, Théophile Pons et... Jean Jalla découvrent la revue *Occitania*, y ecrivent même. Mais dans les deux cas, c'est hors des Vallées que se situe l'ancrage organisationnel de ces écrivains.

Trente ans plus tard, le même processus se renouvelle: c'est de la fraternisation entre les piémontésistes d'*Ij Brandé* et le Félibrige provençal que naît vers 1960 l'idée de constituer une école félibréenne dans les vallées occitanes: c'est l'*Escolo dou Po*.

Or sur 27 membres fondateurs, seuls quinze sont occitans: encore certains de ces occitans, Toni Baudrier (Bodrero), Serge Arneodo... ont-ils

un passé d'écrivains piémontais. Bref, les Vallées font alors davantage figure de zone-tampon, symbole de la convergence de deux régionalismes extérieurs aux Alpes, que de partie intégrante de l'espace d'oc. Il faudra quelques années pour qu'une nouvelle génération, plus ambitieuse, prenne ses distances avec ces parrains venus des plaines.

Pour en finir avec ce rapide tour d'horizon, quelques remarques générales:

le caractére limité, au point de vue de l'espace concerné, de cette 'renaissance' vivaro-alpine: un blanc à l'ouest du Rhône, où visiblement le message félibrèen ne passe pas, faute de relais, alors même qu'il existe, isolés, des écrivains potentiels. Un petit foyer drômois, qui interesse essentiellement la basse vallée de la Drôme, entre Crest et le Rhône. Hors du groupe originaire de cette zone, il n'y a guère que des isolés, ou le désert, comme dans le Diois par exemple. Un petit foyer gapençais, avec une annexe embrunaise et encore, la Vallée de l'Ubaye, administrativement liée aux Basses Alpes provençales, ce qui ne signifie pas qu'elle soit très réceptive au message mistralien, avant les années trente du moins. Puis ce bout du monde transfrontalier que constituent les Vallées piémontaises. Au total, la renaissance d'oc n'occupe guère que de modestes têtes de pont au nord de la légendaire ligne CA/CHA.

A cette étroitesse des bases spatiales du Félibrige alpin correspond la faiblesse de ses effectifs. Il y a, certes, l'équipe drômoise, qui compte une bonne dizaine d'écrivains, mais fort peu qui se soucient de rassembler leurs oeuvres en volume: beaucoup se bornent à quelques poésies publiées dans les pages du *Bulletin de la Société Archéologique de la Drôme*, ou dans l'*Allouette Dauphinoise*. Dans les Hautes Alpes, seul l'abbé Pascal est vraiment un écrivain, les autres se limitent au rôle-éphémère d'adhérents de l'*escolo*. Or, il y a bel et bien, dans toute la région, des hommes qui écrivent en oc. Simplement, ils le font en dehors de tout cadre félibréen. On trouve des auteurs aux confins du francoprovençal, dans la région de Romans, où Calixte Lafosse a su créér, dans les premières années de la Troisième République, un mouvement d'intérêt pour le dialecte.[28]. De même, on trouve des écrivains dans les Hautes Alpes: le chansonnier de la Vallouise, Chrisostome Lagier, ou l'abbé Guérin, avec son livre de 1907, un *libré* en *patois d'Aguillès*.[29] Dans l'Ubaye voisine, il y a l'érudit local, François Arnaud, qui produit quelques poèmes en dialecte, et son ami Théophile Derbez; avec Morin, les deux hommes donnent même une grammaire du barcelonais.[30] Mais tout cela en dehors du Félibrige, sinon contre lui: le *Langage de la Vallée* ne s'ouvre-t-il pas sur une étude à propos de Simon Jude Honnorat, qui tourne à l'attaque en règle contre le *Tresor dou Felibrige*? Bref, ce der-

nier est loin de faire le plein de tous ses adhérents potentiels. Ce peut être par simple ignorance: que pouvait savoir de l'Association un Chrysostome Lagier, paysan de Montagne? Ou désintérêt pour la question: l'abbé Guérin n'écrit que pour son petit pays de Queyras, sans souci d'être connu dans le 'Midi'. Ce peut être aussi, parfois, opposition plus profonde aux tendances politiques prêtées aux félibres: cela nous paraît clair pour un Arnaud de Barcelonnette, vieux voltairien peu soucieux de compromissions avec une association qui lui paraît marquée à droite. Ça l'est sans doute aussi pour cet obscur instituteur de Livron, en face de Loriol, la patrie de Moutier, Henri Sibourg,[31] que les considérations militantes du discours de son voisin à la fondation de l'*Escolo doufinalo* ne devaient guère inspirer[32]. Il n'est pas indifférent de noter que ses oeuvres paraissent avec une préface de Maurice Faure, député radical socialiste de la Drôme, qui semble n'avoir entretenu aucune relation avec l'*escolo*. Quoi qu'il en soit, on voit que le Félibrige n'est pas vraiment attractif pour tous ceux qui se mêlent d'écrire en occitan dans la région.

Autre limite, inséparable des précédentes: la faible longévité de ces groupements. Fondée en 1879, l'*Escolo doufinalo* s'assoupit après la publication de ses deux *Armana*, dix ans après. L'*Escolo de la Mountagno* connaît, on l'a vu, le même sort: ses adhérents se concentrent vite sur cette société scientifique des Hautes Alpes que l'*escolo* avait pourtant contribué à créer. C'est seulement dans l'entre-deux guerres qu'elle tente — fugitivement — de renaître de ses cendres. Seule l'*Escola de la Valèia*, à Barcelonnette, aura, à la même époque, une plus grande solidité, puisque'elle survit jusqu'à aujourd'hui. Mais dans l'ensemble, le sol de la montagne se révèle peu accueillant a la graine félibréenne.

Enfin, sans aller jusqu'à établir une sorte de palmarès des écrivains de la région — palmarès forcément subjectif — force est de constater que les vrais talents sont rares, et que les nullités satisfaites dominent. A qui en douterait, on ne peut que conseiller la lecture des oeuvres du chantre du Trièves dans les années trente, Henri Terras, ou celle de David Meyer, le champsaurin... Ce qui frappe par ailleurs dans cet écrit alpin, c'est le retard esthétique qu'il marque par rapport au reste d'une production d'oc qui a pourtant rarement, au XIXe siècle, fait dans l'avant-garde. Significatif nous semble ainsi le succès des épopées burlesques dans notre région: le diois Boissier avait donné l'exemple avec son *Siége de Solliens*[33], Grivel avait suivi avec la *Carcavélado*: le haut-alpin Robert suit cet exemple avec sa *Ligousado* à la fin du siècle, alors même que ce genre, classique au XVIIIe siècle, disparaît peu à peu dans le reste de l'espace occitan. La traduction par Pascal de l'*Iliade*, pour appartenir à un

genre différent, n'en signale pas moins le même retard. On objectera que à la même époque, Charloun Rieu traduit bien l'*Odyssée*. Mais précisément, pour le poète-paysan du Paradou, le choix de cette oeuvre traduit à la fois la volonté de prouver que, tout rustre qu'il soit, lui aussi peut accéder aux grands classiques, et l'enthousiasme de l'autodidacte qui vient de découvrir un des fétiches de la culture des élites. Risquons l'hypothèse que pour Pascal, fils de paysan, écrivant dans un dialecte ignoré jusque là, la traduction de l'*Iliade* apparait comme une sorte de revanche, si tardive qu'elle soit. Au siècle suivant, comment ne pas remarquer que l'épopée chrétienne de Germaine Waton de Ferry, *Benoita* — dont les qualités littéraires et humaines ne sont par ailleurs pas niables — ne fait somme toute qu'acclimater, en 1954, une forme strophique et un type d'écriture qui renvoient directement à *Mirèio*, un siècle plus tôt. Tard venue dans le concert occitan, la zone vivaro-alpine, apparemment, ne saurait se payer le luxe de brûler les étapes: elle ne peut que reproduire la démarche déjà expérimentée par les autres régions.

Le même retard s'observe dans la mise en oeuvre des principes graphiques de la renaissance d'oc. Les premieres oeuvres de l'*Escolo doufinalo* sont écrites dans un systéme graphique qui n'est autre que celui qu'utilisaient les écrivains d'oc, ailleurs, avant l'apparition et l'ascension des normes mistraliennes. Seul Chalamel, le dieulefitois, favorisé par la proximité de son parler avec le provençal, applique à peu près les règles félibréennes. L'itinéraire de Moutier est très intéressant: après avoir eu sa période patoisante, il adopte au début des années quatre-vingts les grandes règles mistraliennes non sans adaptations personnelles. En 1885, d'un seul coup, il brûle les étapes. Sa petite brochure l'*Orthographe des dialectes dauphinois* propose tout uniment de revenir à la graphie des troubadours, et d'écrire *Ló pónt de Drôma* ce qui se prononce *lou pouan de Droumo*.[34] Dans le même mouvement, il propose un programme d'épuration de la langue et d'enrichissement par l'emprunt aux autres parlers d'oc qui annonce tout bonnement ce que Perbosc et Estieu populariseront plus tard. Or, après ce coup d'éclat, Moutier fait marche arrière: ses oeuvres ultérieures n'utiliseront que le système mistralien. Comme si, isolé dans son Dauphiné, il n'avait pu se payer le luxe d'une dissidence graphique qu'il êut été seul à assumer.

Dans les Hautes Alpes, Pascal, qui avait écrit une *Nia dou pais* dans une graphie patoisante, adopte précocement la graphie félibréenne, non toutefois sans difficultés pratiques. Quant à l'*Ecolo dou Pô* des vallées piémontaises, après avoir oscillé entre graphie italienne et graphie mistralienne, elle finit en 1972 par proposer un système qui n'est autre que celui que les écrivains du versant français utilisaient un siècle aupara-

vant! Ajoutons que l'adoption récente par des écrivains des deux versants, du système *IEO* ne se fait pas sans mal, ni sans tâtonnements.

Enfin, ce qui frappe dans la trajectoire de cette renaissance vivaro-alpine, c'est le poids déterminant du dehors. Le dehors ça peut être d'abord l'exil où se révèlent les vocations: aux débuts du XIXe siècle, le vellave Meiller vivait à Périgueux; le haut alpin Monard vit dans le Vaucluse; l'embrunais Gorlier vit à Toulon.

Une part non négligeable de l'*Escolo doufinalo* ne vit pas dans la Drôme, mais à Paris (Champavier, Moulin) ou plus loin encore en Normandie, comme Chalamel.

Mais le poids du dehors ne se manifeste pas seulement par le fait, démographique, de l'émigration. Il se manifeste aussi par la pénétration, au coeur même de la langue utilisée par nos auteurs, y compris ceux qui sont restés au pays, d'influences linguistiques, provençales au premier chef, qui viennent modifier le visage du parler utilisé. Nous ne parlons pas ici des provençalismes 'naturels' pourrait-on dire, ceux qui au cours des siècles ont pénétré la langue populaire (le système d'article pluriel neutralise *les/lei* que l'on voit progresser, en embrunais notamment entre 1850 et 1950, ou encore ces *causa, cadiera, capèu*, qui se substituent, en barcelonais notamment aux formes alpines *chausa, chaiera, chapeu*) mais tout bonnement de ceux que l'écrivain insère consciemment dans son texte. David Meyer utilise ainsi parfois la forme *cantou*, 'je chante', a côté de *chantou*. Chalamel, pour sa part, écrit à Théodore Aubanel en juillet 1877, dans une langue où se mêlent indissolublement spontanéité dialectale dauphinoise et emprunts au rhodanien du correspondant; ''vene donc vous preia.. d'outeni, si es poussible, que siechou mantengu sus la listo'' (des mainteneurs: Chalamel a en effet négligé de payer sa cotisation). Dans la même lettre, le potier Dieulefitois utilise des formes comme *ajudo* (dauph. *ajuo*), ou *assemblado*.[35] Mieux: nos alpins n'hésitent pas, parfois, à utiliser carrément le provençal mistralien: Chalamel adresse à la Société Archéologique de Béziers en 1875 un poème en Marseillais.[36] L'abbé Pascal a prononcé plusieurs discours en mistralien. François Arnaud lui-même, peu suspect de sympathie pour l'Ecole des bords du Rhône, agrémente son attaque contre Mistral au nom de la fidélité à Honnorat d'un poème en rhodanien.[37] Plus tard, l'un des cofondateurs de l'*Escolo dou Pô*, Arneodo, n'hésitera pas à utiliser ce dialecte dans son journal *Coumboscuro*. Dans certains cas, la provençalisation va si loin que l'écrivain n'utilise jamais son parler natif — peut-être d'ailleurs — mais c'est un autre problème, parce qu'il n'est pas si natif que ça. Le sisteronais Paul Arène n'écrit jamais en sisteronais. Maurice Faure, de Saillans, n'utilisera jamais le parler de sa bourgade. Il est vrai

qu'il a été élevé à Alès; il lui arrive d'ailleurs, aux débuts de sa carrière d'écrire en Languedocien. Louis Bechet, originaire de Lus la Croix Haute, n'utilise lui aussi que le mistralien orthodoxe. Le plus bel exemple nous est fourni par Pierre Dévoluy, de Chatillon en Diois, qui non seulement n'écrit pas dans son dialecte, et va jusqu'à ne parler que rhodanien aux paysans diois qu'il rencontre, mais encore se spécialise dans la défense *unguibus et rostro* de la prééminence du 'glaive flamboyant de *Mirèio*' sur les parlers locaux. Cette hémorragie, qui ôte a l'alpin certains de ses défenseurs potentiels, n'est guère compensée par les efforts de certains sudistes pour utiliser, à l'occasion, le parler de la Montagne: c'est le cas de Berluc-Perussis, et plus récemment du chanoine Richaud ou de Sully Maynard en pays niçois, qui utilisent tous deux, pour de brefs contes, le parler alpin d'Isola.[38] Mais on voit bien que la tendance est, au contraire, à l'alignement de la montagne sur la plaine. L'ancêtre Honnorat, qui n'a jamais écrit qu'en provençal, donnait l'exemple, il est vrai.[39]

2) Comment peut-on être vivaro-alpin?

Comment nos auteurs pourraient-ils avoir une claire conscience de leur 'alpinité', au demeurant, alors que l'existence d'un groupe dialectal vivaro-alpin spécifique, comme les limites qu'il convient de lui attribuer sont rien moins qu'évidentes aux yeux des linguistes du XIXe, et même du XXe siècle? Bien souvent, les parlers de cette zone nord-orientale apparaissent comme le simple prolongement marginal des grandes aires voisines. C'est tout le problème par exemple de la limite avec le franco-provençal. Passons sur ceux qui, ignorant ou rejettant les conclusions d'Ascoli, n'attribuent aucune valeur à la notion d'une langue franco-provençale distincte des autres langues gallo-romanes. Il est fréquent au XIXe siècle de voir l'espace franco-provençal rattaché à l'occitan[40]. Du coup, la fixation d'une frontière entre ce qui est clairement d'oc et ce qui ne l'est pas pose d'énormes problèmes à ceux qui s'y attaquent. Dans certains cas, on en vient ainsi à élargir vers le Nord l'espace occitan.

L'*Escolo Doufinalo* compte ainsi deux poètes francoprovençaux: l'archiviste André Lacroix, de Hauterives, dans la Drôme, et Maurice Rivière, de la région viennoise, auteur d'une traduction dauphinoise de *Mireio* (*Mueruegle*) de Mistral, dont il est d'ailleurs le beau père. Et, à la mort du stéphanois Duplay, alias le Pare Baronta, le *Félibrige* de Jean Monné lui consacre une notice nécrologique où il est crédité du titre de félibre forézien.[41] A l'inverse des voix s'élèvent pour ôter à la langue d'oc toute sa frange nord.

En 1877, l'abbé Moutier est couronné par l'Académie Delphinale, de

Grenoble, pour une étude sur son parler natal de Loriol. Dans cette étude, si l'on en croit le rapport publié par le *Bullettin* de cette Académie[42], il renvoie à la langue d'oil les parlers de Valence et de Die. En 1894, le *Bulletin de la Société Dauphinoise d'Ethnologie* publie un article décisif du Docteur Prompt sur *La Langue de l'Oisans*. L'auteur, polémiquant avec le chanoine Devaux, accusé de trop s'aligner sur les méthodes de la romanistique allemande, y démontre lumineusement que l'Oisans dans sa totalité est... francophone.

Devaux avait cru bon de tracer une frontière tenant compte du traitement de /*a*/ après palatale, et distinguait les parlers d'oc (MANDUCARE-*mija*) des parlers francoprovençaux (*miji*). Ridicule, affirme le bon docteur Prompt: pour juger d'une langue, il faut s'intéresser à ses radicaux, non à ses désinences. Dés lors, *mija* et *miji*, ayant même radical, et un radical français qui plus est, ne sauraient être distingués: l'oisans 'occitan' ne l'est donc pas, et les parlers de la Haute Romanche n'ont rien de commun avec le provençal. Qu'on en juge: ''Pour dire va te coucher, l'homme de nos montagnes dira *vâ te couchâ*. Ce sera prononcé avec un accent français des plus purs, une intonation toute française, et on voit que le radical français du verbe est conservé intégralement. L'homme de Nice et de Toulon dira: *vay té caouchâ*; il le dira avec l'accent provençal, et en détruisant le radical de la langue d'oil pour lui substituer un radical de la langue d'oc''.[45] Visiblement peu convaincu de la sûreté du diagnostic du terrible docteur, Devaux répond par un article à peu près totalement dépourvu de toute charité chrétienne, qui permet à Prompt de revenir à la charge, en défendant l'idée que tous les patois de France dérivent du gaulois, et que la déclinaison a deux cas de l'ancienne langue est une invention de la romanistique allemande. Ce qui n'est pas si mal vu pour quelqu'un qui étudie des parlers qui ont précisément conservé des débris de la dite déclinaison à deux cas!

Tout ceci n'est pas bien sérieux, nous dira-t-on. Sans doute. Le malheur veut que l'on n'ait pas grand chose de mieux à se mettre sous la dent jusqu'à une date récente. En 1940 encore, l'érudit Haut-alpin Georges de Manteyer affirme que la limite oc/oil traverse les Hautes Alpes en leur milieu.[44] Inversement, Jules Ronjat lui-même, dans sa *Grammaire istorique*, annexe indûment la Mure au domaine d'oc. ''à cause de l'habitus général des parlers entendus''.[45]

Plus tard, une connaissance plus fine des parlers du Nord de la Drôme — parlers à vrai dire bien complexes — ne règle pas la question: Gaston Tuaillon laisse le romanais à l'occitan, en se basant sur le traitement de /*a*/ après palatale. En revanche, Jean Claude Bouvier, sur la base d'autres traits, le désoccitanise.[46]

En ce qui concerne les parlers du Nord-est du Velay, Pierre Nauton, de son côté, invente le concept d'amphizone: présentant des traits tantôt proches du reste des parlers vellaves, tantôt communs avec le francoprovençal, les parlers de l'Yssingelais deviennent ainsi un *no man's land*, un croissant.[47] D'où l'on pourrait inférer que les parlers de la Haute Tinée, qui présentent le même visage, dans l'ensemble, assurent eux aussi la transition entre le niçois et le francoprovençal!

Mêmes difficultés en ce qui concerne la limite avec le piémontais. Sans remonter jusqu'aux travaux de Biondelli, la question de l'appartenance des parlers des vallées du Piémont occidental en a fait hésiter plus d'un. Ronjat déclare ignorer où placer le parler de Rochemolles (Haute Doire), signale comme possible le rattachement de Chiomonte à l'occitan. Pour les vallées de la province de Coni, mal étudiées de son temps, il donne une frontière qui passe très à l'ouest de la limite actuellement admise — il le reconnait lui-même, d'ailleurs.[48] Plus tard, alors que les piémontésistes avaient tendance à annexer peu ou prou l'ensemble de la zone à leur dialecte, la terminologie scientifique appliquée aux parlers de cette zone affectionne tout particulièrement l'expression ''provenzaleggiante'' et non 'provenzale' — encore moins ''occitano''. En sens inverse, le nationaliste occitan François Fontan annexe froidement des localités comme Borgo San Dalmazzo, dont l'occitanité n'est plus guère qu'un souvenir.[49]

Mais c'est par rapport au provençal que la délimitation pose le plus de problèmes. En 1885, Berluc Pérussis publie un recueil de traductions, dans tous les parlers du Sud Est, d'une paraphrase de Florian, dûe à Fortuné Pin, sous le titre de *Salut à l'Occitanie*.[50]

Ce recueil est très intéressant, et pas seulement comme témoignage sur les pratiques linguistiques de la région. Intéressant d'abord par la différence de statut entre les traducteurs de la zone Nord et ceux de la zone Sud: dans cette dernière, ce sont des félibres, souvent écrivains par ailleurs, qui fournissent le matériau: Mistral lui-même est mis à contribution pour le maillanais. Dans le Nord, en dehors de l'abbé Pascal, et peut-être de Victor Lieutaud pour le parlers de Volonne, ce sont tout bonnement les élèves du lycée de Gap qui sont invités à fournir les traductions haut-alpines. La plupart s'en tirent d'ailleurs plutôt mal. Preuve supplémentaire de la faible implantation du Félibrige au Nord de Sisteron.

Par ailleurs, il convient de s'attarder sur le classement proposé par l'éditeur. Berluc Pérussis commence par distinguer le Provençal — qui englobe les Hautes Alpes — du Dauphiné, qui recouvre l'Isère et la Drôme. A l'intérieur du Provençal, la distribution s'opère à l'aide d'un seul

critère: le morphème de première personne singulier: on distingue ainsi les parlers d'*ame* (rhôdanien), ceux d'*ami* (maritime) et ceux d'*amou*, où voisinnent parlers nord occitans et parlers de transition à dominante provençale (Forcalquier, Digne).

On voit le résultat: toute parenté linguistique entre Drôme et Hautes Alpes se voit ainsi évacuée, tandis que ces dernières sont explicitement rattachées au seul provençal. Cette démarche constitue la constante de l'attitude des félibres face au Nord: le terme *gavot*, nonobstant son caractère péjoratif, sert à désigner, à l'intérieur de la famille provençale, un espace montagnard dont on ne cherche pas à préciser plus avant les caracteristiques linguistiques: avant d'être le locuteur d'une forme particulière de la langue d'oc, le *gavot* est d'abord un type social, sinon ethnotypique: l'homme des hautes terres. Ainsi se justifie le rattachement de Forcalquier et de Digne à la *Gavoutino*, tandis que Charles Maurras, préfaçant en 1942 le recueil du docteur Roubion[51] du sud des Basses Alpes, et qui écrit donc un provençal proche de celui d'Aix, affecte de croire que le 'gavot' se parle jusqu'aux portes de Marseille. Comment s'étonner, dès lors, de voir Germaine Waton de Ferry affirmer écrire en ''dialecte provençal de la vallée de l'Ubaye''?

Le premier à reconnaître la spécificité des parlers vivaro-alpins semble avoir été Jules Ronjat, qui dessine avec assez d'exactitude, sur la base de critères purement linguistiques, les contours d'un espace 'alpin-dauphinois'.[52] A sa suite, Pierre Bec, dans sa *Langue Occitane*, (1959) parle, lui, de provençal alpin.[53] Il renonce à cette terminologie en 1972, au profit du terme alpin, non sans séparer cependant les parlers situés à l'est du Rhône de ceux de l'ouest, rangés avec l'auvergnat ''dins una tòca de simplificacion''[54] Alors même que Robert Lafont, dans l'*Ortografia occitana: lo provençau*[55], rattache au provençal le parler de Barcelonnette et ceux des vallées piémontaises pour des raisons historiques. La dernière mise au point sur la question — si l'on fait abstraction de ce qui émane des occitanistes 'alpins' eux-mêmes — est due à Jean Claude Bouvier qui, sur la base à la fois de l'histoire culturelle et de ce que l'on peut savoir des sentiments d'appartenance des populations, milite en faveur du rattachement des parlers *gavots* de l'est du Rhône à l'ensemble provençal[56].

On le voit, la spécificité linguistique de l'ensemble vivaro - alpin est loin d'être évidente. Et il nous paraît que cette difficulté à déterminer le statut exact de ces parlers montagnards — dialecte à part entière ou simple *no man's land* — est étroitement liée à la place des écrivains de cette région, en même temps qu'en retour elle pèse sur l'idée qu'ils peuvent se faire de leur langage. La modestie de l'écrit occitan des Alpes — et

surtout sa faible diffusion en dehors du pays qui lui donne naissance — complique singulièrement la tâche de ceux qui, au XIXe siècle, faute d'enquêtes sur place, en sont réduits, pour parler de la zone alpine, à ne compter que sur des témoignages écrits. Inversement, les hésitations des savants ne font que confirmer les auteurs de la montagne dans l'idée que somme toute, leur parler natal ne saurait être élevé à la dignité de dialecte à part entière, au même titre que ces entités reconnues que sont, par exemple, le 'provençal', ou le 'gascon'. Et en fin de compte, en acceptant l'idée qu'ils parlent une forme particulière de provençal ou de vellave, ils donnent des arguments à ceux qui, aujourd'hui, défendent la même idée, en relativisant les différences structurelles entre *gavot* et provençal pour accorder une importance plus grande à la conscience des acteurs: à partir du moment où Germaine Waton de Ferry affirme sans ambiguité qu'elle écrit provençal, qui irait la contredire?

D'autant plus que l'histoire vient ici à la rescousse, Il existe une entité historique 'Limousin', ou 'Auvergne', qui étaye l'affirmation d'une spécificité linguistique. Si l'on prend le cas du béarnais ou du périgourdin, deux dialectes expressément consacrés par la terminologie félibréenne, on voit même que parfois la conscience historique peut favoriser la prise en compte, en tant que dialecte à part entière, de parlers qu'une classification basée sur les seuls critères dialectologiques rangerait au nombre des sous-dialectes.[57] En revanche, l'espace dialectal vivaro-alpin apparaît, sur la carte, écartelé entre plusieurs entités provinciales distinctes, privant ainsi l'observateur de la commodité d'une appellation englobante immédiatement compréhensible: entre Velay, Forez, Vivarais, Dauphiné, Provence, Comté de Nice, Piémont, comment s'y retrouver? Le résultat, c'est le débat qui oppose, sur le point de savoir comment nommer ce groupe dialectal, ceux-là même qui sont pourtant disposés à le considérer comme tel: vivaro-alpin? Vivaro-dauphinois? Provençal alpin? Alpin? Gavot? Le problème, on le voit, n'est pas mince.

Dernier point, le plus grave peut-être: le moins que l'on puisse dire est que les alpins ne sont guère pris au sérieux par les écrivains des autres régions d'oc, qui ne font d'ailleurs que reprendre à leur compte le mépris traditionnel des gens des plaines provençales et languedociennes pour le *gavach* ou le *gavot*, le grossier montagnard perdu dans ses frimas. Ce mépris traditionnel a été par ailleurs étudié.[58] Nous nous bornerons ici à deux exemples, mais non des moindres.

On sait qu'en 1854, au moment où quelques jeunes avignonais se disposent à entrer dans l'aventure que l'on sait, Jean Bapriste Gaut tente, à Aix, de réunir les troubaires provençaux autour d'un journal, le *Gay Saber*. Y voisinent des marseillais (Bellot, Laidet), des languedociens (Pe-

yrottes, Pierquin de Gembloux, Roumieux) des varois (Thouron). On y trouve même, dans le numéro 3, un alpin, Victor Monard, d'Orpierre (Hautes Alpes), *alias* le Troubadour des Alpes. Et c'est justement par ce dernier que le scandale arrive. Le journal ayant cru bon de publier, dans son numéro 4 un conte peu tendre pour les *gavots*, crédités, selon la bonne tradition d'un intellect épais, Monard s'enflamme et écrit pour protester. De sa protestation elle-même, nulle trace das le *Gay Saber*. Par contre, le numéro 11 contient le texte suivant, dû à la plume de Gaut lui même:

''Certén M. Mounard, d'Orpeire, un d'aqueleis rimejaires abrasamas que s'estrilhount cade jour émé la rimo e la resoun, s'es embruncat au conte publicat dins lou n° 4 dou *Gay saber*, souto aqueù titre: lou magnan a quatre patos. Leis gavouets ant ri leis beùs premiers d'aquelo martingalado mounte l'un d'elleis serve de risèio per sa grosso simplicitat. Meste Mounard va vist d'un autre ueilh e s'es boutat lou chivalié - chivalié de la tristo figuro! - de la gavouetailho qu'a mougudo. Dins sa lagno, a mascarat un trouès de papier de lignos, ni drechos ni couroués, que m'a expedit, coume s'aviet fach l'empèri... L'avem mes a sa plaço, en l'entarrant dins la gouarbo deis rougnuros''[59].

On n'est plus aimable. Mais Monard n'est pas au bout de ses peines. Le vauclusien Martelly prend le relais, et à la suite de la prose venimeuse de Gaut, aligne quelques vers qui ne le sont guère moins, et qui provoquent, juste retour des choses, d'autres vers... de Gaut, décidément déchaîné:

> ''Vai, s'aquel escapa de la frejo encountrado
> d'ounte la mountagniero vent,
> S'aqueù gavouet voumis sa bilo mascarado
> autant n'en empouarto lou vent''.

Et c'en est fini de la collaboration de Monard au *Gay Saber*.

Notons au passage que son éreintement pour cause de bêtise irrémédiable pourrait bien servir de paravent à un règlement de comptes d'une toute autre ampleur: car parmi les péchés reprochés à l'infortuné troubadour d'Orpierre, on trouve son attachement à une graphie patoisante contre laquelle Gaut s'élève, au point de corriger, en fonction de son propre système, les compositions qui lui parviennent dans une autre ortographe. Visiblement, Monard n'a pas apprécié le procédé, et son attaque contre Gaut procède au moins autant de son refus de tout toilettage graphique que de sa fierté gavote. Et c'est sur sa façon d'écrire l'occitan que le brocarde Martelly. Or dès le numéro 4, à propos de Roumanille, Gaut

avait promis qu'il éviterait de polémiquer sur les problèmes de graphie.

On peut dès lors s'interroger sur l'entorse à ce principe que représentent les attaques contre Monard. Après tout, la graphie que celui-ci utilise et défend est aussi celle de la plupart des *troubaires* marseillais. Et on peu se demander si les brocards adressés au *gavot* sur sa façon d'écrire ne visent pas, indirectement, ces troubaires eux-mêmes, la vigueur de l'attaque étant masquée par l'appel fait par Gaut à la connivence qui unit entre eux, face au montagnard, les hommes du Bas Pays. En d'autres termes, Monard, isolé et peu populaire, servirait en fait de bouc émissaire, permettant à Gaut et à son clan de faire passer des attaques, sur la question graphique, que le rapport des forces en Provence ne permettait pas de diriger explicitement contre l'influent groupe marseillais. On s'explique mal, sinon, la place accordée par le journal à la démolition de l'infortuné alpin.

Deuxieme exemple, plus tardif. En 1886, l'abbé Pascal adresse le début de sa traduction de l'*Iliade* à Roumanille. Lequel lui répond le 29 septembre... ce que l'on répond d'ordinaire dans ces cas-là:

''Reçaupen aquelo superbo *Iliado*... Ah, lou viei avugle déu estre, dins soun reiaume dis oumbre, fort countènt de vous e de vosto traducioun qu'es pas d'un traite, mai d'un felibre de la meiouro meno''. Le bon Rouma récidive l'année suivante, le 10 mai 87: ''votre *Iliade*, à mon avis, va de mieux en mieux''[60].

Soit. Mais le 14 novembre 1887, dans une lettre à Jean Monné, le même bon Rouma parle sur un tout autre ton:

''...la lengo de l'abat Pascau es niaiso, besti, estupido, e... i a de bon, d'eicelènt dins aqueu patés-patois-patati-patatapoun que lis idéio d'or, ailàs! tant groutescamen vestido. Aro, te pregue de pas ié dire (sic!) I a qu'uno lengo prouvençalo, qu'es la bono, la veritablo, la souleto veritablo e bono e bello: la lengo de *Mirèio*. Quau se levo d'aqui gafo, gafouio, barboto e vejeici coume: ''zou de javèus e de javellos, zou de tros de clausuros, les agachons e la bouissounaio. Zou la garnasso! e zou les pinateus entiés que lei granos de l'escoro eron ana coupar es apinièi de l'ubac... E lou mountèu mouento, mouento, coume un jarbier, coume un filachier, coume uno chabano.

E bararin, bararan, baragouin

et voilà pourquoi votre fille est muette. E dire que lou divin Omèro manjo aquelo paio trisso e parlo ansin eisatamen coume s'avié la bouco pleno de cruvèu de nose''.[61]

Ainsi parle, dans sa sagesse, le patriarche du Félibrige, C'est dire que l'image de marque de l'alpin n'est guère reluisante dans certain milieu félibréen. Et les compliments d'un Mistral, qui voit dans les oeuvres de

Pascal ou de Moutier... de merveilleux réservoirs de vieux mots pittoresques ne changent rien à l'affaire.

Il est temps de conclure. Il y a eu bel et bien des écrivains dans la zone vivaro-alpine. Mais ces écrivains n'ont été que peu souvent reliés au Félibrige. Quand ils l'ont été, les groupes qu'ils ont tenté de constituer n'ont eu qu'une faible espérance de vie, et les oeuvres qu'ils ont produites n'ont eu, somme toute, que peu de retentissement en dehors de la région où elles avaient vu le jour. Si Pascal et Grivel — mais non Moutier, encore moins Waton de Ferry, une femme il est vrai — ont pu accéder au *majoralat*, il est pourtant clair que les seuls alpins a avoir vraiment fait une carrière dans l'appareil félibréen son des alpins repentis, comme Dévoluy. L'occitanisme contemporain, malgré l'importance de son versant 'italien', n'a pas substantiellement modifié cet état de choses: les montagnes du Nord-est restent en marge de la renaissance d'oc organisée.

Ce n'est pas à cause de la distance linguistique qui les sépare des autres parlers d'oc. Un tel facteur a pu faire mettre en doute l'occitanité du gascon; il fonde — pour en rester au Nord-occitan — un particularisme auvergnat parfois agressif. Rien de tel pour le vivaro-alpin — si on laisse de côté les zones interférentielles, d'ailleurs étroites — aux lisières du francoprovençal ou du piémontais. Ce n'est pas davantage du fait d'une volonté affirmée, chez les écrivains de la région, de nier toute parenté avec les parlers du Sud, bien au contraire, dirais-je. C'est plutôt du côté de la faiblesse de l'écriture d'oc vivaro-alpine, faiblesse quantitative, s'entend, qu'il faut chercher. Encore cette réponse induit-elle tout de suite une nouvelle question: pourquoi cette faiblesse quantitative?

La francisation précoce de certaines parties de notre région peut-elle apporter une réponse? Le sillon rhodanien, au sud de Lyon comme les Hautes vallées alpines, terres d'émigration, vivier aussi de prêtres ou d'instituteurs, comme les compactes zones de peuplement calviniste, autant de lieux privilégiés de la francisation; mais l'argument ne vaut pas, bien sûr , pour les vallées piémontaises qui ne se montrent pas davantage réceptives à l'italianisation.

De toute façon, la précocité de l'alphabétisation et de la francisation, les deux phénomèmes étant largement liés, n'à nullement entravé la survivance jusqu'à nos jours de l'occitan. Par ailleurs, et de façon plus profonde, il est loin d'être sûr que résistance, toujours passive, d'ailleurs, et affirmation identitaire d'oc aillent de pair. Comment expliquer sinon, le poids des Bouches du Rhône dans la littérature d'oc, et, a contrario, l'inexistence de la Lozère? On peut même se demander si ce n'est pas précisément l'accélération du processus de francisation qui crée, chez des oc-

citans déjà acculturés, la prise de conscience de l'imminence de la mort de l'occitan et de la nécéssité d'y faire face. Il faut donc chercher ailleurs.

Du côté, d'abord, de la tradition sur laquelle aurait pu s'appuyer un puissant mouvement de renaissance alpine. Tradition littéraire: or la zone vivaro-alpine est restée à l'écart des courants littéraires de l'occitanie médiévale. Il y a bien les poèmes vaudois et les mystères alpins, mais qui les connaissait avant les années 1880?

Il y a aussi un petit corpus de textes administratifs, mais souvent très influencés par les normes linguistiques de la plaine. Pour ce qui est des siècles intermédiaires, avant la Révolution notre zone ne nous offre guère que des épaves. Quant à la tradition historique, on a déjà signalé l'absence d'une dénomination commune pour l'ensemble vivaro-alpin, agrégat de fragments de Provence, ou de Dauphiné, ou d'autres provinces. Or, c'est sur des critères historiques plus que vraiment linguistiques, que se dessinent au XIXe siècle les contours des grandes régions félibréennes. Qui définit la Provence omet souvent d'y ranger Nîmes ou Uzès, linguistiquement provençales pourtant. On a vu que seule la tradition historique justifie la séparation du Béarn d'avec l'ensemble gascon, ou l'individualisation d'un Périgord où se croisent nord occitan et languedocien. Comme seule la tradition historique explique que les félibres d'Aurillac, en zone dialectale languedocienne, choisissent pour leur association le nom d'*Escolo Aubergnato*. C'est que l'identification d'un territoire se fait plus facilement sur la base de souvenirs d'histoire que sur celle d'une juste appréhension des spécificités linguistiques, d'ailleurs toujours relatives. Privés de la commodité d'une identification provinciale admise par tous, chez eux et hors de chez eux, que pouvaient faire nos alpins? Il semble que Moutier, dans une lettre à Pascal, ait un moment envisagé la création d'une maintenance dauphinoise, mais le Dauphiné n'est pas tout occitan.[62]

N'étant pas immédiatement identifiable sur une carte, fût-ce grossièrement ou fautivement, l'ensemble vivaro-alpin est condamné à échapper à l'attention. Tandis que les habitants des 'pays' qui le composent, sollicités de se sentir qui provençal, qui dauphinois, qui auvergnat, peuvent difficilement saisir la parenté qui unit leurs parlers, au delà des frontières provinciales. A quoi bon certifier à l'indigène de Barcelonnette comme à celui du Chambon sur Lignon qu'ils parlent le même idiome, alors que tout l'héritage historique aboutit à leur faire croire le contraire, et les arguments dialectologiques sont de faible poids face à la réalité des consciences d'appartenance concrètement vécues? C'est l'héritage historique qui crée ces consciences, quitte ensuite à ce qu'elles se nourrissent et

s'étayent d'arguments linguistiques. Pourquoi sinon serait-il si difficile de faire admettre aux locuteurs l'existence d'une Occitanie linguistique des Alpes aux Pyrénées, quand bien même ces locuteurs — ça arrive — auraient pu faire concrètement l'expérience de l'intercompréhension?

Enfin, il est évident que le degré de développement socio-économique de ces montagnes perdues joue son rôle. D'abord en ce qu'il entrave la constitution d'un tissu social suffisamment solide pour soutenir une aventure culturelle. C'est le poids des classes moyennes des villes méditerranéennes qui fournit au Félibrige son assise sociale et son public. Ni Gap, ni même Valence ne sauraient faire le poids face à Avignon ou Montpellier, pour ne pas parler de Marseille. Il y a certes, là-haut, des cercles, voire — tardivement — des sociétés savantes. Mais cela ne suffit pas. Est-ce un hasard aussi si le clergé occupe une telle place dans le cercle étroit des écrivains d'oc de nos régions? La prêtrise constitue bel et bien, dans ces montagnes pauvres, un des rares moyens d'ascension sociale, offert aux classes populaires, avec l'émigration. Ce poids du clergé se retrouve d'ailleurs aussi bien dans les montagnes pyrénéennes que dans le Massif Central.

A un autre niveau, le retard économique entraine l'instauration de relations de dépendance par rapport aux plaines voisines. Dépendance matérielle, mais aussi culturelle et mentale. Ce qui fait la singularité — peu enviable — du *gavot* et du *gavach*, par rapport au provençal ou au languedocien, c'est sa pauvreté, sa rusticité. Ce sont elles qui conditionnent l'image peu flatteuse qu'on se fait de son parler, non les caractéristiques intrinsèques de ce dernier.

Du même coup, richesse de la plaine et bien-dire de la plaine en viennent à se confondre aux yeux d'un montagnard qui n'aura de cesse de faire oublier au plus vite ses origines, surtout s'il est amené à migrer. Seuls quelques uns — mais ce sont déjà des intellectuels, en grande partie tirés d'affaire — peuvent suivre la démarche inverse et revenir, sur le mode de la nostalgie, à leur alpinité perdue.

Ainsi s'expliquent à la fois l'importace des emprunts au provençal ou au piémontais dans les parlers montagnards, et la passage de tel ou tel individu à une forme dialectale sentie comme plus valorisante; le syndrôme Dévoluy, pourrait-on dire. Ou le syndrôme Camélat, pour changer de montagne: ce Camélat qui après son premier recueil abandonne son parler montagnard au profit d'un béarnais plus 'général'. Le développement inégal, en matière d'économie, s'accompagne ainsi d'un inégal développement culturel, et l'inégalité engendre, pour les uns le mépris amusé pour les rustres des hautes terres, pour ces derniers un complexe d'infériorité difficilement dépassable.

Dévalorisé aux yeux mêmes de ceux qui pourraient l'utiliser, privé d'arguments historiques qui le légitimeraient, voilà le vivaro-alpin bien mal parti. Oserons-nous établir un parallèle avec ce qui se passe pour le franco-provençal voisin? Tout le monde sait que ça existe, sauf ceux qui le parlent. Et pourtant, ça existe...

Philippe Martel
CNRS Paris VIII

1. Il existe des études localisées, sur un parler ou une microrégion. Les seules synthèses départementales sont à cette date celle de Jean-Claude BOUVIER, *Les parlers provençaux de la Drôme*, Paris, 1976, et celle, à paraître, de Jean-Philippe DALBERA sur les Alpes Maritimes. Nous avons nous-même publié un article sur l'ensemble vivaro-alpin, *L'espandi dialectau vivaro-aupenc*, ''Novel Temp'' n° 21(1983), 4-36.

2. Rien dans l'*Histoire de la littérature occitane* de CH. CAMPROUX, Paris, 1953. Un paragraphe sur Germaine Waton de Ferry dans la *Nouvelle Histoire de la littérature occitane*, de R. LAFONT- C. ANATOLE, Paris, 1970.

3. Rappellons toutefois l'*Assai d'inventari de la literatura occitan-aupenca* de J. BONIN-F. BRONZAT, ''Obradors'' n° 5 (1974), 58-67.

4. La ''Revue des Langues Romanes'' a publié de lui *A la Marro*.

5. Cf. MOUTIER, *Bibliographie des dialectes dauphinois*, Valence, 1885.

6. Cf. R. MERLE, *Consulat-Empire: un laboratoire de l'aliénation occitane*, ''Lengas'' 18 (1985), 333-407.

7. En 1980, cependant, Yves Gourgaud, dans une thèse restée inédite, à pu publier des textes d'une bonne quinzaine d'auteurs originaires de la partie ''alpine'' de la Haute Loire. Beaucoup de ces textes étaient jusque là inédits.

8. Mgr P. GARDETTE a publié en 1938 ses *Pouemas daou Peysan*.

9. Ces almanachs (fin XIXe) nous ont été signalés par notre ami Jean Michel Effantin qui les étudie actuellement.

10. Deputé nationaliste sous la IIIe république, il est Commissaire aux affaires juives aux début du régime de Vichy.

11. ROCH GRIVEL, 1816-1888, majoral du Félibrige en 1884, publie en 1873 sa *Carcavelado*, écrite en 1850. Rééd. IEO Drôme, 1980.

12. Sur ce Félibrige Dauphinois, voir J-C. BOUVIER, *Enquêtes dialectologiques et documents écrits de l'époque moderne dans la Drôme Provençale*, ''Revue de Linguistique romane'' 28 (1964), 354-374.

13. En 1885 et 1886.

14. MOUTIER publie ainsi en 1897 son poème *Lou Rose*. CHALAMEL publie en 1925 *Ma Gleno*, recueil de ses oeuvres.

15. Cf. papiers de ce personnage, Archives Départementales de la Drôme, J 492.

16. Sur les Hautes-Alpes, voir l'étude de P. PONS, *Le Provençal Haut Alpin, la Société*

d'Etudes des Hautes Alpes et l'escolo de la Mountagno, Gap, 1982.

17. THOUARD publie *Quand me bressavoun* en 1910 à Embrun (Rééd. Gap, 1975).

18. Les Haut-alpins accueillent cependant la Santo Estello en 1886.

19. Mais Derbez écrit en graphie mistralienne dans *Lou Troumpeteaire* hebdomadaire barcelonais, 1910, et Arnaud lui-même correspond avec Berluc-Perussis et Lieutaud. (Cf. ses archives, Archives Départementales des Alpes de Haute Provence, 15 J (6 et 7).

20. Cf. son chef d'oeuvre, *Benoita*, Avignon, 1954.

21. Si l'on excepte l'abbé Testoris, de Marie, et le Chanoine GALLÉAN de St Etienne de Tinée, *Pages qui chantent*, Nice, 1983.

22. Comme le romaniste ETTMAYER qui étudie *Die Provenzalische Mundart von Vinadio,* dans *Bausteine zur romanistische Philologie*, Halle, 1905, pp. 211-223.

23. R. MONTET, *Histoire Littéraire des Vaudois du Piémont*, Paris, 1885.

24. Selon le Pr. Pierre Bolle qui étudie actuellement Muston.

25. ''Bulletin de la Société d'Histoire Vaudoise'' n° 8 et 9, mars-mai 1891.

26. La *Pensée de France* n° 2, janvier 1914, pp. 72-80.

27. Cf. F. BRONZAT, *Renaissença culturala e grafia dins las valadas occitanas d'Italia*, ''Cahiers critiques du Patrimoine'' n° 3 (1987), 89-94.

28. J.M. EFFANTIN, *Expériences graphiques dans le Nord de la Drôme*, Ibidem, 75-82.

29. Certaines des chansons de Lagier ont paru en 1976 dans le journal Haut alpin *L'Escoube*. C'est à Paris que Guérin a publié, confidentiellement, son *libré*.

30. *Le Langage de la Vallée de Barcelonnette*, avec préface de Paul Meyer, Paris, 1920, rééd. Marseille, 1973.

31. H. SIBOURG, *Mes loisirs*, Cahors, 1913.

32. ''Dans l'emproumier fasem coumo dins naste jueine tems a l'escolo quand estudiavim la liçou sus las matinas; signem nous de la crous e preyem Diou de nous ajuar a coumplir lou prèfa qu'avem pres. Aquo d'engu l'ignouro, la fé de nastreis reireis-grands èro vilha a lhour lengo coumo la vise au paleissou, coumo lou relenge a la cliousuro'', ''Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme'', (1879), 198-300.

33. *Lou siège de Solliens* (1841) publié par la Société des langues romanes en 1879.

34. *L'orthographe des dialectes dauphinois*, Valence, 1886.

35. Correspondance Villeneuve-Esclapon, Bibliothèque Nationale, don 10415, T VII.

36. ''Bulletin de la Société archéologique de Béziers'', (1874) 317, rapport d'Azaîs qui reproche à Chalamel d'utiliser le mot patois. L'année suivante, Chalamel concourt en dauphinois.

37. *Langage de la Vallée*, op. cit., p. XLVI; Arnaud avait pris la précaution de faire viser son poéme par Lieutaud.

38. Giordan donne ainsi au *Cairèu*, de Nice, un glossaire du parler d'Isola, en 1934. Tandis que Maynard, originaire de la basse vallèe de la Tinée (au parler intermédiaire entre alpin et niçard) écrit un conte dans celui d'Isola, encore. Cf. *Crounicoi de Santo Peirounello*, Nice, 1976.

39. Cf. R. MERLE, *Usage politique du provençal*, ''Lengas'' n° 18 (1985), 454.

40. Cf. L. FAVRE, *Les patois de la France*, Niort, 1882.

41. *Lou Félibrige*, 1902.
42. "Bulletin de l'Académie delphinale" (1877), 312 ss.
43. "Bulletin de la société dauphinoise d'ethnologie" (1894), 89-95, puis 173-187 (réponse de Devaux et récidive de Prompt).
44. P. PONS, *Provençal Alpin... op. cit.*, p. 32.
45. *Grammaire Istorique*, T I p. 20. Il est vrai que les parlers francoprovençaux de Matheysine présentent encore des traits phonologiques, morphologiques et lexicaux qui annoncent l'occitan.
46. Cf. G. TUAILLON, *Limite Nord du provençal à l'est du Rhône*, "Revue de Linguistique romane", 28 (1964), 127-142, et J.-C. BOUVIER, *Parlers provençaux de la Drôme*, op. cit.
47. P. NAUTON, *Géographie phonétique de la Haute Loire*, 1974. p. 352.
48. *Grammaire Istorique*, p. 21.
49. *La nation occitane, ses frontières, ses régions*, Bagnol/Cèze, sd.
50. *Salut à l'occitanie*, Montpellier, 1885.
51. Dr. J. ROUBION, *Trelus de Prouvènço*, Marseille, 1942.
52. *Op. cit.* T. IV pp. 37-43.
53. *La langue occitane*, Paris, 1959.
54. "Annales de l'Institut d'études occitanes" (1972) 50.
55. *L'ortografia occitana: lo provençau,* Montpellier, 1972, pp. 8-9.
56. "Annals de l'Institut d'estudis occitans", n° 3 (1978) *L'occitan en Provença*, 3-22. Voir surtout les pages 7 à 9 consacrée à la discussion du statut de l'alpin.
57. Ce qui amène les Perigourdins, à l'intérieur du Félibrige, à se rattacher à la maintenance de Guyenne-Périgord en refusant tout rattachement à l'Auvergne-Limousin. D'où polémiques, au début du siècle, entre le Bournat de Périgord et l'Escola limouzina. A noter que Ronjat dans son étude sur les dialectes rattache, lui, le Nord de la Dordogne à l'aire limousine.
58. Cf. pour le gavach (massif central) l'article de J. M. PETIT "Amiras" 159-170. Pour le gavot (alpes) indications chez Merle, dans les divers articles cités.
59. *Gay Saber*, n° 11, juin 1854.
60. Archives Pascal, Archives Départementales des Hautes Alpes, F 2867.
61. Lettres de J. Roumanille à Jean Monné, Palais du Roure, Avignon.
62. Lettre de Moutier à Pascal — la seule de son genre — 14 septembre 1882, Archives Départementales des Hautes Alpes, F 2866.

LI VENICIANO DÓU *POUÈMO DÓU ROSE* DE FREDERI MISTRAL

CLAUDE MAURON

Esperan toujour un estùdi generau sus li raport de Frederi Mistral emé l'Itàli, mai, à l'ouro d'aro, la recerco prouvençalisanto es-ti proun drudo, proun forto, pèr entamena 'quelo sintèsi? N'en sian pas tant segur. Noun soulamen se n'en manco que tóuti li doucumen fugon publica, o meme destousca, mai se devino que la critico, franc de quàuquis article, a pas gaire chifra sus ço que ié poudrian metre 'li relarg italian' dis obro mistralenco. Ansin lou libre d'Emilo-G. Leonard, *Etude sur ''La Rèino Jano''*[1] s'apensamentis quasimen pas sus la questioun de l'Itàli, de la referènci italiano, emai pourgigue un mouloun d'entresigne en quau voudrié se ié groupa raport à-n-aquelo tragèdi. Parié, lou raconte dóu viage di Mistral en Itàli, à la primo de 1891[2], s'ameritarié un espepidounage de detai, pièi un coumentàri de founs: à la seguido de Reinié Dumas e de soun estùdi sus Mistral e Carducci dins la «Revue des Etudes Italiennes» en 1956[3], avèn assaja de tira quàuqui rego dins la prefàci d'uno novo edicioun de l'*Escourregudo pèr l'Itàli* e d'*Un Viage à Veniso*[4], mai risco pas qu'aguen tout traça. E n'arriban i Veniciano dóu *Pouèmo dóu Rose*, que li rendu-comte dóu tèms, semblarié que lis aguèsson pas remarcado[5] e que lis eisegète, desempièi, i'an counsacra qu'uno pougnadeto d'article[6], à despart naturalamen de ço que se n'en dis dins li libre d'ensèn e qu'es tambèn, pèr la majo part, pulèu minçourlet. Adounc, cresèn que vau la peno de destria li pisto que se croson darrier aquéli persounage misterious e que, mai que d'un cop, se s'enganan pas, soun camin d'Itàli.

Coumençaren pèr la questioun di 'moudèle' o di 'clau'. Es toujour permés de faire la bèbo, en acetant lou poun de visto de Flaubert quand disié: ''Madame Bovary, c'est moi!''. S'acò's ansin — e, à la fin de tout, n'en sarian proun d'acord — Guihèn, acò's Mistral, e tambèn l'Angloro, li Veniciano, Patroun Apian, Jan Rocho emai touto la chourmo. Mai es de remarco que la critico mistralenco a jouga e jogo encaro au jo di clau[7], ço que fai que n'en diren quàuqui mot pèr ço que pretoco li Veniciano.

En 1930, dins un recantoun de soun *Mistral ou la République du Soleil*[8], Thibaudet escriguè 'iço: ''Mistral avait été émerveillé d'apprendre — indirectement bien entendu — qu'aux moments d'extrême tendresse Fortunette murmurait: O mon trésor de Venise! Il en concluait à une iden-

tité du lion de Venise et du lion d'Arles, pas moins! Et je crois bien qu'il y a l'exclamation amoureuse de Fortunette, et Fortunette elle-même, à l'origine des Vénitiennes, en route pour la foire de Beaucaire, dans le *Poème du Rhône*''. L'ipoutèsi es di galanto, es lou cas de lou dire, mai lou mejan de tria se s'agis d'uno puro ipoutèsi de Thibaudet, o s'aquéu n'en sabié mai que ço que n'en dis?

En 1949, Leoun Teissier reprenguè 'l'ipoutèsi Fourtuneto'[9] en l'afourtissènt 'm'uno istòri d'armàri secrèt, dins l'espés d'uno muraio bèucairenco, que Fourtuneto ié dessoutè de vièi paquetoun d'archiéu toucant la famiho di Pourcelet: sarié 'no font dóu passage que li Veniciano van querre lis estatuio d'or negado dins lou pous avignounen... Disèn pas qu'acò posque pas èstre verai (tout es sèmpre poussible), mai s'acò èro, Mistral se sarié talamen aliuencha de l'episòdi proumieren qu'aquéu-d'aqui aurié pu ges d'interès, senoun de nous faire tabla l'imaginacioun grandarasso dóu pouèto. Pèr nosto part, pensarian pulèu que tout acò 's un efèt de la 'pauro imaginacioun' de Teissier, coume disié éu-meme[10], e noutaren que, quinge an après, qualifiquè soun resounamen de ''pures suppositions''[11]. Adounc, n'en restaren à-n-uno vesioun 'tibaudetenco' dóu tresor venician de Fourtuneto: si souspir d'amourouso, bèn miés que quàuqui liasso de papafard au trefouns d'un armàri.

Acò di, es curious de remarca coume, fin-finalo, Thibaudet emai Teissier, ambedous, assajon d'empacha que la clau vèngue doublo e que, toucant lou parèu Veniciano-Guihèn, se destrie un parèu Fourtuneto-Mistral. Thibaudet lou fai 'mé proun de gàubi e d'umour, d'un biais qu'ensigno que n'en crèi pas un mot, mai lou fai: es ''indirectement, bien entendu'', nous dis, que lou Maianen couneissié li quilet d'amour de l'egerìo felibrenco... Teissier, éu, es mai embouious, d'autant que coumènço pèr esplica que, dins Guihèn, Mistral a bouta forço d'éu-meme. Mai, apound, pas quoro s'agis dis 'episòdi minour' coume li Veniciano, qu'aqui Guihèn es lou retra... de Marietoun! Dóu cop, à son tour, Teissier sauvo l'image d'un Mistral fidèu. Que tout acò siegue esta escri pèr respèt de la memòri dóu Mèstre, de sa ''noblo vèuso'' o de soun ''prouprietàri-literàri'' de nebout, aro, pau nous enchau. S'acetan lou principe di clau, pièi 'l'ipoutèsi Fourtuneto', noun fau s'arresta en camin, e fau passa dóu persounage au scenariò coumplèt. Basto d'agué legi quàuqui 'rouman à clau' pèr saupre que li paralèle pretocon pas soulamen li persounage, lou blu de sis iue o lou negre de si frisoun, mai que reverton tambèn d'atitudo e de relacioun. Es pas mestié de se rascla li tarnavello pèr coumprene que la 'clau Fortuneto', acò's belèu noun soulamen uno clau de persounage (que tendrié, en fin de comte, que sus l'istòri dóu 'tresor de Veniso'), mai encaro, e encaro miés, uno clau de scenariò, ounte Guihèn sarié Mistral e l'Angloro

''Marìo Mistralenco'', coume signavo. Perqué pas dire enfin li causo coume fuguèron? Dins lis annado 1890, Marìo Mistral èro uno jouino femo, que si gènt èron de long dóu Rose coume li de l'Angloro, que soun ome,tèms en tèms, se geinavo gaire pèr ana cauca foro l'iero, ço que devié pas i'agrada mai qu'à l'Angloro quouro i' aprenon que Guihèn a passa la niue 'mé li Veniciano, e que, sèmpre coume l'Angloro, ié restavo alor que sis iue pèr ploura[12].

D'aquelo supausicioun, tant poudrian esquiha de-vers uno autro ipoutèsi, Perqué gardarian-ti pas 'la clau Marìo Mistralenco' pèr l'Angloro (uno clau qu'es pas di marrido, nous sèmblo) e, dóumaci lou viage italian di Mistral, perqué partirian-ti pas bousca li Veniciano à Veniso? Mantun cop, s'es fa lou liame entre la tematico, l'estetico, la filousoufìo dóu *Pouèmo dóu Rose* e lou sejor mistralen à Veniso, mai res a jamai supausa que pousquèsse i'agué peréu d'endevenènço d'evenimen, de scenariò. Naturalamen, aqui-subre, sian en plen dins la nèblo. Es tout vist que, se se passè quicon, riscan pas de n'en trouba souveni dins ''L'Aiòli'', subretout que li pajo sus Veniso soun signado de Dono Mistral. Mai nous lèvo pas lou dre de faire de supausicioun, à noste tour.

La mai simpleto sarié de pensa que Mistral anè s'esvedela 'no niuechado o 'no vesprado encò d'ùni dono galanto à Veniso. Quand couneissèn un pau la vido amourouso dóu Maianen, d'uno part, e quand sabèn la plaço di courtisano dins la realita e la mitoulougìo di viage à Veniso d'ancian tèms, d'autro part, acò sarié gaire pèr nous estouna. Mai tan se pòu que n'aguèsse soulamen pantaia, e disèn pas acò pèr sauva, à noste tour, l'image d'un Mistral fidèu: coume que vague, i'aurié 'qui 'no infidelita en pensado, ço qu'es toujour pecat à respèt dóu jujamen souto-counscièn coume à respèt dóu jujamen de Diéu. Mai se legissèn bèn lou pouèmo, es marca en-liò que lou prince fague l'amour emé li Veniciano. A-n-Avignoun, vai s'entaula em'éli, fin qu'à vounge ouro, pièi, enjusqu'à l'aubo, lis ajudo à cerca soun 'tresor de Veniso' avans de s'embarca sus lou Caburle, Segur, se coumprenèn 'tresor de Veniso' coume Fourtuneto, l'istòri vèn mai pebrado mai, meme alor, nouten qu'uno fes davans lou pous badant, Guihèn refuso de ié davala, ço qu'es tambèn proun simbouli[13].

E, la niue de Bèu-Caire, Guihèn fai que galeja 'mé li dono que lou faran saqueta, à soun idèio, pèr ço que i'aura pas croumpa sa fiero[14], valènt-à-dire pèr ço que i'aura rèn paga. Apoundren encaro que, quand avèn coumença d'analisa l'*Escourregudo pèr l'Itàli*, dins nosto edicioun citado çaisubre nous a sembla que, tout de long dóu viage, Mistral aguè pòu[15], e i'a pas besoun d'èstre proun finocho pèr vèire dins lou saquetage de Guihèn lou resson di marrit cop que riscas d'aganta dins li marrit quartié. Vaqui

ço que se pòu dire à prepaus d'un scenariò dóu coustat di puto, pèr parla franc, qu'es pas mai nèsci qu'un autre.

Mai i'a tambèn, toujour dins la realita o la mitoulougìo di viage venician, l'autre coustat di Veniciano; voulèn parla di damo de grand parage, requisto, artisto, musiciano, coume li soun tambèn un pau li dono dóu *Rose*. Aqui, poudèn sounja à la jouino pouëtesso Maria Licer, qu'avié coumença de revira *Nerto* en italian e que li Mistral l'anèron vesita à Veniso. Que Frederi fuguèsse esta proun apetuga à l'idèio d'aquéu rescontre, n'avèn de bèlli provo dins de letro mounte parlo d'uno ''jeune muse italienne'' que sarié uno ''nouvelle Corinne'', d'uno ''intéressante connaissance, adorablement belle et douée comme les princesses d'Este et de Ferrare, qui doit être jeune'', etc.[16]. E, se se fisan au calendié marca dins lou raconte de Dono Mistral, tre arriba à Veniso, lou proumié jour, li Mistral s'adraièron de-vers l'ostau de Maria Licer, commenda di Malta. Vesito en tout bèn tout ounour: la damisello restavo emé si gènt e lou Maianen, éu, èro acoumpagna de sa mouié. E veici ço qu'escriéu, aquelo-d'aqui, de Maria Licer: ''Entre la vèire, sian cativa pèr l'avenènço e lou biais de la bello jouvènto. Bloundo, grando e graciouso, pleno d'eisanço e de sabé, nous reverto sus lou cop aquéli patriciano de la Renèissenço italiano, aquéli preiresso dóu Bèu que sabien tout e que sabien parla poulidamen de tout.'' E li Mistral s'envan pièi, ''tóuti ravi de soun gentun'', un 'gentun' que lou pouèto lou prestara parié i Veniciano dóu *Rose*[17]. Es estrange de releva, d'aiours, que quouro Guihèn s'encapo emé li dono à-n-Avignoun, ié pauso la questioun dóu maridage:

> ''M'avès pancaro di, pamens, mi dono,
> Se sias maridadouiro o maridado,
> Guihèn ié fai, car segound l'escasènço
> Aqui l'on pòu fauta, se l'on s'embulo
> Au jo d'amour...''[18]

Semblarié que fuguèsse justamen un di sujèt abourda dins lou parlamen 'mé Maria Licer: ''Nous dis pièi, en parlant, qu'a refusa jusquo aro li prepausicioun, meme brihanto, que pèr se marida ié soun estado facho''[19]. En mai dóu 'gentun' Maria Licer e li Veniciano an en coumun aquelo 'aura' de femo libro. Devoto fervourouso, la pouëtesso se n'en servié proubablamen pas, de la liberta siéuno, coume li Veniciano, mai avèn afaire aqui mai, belèu, à-n-un pantai de Mistral.

Vaqui pèr la tèsi de la clau, o di clau veniciano. Poudèn s'engana, mai nous sèmblo que s'ajusto pas trop mau emé la letro e l'esperit dóu *Pouèmo dóu Rose*, d'un coustat, emé ço que sabèn o devinan dóu viage italian, de l'autre coustat. E pièi, quau nous dira perqué Frederi leissè à sa femo lou

siuen de redegi e/o de signa lou raconte de ço que s'èro passa, pèr éli, à Veniso? Ero-ti pas un mejan de nega, à jamai, la clau di Veniciano?[20]

Aro, reviren-se sèmpre que mai vers la letro dóu tèste, en cercant de miés senti li persounage e lou role di Veniciano. Acò's pas eisa, dóumaci Mistral a vougu que fuguèsse pas eisa. Dins *Lou Pouèmo dóu Rose*, a bouta la questioun de l'identita au mitan de tout, au cor meme de l'obro, emé Guihèn, majamen, que fai lou balans de-countùni entre prince e Dra, mai peréu emé li Veniciano. Diren meme que li Veniciano fan remounta endessus aquéu proublèmo de founs, veici coume. Quand Guihèn sauto sus lou Caburle, à Vernesoun emai à la debuto dóu cant II, Mistral pauso aquelo questioun d'identita, au nom de tóuti: ''Quau es aquéu?'' Mai, quatecant, ié baio uno responso — ''Es lou prince d'Aurenjo...'' — que tóuti l'aceton qu'es d'aiours la responso dóu prince éu-meme à la chourmo, e s'entameno la desciso ansin. Pièi, à Valènço em'au cant IV, arribon li Veniciano, qu'em'éli recoumençan de chifra sus d'afaire d'identita.

Dins la segoundo barco ounte an mounta, quaucun ié demando se sarien pas d'Itàli, e, tout-d'uno, dison que soun de Veniso, ''la vilo di cansoun e di goundolo''. Mai, sus lou Caburle, davans, se barjo de la duquesso de Berri, que gagnarié la Prouvènço à l'escoundudo. L'un dins l'autre, acò fai mistèri e subretout acò anóuncio lou mistèri tras-que grand que vai s'espandi à coumta di cant VI e VII, quand l'image dóu Dra se vendra mescla à-n-aquéu dóu prince, enjusquo à la finido. 'M'aco, li Veniciano fan vertadieramen rintra dins lou pouèmo lou tèmo de la doublo identita, valènt-à-dire lou tèmo dóu masco.

D'aquéu tèmo, Mistral se n'en sèr, naturalamen, 'à la veniciano'. Tóuti counèisson la fraso de Montesquieu: ''Le masque, à Venise, ce n'est pas un déguisement, c'est un incognito''. Lou masco cerco pas de vous faire passa pèr quaucun que lou sias pas, sèr d'empacha li gènt de saupre quau sias au juste, 'm'acò pas mai. Marcho talamen bèn, aquéu sistème, dins lou pouèmo mistralen, que s'es trouba de critique pèr afourti que li tres dono soun vertadieramen la duquesso de Berri 'mé dos amigo, ''affublées d'un masque vénitien'', dóu tèms que d'autre il prenien pèr de Veniciano se fasènt passa pèr ''fausses princesses''[21]. La proumiero tèsi es estado soustengudo pèr Teissier, que lou vèsen mai en trin de s'esquicha pèr prouva que li Veniciano soun pas de Veniciano... Es la tèsi di barcatié, de Mèste Eime de Valènço que l'a di à Jóusé Ribòri que l'a di à tout lou Caburle. En fàci, avèn Enri Chabrol, e, subretout, li Veniciano qu'esplicon que soun bèn de Veniciano, de pàuri Veniciano pèr orto... A noste umble avejaire, sèr de rèn d'esvarta 'no nèblo que Mistral l'a vougudo bèn espesso. E lou miés es de destria, deici coume d'eila ço que i'a d'interessant

dins lou diptique.

Dóu coustat de la duquesso de Berri, es un image que passo à la lèsto, uno miniaturo dirias, l'image d'uno maire jouino e véuso ''que vòu recounquista, riboun-ribagno, lou trone de soun fiéu''[22]. Retrouban aqui lou mite essenciau, encò de Mistral, de l'enfant-rèi qu'es esta foro-bandi, emé sa maire, dóu reiaume paradisen[23]. De que represènto, d'aiours, Guihèn, senoun pèr uno part un jouvènt en bousco d'un reiaume proumieren, clafi de simbèu meirenau[24]? Ansin se coumpren que se coustejon, emé li Veniciano, sus lou meme trin de barco e que tiron vers lou meme rode.

De-vers li 'dono de Veniso', s'agis pu de quàuqui rebat d'en darrié. Que que n'en digue Teissier, li persounage, lou mai souvènt, soun marca coume Veniciano - ''un Tiepolo vivant'', disié Pèire Lasserre[25] - e lou pouèto ié presto meme uno ''iro d'Itàli''[26] que nous ramento quant la poulitico italiano dóu tèms ié restavo sus lou coudoun[27]. Parié, s'agis pu, emé Guihèn, d'un parèu simbouli maire-fiéu. Avèn afaire à-n-uno autro meno de raport, que sèmblo la freirejacioun que ligo Casanova e tóuti li dono, mita-cantarello, mita-puto, que lou sedutour trevè long de sa vido, o de soun libre. Sarié curious que Mistral aguèsse pas legi li memòri dóu Venician, que sis edicioun faguèron flòri au siècle dès-e-nouven e que, pèr mantun trat, nous sèmblo, li Veniciano dóu *Rose* n'en sorton o ié poudrien rintra voulountié. Un bouquet de dono que canton, que fan riboto, que calignon, pièi que vènon subran pico-pèbre; de tresor dóu papo que se cercon sus la fe de vièi pergamin[28]; un pessu de mascarié - li rego de la man, la bleto que marco lou pous dis estatuio d'or. De touto aquelo mescladisso d'amoureto e de couquinarié, sarié-ti pas à Casanova que Mistral n'en sarié devènt, pas tant dins lou menut que dins lou tout, mai qu'à-n-Adóufe Dumas o Ponson du Terrail[29]? *Lou Pouèmo dóu Rose*, souvenen-se, es lou dedu d'un viage ''de plesi'', em'un gentilome que vanego pèr l'Europo en bousco de l'amour, de la bèuta e, un pau, de la fourtuno. Uno di poussibleta pourgido à prepaus de Guihèn — ''un levènti, un arquin, uno tèsto routo (qu')en se brouiant emé lou rèi soun paire/... éu es parti pèr courre l'aventuro, la vau-coundriéu emé la patantèino''[30] - aquelo poussibleta s'endevèn en plen 'mè l'istòri de Casanova. Es de nouta, pièi, que tre que li Veniciano canton sa cansoun, éu se bouto à sounja i ''barqueirolo qu'à la vesprado mounton di Placeto, dóu Grand-Canau silencious e dóu Lido''[31], ço que fai vèire que counèis proun Veniso. I'a rèn d'estraourdinari à supausa, tant sié pau, de remembrançio de Casanova darrié Guihèn[32], e vòu dire que li fiéu que se nouson emé li cantarello, entre Valènço e Bèu-Caire, aquéli fiéu parton de Veniso, o ié menon. Parié, es à Veniso sèmpre que l'aventuriero italiano e la duquesso de Berri se rescontron: ''sian vesin de palais vers lou Rialto...''[33].

Ço que i'a de meravihous dins li Veniciano mistralenco, d'aiours, es qu'entre Valènço e Bèu-Caire, calon pas d'assaja de tira tout vers Veniso. Canton uno cansoun que fai pensa i barqueirolo de la Douminanto; davans Avignoun, fan qu'un crid: ''Veniso! acò's Veniso!'' à coumta d'aquéu moumen, la bruneto vèn dougaresso, e la metaforo countùnio de courre souto li tablèu avignounen. Eici, lou Palais di Papo, lou grand escalié ''dóu Pater'', la baselico di Dom, em'au mitan lou pous dóu tresor. Eila, lou Palais di Doge, l'escalié ''di Gigant'', la baselico San Marco - e la *pala d'oro* 'me ''lou tresor de la sacrestìo'', coume dis *Un Viage à Veniso*. Lis estatuio en or, lou proumié cop que se n'en parlo, soun un tresor avignounen, abandouna pèr ''lou bèu darrié pountife''; après, Mistral ié dis ''lou tresor de Veniso''. E toujour se fielo la metaforo, en sautant d'Avignoun à Bèu-Caire. Bèu-Caire peréu, acò's Veniso, meme se li dono lou cridon pas. Bèu-Caire, es la Veniso di tiatre, di baladin, di marchand, dis aurivelaire. Basto de legi proumié lou cant X dóu *Rose*, pièi d'ùni pajo d'*Un Viage à Veniso* pèr senti que l'Angloro e Guihèn dins lis andano di boutigo bèu-cairenco, acò retrais just-e-just Marìo e Frederi dins li 'mercerie'. Bèu-Caire, es la Veniso di 'mercerie' après la Veniso de la Piazza e de la Piazzetta que se devinavo darrier Avignoun.

A-n-Avignoun, èro la Veniso de l'aventuro, mounte se fasié riboto emé li courtisano e se cercavo de tresor escoundu; Bèu-Caire, es la Veniso di nòvi, mounte li parèu en viage de noço badon li beloio e se croumpon de bago, e mounte es plus questioun d'ana gourrineja, e meme galeja, vers li puto, qu'éli an marrido lengo e, tant, vous farien saqueta à la traito. D'aqui, d'eila, es sèmpre Veniso.

Es sèmpre Veniso pèr ço que li Veniciano soun sèmpre aqui. Dins soun estùdi dóu cant IX, Enri Chabrol s'es estouna de ço que regardo coume ''une maladresse (pardonnable) dans la conduite du récit'', valènt -à-dire l'escafamen dóu tèmo di Veniciano après la fiero de Bèu-Caire e, en particulié, l'óublit coumplèt dóu tresor lou segound cop que se passo en Avignoun[34]. Aqui tambèn, la referènci veniciano nous pòu ajuda. Se countunian de resouna segound la metaforo, lou tresor es lou tresor de Veniso, escoundu à Veniso, couneigu tant soulamen di Veniciano. A l'istant que se destapo lou pous, Guihèn, coume tóuti, reculo de l'esfrai. Pèr éu, es pas questioun de s'enfounsa dins lou toumple, e demando: ''Quau se i'abrivo? ... en regachant li tres femeto mudo'', pièi dis claramen que s'avien de cordo, sarien éli, li femo, que davalarien. S'es pas trop remarca, nimai, que meme s'avien trouba lou tresor, Guihèn sarié esta d'avejaire de lou pas garda, en l'anant autant-lèu degaia à Bèu-Caire, coume un de si rèire avié escampiha 'no fourtuno sus lou champ de la fiero[35]. Autramen di, lou

tresor, sacra o maudi[36], aurié resta à Bèe-Caire, e avèn vist que Bèu-Caire, acò's toujour Veniso. A la fin de la fiero, d'aiours, li Veniciano rèston à Bèu-Caire, e lou mirage venician s'esvalis. Segur, lou prince s'èro proumés de reveni au pous avignounen ''après la fiero'', mai emé li dono, s'entènd[37]. Tre que ié soun plus, i'a plus ges de Veniso (Avignon sèmblo, simplamen, Avignoun, dins lou cant XI) e i'a plus ges de tresor, nimai dins l'esperit dóu prince nimai dins lou de Jan Rocho, emai couneigon tóuti dous lou rode. Acò's la bello provo que noun fau legi *Lou Pouèmo dóu Rose* coume un rouman simplas d'aventuro, ounte lis evenimen se fan seguido dins la lougico elementàri, mai au fiéu de tout un trena de metaforo simboulico o magico.

Acabaren en estudiant, à la lèsto, la questioun dóu poudé magi, justamen, di Veniciano. Dins soun *Mistral ou l'illusion*, Roubert Lafont a escri que ''les Vénitiennes n'équivalent pas à Fortunette; aucune malédiction ne pèse sur elles''[38]. Es verai que Calendau refuso l'amour impur de Fourtuneto, alor que Guihèn, au contro, s'esgaiejo emé li Veniciano sènso remors. Soulamen, es-ti necite de lou rapela? Calendau se n'en péu-tiro vivènt, e Guihèn cabusso au founs dóu Rose, Faudrié pas óublida, nimai, que Fourtuneto, se pòu perdre lou Cassiden, lou sauvo tambèn dóu croutoun mounte Severan l'à embarra. Au contro, li Veniciano fan saqueta lou prince d'Aurenjo, dóu mens éu l'afourtis, e coume Mistral nous baio ges d'autro resoun, se n'en fau teni à-n-aquelo. Lou pouèto nous avié d'aiours avisa que Guihèn èro souto la menaço d'uno 'iro d'Itali'.

Noutaren pièi que li Veniciano soun sèmpre ligado à-n-un sentimen de dangié. Dins l'afaire dis estatuio d'or, fau ana rauba lou tresor au Baseli: mai Guihèn se mesfiso e refuso de davala dins lou toumple. Pièi es lou saquetage de Bèu-Caire: nourmalamen, aurié degu tuia lou prince, que l'an rabaia que noun batié plus veno[39]. N'en mor pas, segur, pamens es coume un sort que i'an jita, coume i'esplico l'Angloro:

> ''Sabes dounc pas, moun bèu, que, tau qu'endorson
> Em'uno couissinado pèr l'esquino,
> Sènso que res ié vegue cop ni gouto,
> N'en lèvo pas, mor de la macaduro?''[40]

Guihèn ié respond:

> ''Alor creses que pòu, lou Dra dóu Rose,
> S'escoufi coume acò?''[41].

Autramen di, li Veniciano podon rèn contro lou Dra, mai an-ti pas tuia lou prince d'Aurenjo? O, pèr dire miés, forçon-ti pas Guihèn à noun plus

èstre, desenant, tant soulamen que lou Dra, adounc à rintra lèu-lèu au founs dóu Rose? De-fèt, entre l'aprefoundimen dóu Caburle e li Veniciano, i'a 'n fiéu qu'es pas un fiéu de respounsableta, mai de coumplicita. D'abord, aquelo mau-parado roudanenco, uno Veniciano n'avié marca, adeja, lou moumen e l'endré en espinchant la man dóu prince:

> ''Ai! lou marrit passage! en un recouide
> Pas liuen d'eici, belèu aqui sus Rose,
> Vous tèn d'à-ment, segnour, la Mort-Peleto...''[42].

E quouro lou Caburle s'envai de Bèu-Caire pèr la remounto, li Veniciano s'embarcon pas, un pau coume li Trèvo de *Mirèio* se guindavon, long d'un rai magi, en dessus dóu barquet d'Ourrias au moumen que s'aprefoundissié. Encaro miés, se revenèn au proumier endré que Guihèn e li Veniciano se rescontron, ausissèn li Veniciano canta 'no cansoun qu'es, nous dis Mistral, uno cansoun de Sereno[43]. E lou pouèto apound:

> ''...e veiren vèire
> S'enlabrena pèr éli, tèsto pouncho
> Éu vai passa pèr iue o bèn pèr maio.''[44]

De que vesèn, après? Un Guihèn que, verai, long-tèms ''passo pèr maio'', mai li maio se sarron toujour que plus: à-n-Avignoun, a pòu; à Bèu-Caire, es maca; e au Pont-Sant-Esperit, fin-finalo, ''passo pèr iue'', dins un nega que retrais ço qu'avenié à-n-aquéli qu'escoutavon trop li Sereno. D'autro part, res a pancaro trop remarca, nous sèmblo, ço que Guihèn dis raport à soun saquetage bèu-cairen. S'apren, segound éu, à quauque coulègo

> ''D'aquéli tres dounzello venjativo
> Qu'aurai, iéu, óublida pèr aventuro
> De ié croumpa sa fiero...''[45]

Desempièi *Mirèio*, sabèn ço que marcon, e quant coston, d'òublit ansin. Marcon que i'a, en dessouto, uno coupableta, e ges de coupableta sènso pagamen. Soun li Santo, li tres Marìo, dins *Mirèio*, qu'esplicon à la chatouno dóu mas di Falabrego qu'avié d'esperanço folo, e que faudra paga 'mé soun martire. Parié, es à respèt di tres Veniciano que Guihén pèco, e soun éli que sabon l'endré de la mau-parado. En arribant à Veniso, d'aiours, Mistral s'imaginè de vèire lou Vacarés camarguen: ''... Noun vesès plus que d'aigo, em'eilalin un miramen estrange, toujour que mai vesible, qu'espelis sus la mar: de tourre, de clóuchié, de domo que s'enausson, qu'enauron si ligno fino dins l'azur, dins lou vaste: es Veniso!''[46]. Es Veniso, ato! mai tant poudrié dire qu'es la glèiso di Santo. Va-

qui'no curiouso seguido, n'en fau counveni, que fai sauta di Santo de *Mirèio* i Veniciano dóu *Pouèmo dóu Rose*, emé li courtisano de *Calendau* au mitan. Femo fatalo, de-longo, mai que, dis uno is autro, vèn de mai en mai poussible de li caligna. E pièi, liogo de vous debana, de l'empirèio, de long sermoun de glèiso, aro vous acoumpagnon en cantant de cansoun amourousido. Se saup qu'à soun lié de mort, Frederi Mistral ausiguè sa mouié que ié boufavo: ''Arrecoumando-te i Santo! ''e ié respoundeguè, feblamen: ''Li Santo! li Santo!''[47]. Rèn d'esmouvènt coume de se dire que belèu, alor, lou pouèto imaginavo pulèu, dins la lougico de soun obro, li Veniciano dóu *Rose* pèr ié faire coumpagno à l'avalido.

Glaude Mauron
Universita de Prouvènço, à-z-Ais

1. Is edicioun de l'Astrado, Touloun, 1974.
2. S'avisaren jamai proun que s'agis de raconte escri dins l'amiro di legèire dóu journau ''L'Aiòli'' e que Mistral, dins d'ùni letro, demando que se n'escuse la simplesso (9 de mars 1894, à Dono Rattazi de Rute: ''on les trouvera naîfs''; 16 de nouvèmbre 1894, à J. Claretie: ''il faut donc être fort indulgent pour leur naïveté'').
3. *Carducci, Mistral et l'Escourregudo pèr l'Itàli* (abriéu-setèmbre 1956, pp. 200-214).
4. ''Mistral voyageur inquiet'', dins lou libre: Frédéric et Marie Mistral, *Excursion en Italie - Un Voyage à Venise*, tèste prouvençau emé la reviraduro franceso de C. MAURRAS, is edicioun de ''La Poterne'', Montfaucon, 1985.
5. Leva lou pouèto francés Armand Silvestre que menciounè ''des Vénitiennes un peu sorcières'' dins soun rendu-comte dóu ''Journal'' (27 d'abriéu 1897), qu'acò 's bèn capita, coume lou veiren fin-finalo.
6. Li citaren à-de-rèng aqui-souto. De nouta que l'article de Reinié AUZIAS (valènt-à-dire Reinié Jouveau), *Lou Prince e li Veniciano*, ''Fe'' (abriéu de 1942), charro ''de Veniso, mai noun di Veniciano'' éli-memo, coume lou faguè remarca Leoun Teissier.
7. Darrié lou Prince, lis un an vougu vèire Bonaparte-Wyse: Guihèn = William? Mai d'autre amon miés de recounèisse Ansèume Matiéu, o Marietoun, o Sémenow o Aubanèu, o Mallarmé. Remandan, dins lis ate d'aquéu Coungrès de Turin, à l'estùdi de noste coulègo E. Moucadel qu'a devina quàuqui tra que rapellon lou du d'Aumalo: defèt, rèn fourçavo Mistral de pinta de-longo lou retra que de si famihié.
8. Paris, 1930, p. 219.
9. *Lou Liounés e li Veniciano*, ''Fe'' (janvié-febrié 1949).
10. *Ibid.*
11. Dins sa ''leituro'' dóu cant IV dóu *Pouèmo dóu Rose* (*Lectures Mistraliennes: Le Poème du Rhône*, Cavaioun, 1965, p. 62).
12. Cf. lou cant IX - e la counfidènci de Dono Boissière-Roumaniho à Dono de Flandreysy: ''Si toutes les larmes que Madame Mistral a versées au début de son mariage

étaient ici [= dins la librarié Roumaniho], le magasin serait inondé''.
13. Emé Mistral, cresèn pas trop à-n-un auvàri à la Rousseau (''lascia le Donne e studia la matematica...'').
14. Cant XI.
15. Cf. *supra*, n.4.
16. Letro de 1887 à Dono Andriano, de Nime, *passim*.
17. Cant IV, 1. XXXIII.
18. Cant VIII, 1. LXXIV.
19. *Un Viage à Veniso*.
20. Dins nosto prefàci a l'*Escourregudo* em'au *Viage*, avèn raproucha aquéu silènci (qu'es un pau lou ''sènso mai dire'' clavant lou *Rose*) de l'anóuncio de la mort de Roumaniho que li Mistral n'en fuguèron assabenta à Veniso. Li dos esplico se podon mescla, dins l'amiro d'un meme sentimen souto-counscièn de coupableta que li dòu, se saup, n'en carrejon toujour uno bono part.
21. Cf. *Lectures Mistraliennes, op. cit.*, pp. 75 e 135.
22. Cant IV, 1. XXXIV.
23. Cf. C. MAURON, *Estùdi Mistralen,* Sant-Roumié, 1954, e *L'humilité orgueilleuse dans le mythe de Mistral,* dans *Ate dóu IV^en^ Coungrès de Lengo e de Literaturo d'O, à-n-Avignoun en 1964,* Paris, 1970.
24. *Ibid.*
25. *Frédéric Mistral, poète, moraliste, citoyen,* Paris, 1918, p. 206.
26. Cant IX, 1. LXXVI.
27. Cf. noste ''Mistral voyageur inquiet'', pp. 10-11.
28. Cf. l'istòri dóu tresor pountificau de Ceseno, dins li *Memòri* de Casanova (ed. de la Pleiado, t. I, chap. XXI).
29. Coume l'a prepausa R. LAFONT, *Mistral ou l'illusion*, Paris, 1954, p. 267.
30. Cant II, 1. XI.
31. Cant IV, 1. XLII.
32. Pèr l'aneidoto, nouten que li tres Veniciano s'embarcon à Valènço e que Casanova passo uno niue d'amour emé tres galànti chato à Grenoble, avans que de davala (mai soulet) pèr barco fin qu'à-n-Avignoun (*Memòri* t. II, chap. XXV).
33. Cant VIII, 1. LXX.
34. *Lectures mistraliennes, op. cit.*, p. 137.
35. Cant. IX, 1. LXXVI.
36. Es un tresor de papo, mai d'un papo (Benezet XIII, ''lou bèu darrié pountife'' avignounen) que Mistral vesié soun palais agarri pèr lou Diable (cf. *Nerto*, cant II), Parié s'agis d'estatuio dóu Crist e dis aposto, mai l'or es dóu Diable, coume se saup.
37. Guihèn dis à l'Angloro que ''dèvon (éu emé li Veniciano) ana querre'' lis estatuio d'or à la remounto (cant. IX, 1. LXXX) e demando, après, i dono: ''Aquéli douge barban d'or... quouro lis anan querre?'' (cant X, 1. LXXXVII).
38. *Op. cit.*, p. 273.
39. Cant X, 1. LXXXIX.
40. Cant XI, 1. XCVIII. Aqui-subre, cf. l'article 'couissinado' dóu *Tresor dóu Felibrige*.
41. *Ibid.*
42. Cant VIII, 1. LXXII.
43. Cant IV, 1. XLII (''Li Veniciano, aurias di tres Sereno'').

44. *Ibid.*
45. Cant XI, l. XCVIII.
46. Letro inedicho, publicado pèr R. Dumas dins soun article de la ''Revue des Etudes Italiennes'', adeja cita.
47. L. TEISSIER, *Mistral chrétien*, Avignoun, 1954, p.118.

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DES *MEMÒRI E RACONTE* DE FRÉDÉRIC MISTRAL. LE PASSAGE DU DUC D'AUMALE À AVIGNON

HENRI MOUCADEL

Le passage des *Memòri e Raconte* qui fait l'objet de la présente étude, se trouve dans le chapitre VI, intitulé *Encò de Moussu Mihet*, 'Chez Monsieur Millet'. On sait qu'après la fermeture du pensionnat haut en couleurs de M. Donnat, à Saint-Michel de Frigolet, les parents de Frédéric décidèrent de lui faire poursuivre ses études à Avignon:

> ''E alor fauguè mai que me cerquèsson uno escolo, pas trop liuencho de Maiano, nimai trop à la grando, car nous-àutri, gènt de mas, erian pas d'acò fièr. E me boutèron en Avignoun, encò de Moussu Mihet - que tenié pensiounat à la carriero Petramalo[1]''.

A quelle date commença, au juste, le séjour avignonnais du futur poète? Il est difficile de le savoir si l'on s'en tient à une lecture rapide du texte des *Memòri* et l'on a souvent parlé de 1842. Dans son article *Mistral et Avignon*, Frédéric Mistral neveu écrivait ainsi, en 1928:

> ''Le jeune Frédéric y vint pour la première fois sans doute après le licenciement du pensionnat de Saint-Michel de Frigolet... Nous sommes en 1842[2]''.

Et dans son commentaire des *Memòri e raconte* en 1966, Pierre Rollet affirme que ''Mistral entra en 1842'' à la pension Millet[3].

En fait, il faut remonter à l'année précédente, et Charles Mauron s'était rapproché de la réalité en estimant que Mistral était venu à Avignon ''sans doute en octobre 1841'' après avoir passé à Frigolet ''l'année scolaire 1839-1840 et une partie au moins de 1841[4]''.

C'est en effet en 1841, et plus précisément le lundi 9 août, que le descendant royal passa dans la cité des Papes, en revenant d'Algérie avec son régiment, le 17e léger[5]. Que Mistral ait assisté à cet événement prouve qu'il s'en était allé terminer l'année scolaire 1840-1841 à Avignon. On se souvient d'ailleurs que l'établissement de M. Donnat, à Frigolet, avait fermé brutalement, les professeurs partant les uns après les autres après que la cuisinière se fût trouvée mystérieusement enceinte[6]. En ou-

tre l'année scolaire s'achevait à cette époque vers la fin du mois d'août, et reprenait à la mi-octobre[7]. C'est donc quelques jours avant les vacances de l'été 1841 que les élèves du pensionnat Millet, parmi lesquels le petit Maillanais, allèrent voir l'arrivée du prince et de ses troupes.

Il n'est pas inutile de considérer le contexte, à la lumière des documents conservés dans les archives officielles et des relations publiées par la presse locale. Le 8 août 1841, le préfet de Vaucluse écrivait aux autorités de la ville:

> ''J'ai l'honneur de vous prévenir que S.A.R. Monseigneur le Duc d'Aumale arrivera à Avignon demain lundi.
> Il est convenable que les Autorités et les Fonctionnaires chefs de services lui fassent leur visite. Je ne puis vous fixer dès ce moment l'heure à laquelle le Prince pourra les recevoir. Je ne sais même pas l'heure de son arrivée; mais il est probable qu'elle aura lieu vers 9 ou 10 heures du matin. Vous voudrez bien vous en tenir informé, et faire demander immédiatement après, à la préfecture, le moment auquel je pourrai vous présenter à S.A.R.[8]''.

Le maire de la ville, M. Geoffroy, invita-t-il les directeurs des établissements scolaires à faire participer leurs élèves à l'accueil officiel? M. Millet amena-t-il de sa propre initiative ses pensionnaires au défilé? On observera que, durant son séjour, le prince devait visiter le Collège Royal, et que, de façon générale, le duc et son régiment suscitèrent un grand enthousiasme populaire, dépassant les espérances mêmes du Préfet. Ce dernier devait envoyer, le 11 août, le rapport officiel suivant au Ministre de l'Intérieur:

> ''Monsieur le Ministre,
> par une dépêche télégraphique du 9 de ce mois, j'ai eû [sic] l'honneur de vous annoncer l'arrivée de S.A.R. le Duc d'Aumale à Avignon, et de vous faire part de l'accueil empressé qu'il a reçu des populations. Dans la journée d'hier, il a visité le Collège Royal et le musée de la ville, et a passé la revue des invalides dont il a visité l'Etablissement dans le plus grand détail. Je l'ai accompagné dans toutes ces courses avec le Général et la municipalité. Partout la population qui se pressait sur son passage a montré une vive sympathie pour le jeune Prince.
> Le soir S.A.R. a bien voulu dîner à la Préfecture. Toutes les autorités ainsi que les personnes les plus considérables ont assisté

> à ce banquet pendant lequel des toast portés au Roi, à Monseigneur le Duc d'Aumale et à son Régiment ont été accueillis par des vivat unanimes. La musique du 17° léger a joué pendant tout le dîner qui a présenté tout le caractère d'une véritable fête.
> Je me félicite grandement du passage de S.A.R. L'effet que sa présence a produit m'a révélé à moi-même un progrès de l'esprit du pays auquel je n'aurai pas osé croire.
> J'ai eu l'honneur de vous annoncer ce matin par le télégraphe le départ du Prince pour Orange. Il a quitté la ville à 4 heures du matin.
> Je suis avec respect, Monsieur le Ministre, Votre très humble et très obéissant serviteur[9]''.

Naturellement, la presse avignonnaise rapporte l'événement. Assez brièvement, et sous le titre *Nouvellos* [sic] *et faits divers* dans *L'Indicateur d'Avignon*:

> ''Le duc d'Aumale est arrivé lundi, vers le midi à Avignon, revenant d'Afrique avec son régiment. Le prince a séjourné dans notre ville dont il a visité les principaux établissements''. (10)

L'Echo de Vaucluse, aux opinions royalistes marquées, accorde plus d'importance à cette visite dont il rend compte en première page et d'une façon plus détaillée, plus pittoresque, ce qui nous permet de mieux nous rendre compte de l'effet qu'un tel spectacle a pu produire sur le jeune Mistral:

> ''Le Duc d'Aumale à Avignon
> Lundi dernier, par un très lourd soleil du mois d'août, le prince est arrivé dans notre ville à la tête de son régiment le dix-septième d'infanterie légère. L'affluence des curieux qui s'étaient transportés du côté de la route de Marseille était considérable. La troupe de ligne et l'escadron de chasseurs à cheval qui composent notre garnison avaient été rangés en haie aux environs de la porte Imbert et les autorités municipales, administratives et militaires s'y étaient également rendues. Le régiment a débouché sur la place d'armes par la rue de la Bonneterie. L'état de délabrement de sa tenue entièrement dû aux longues fatigues d'une guerre meurtrière et incessante, donnait à tous ces soldats, au teint fortement cuivré, une physionomie des plus sévères et une allure des plus redoutables. Le duc d'Aumale, ac-

> compagné de son état-major et du général commandant le département, s'est ensuite dirigé vers l'hôtel du Palais Royal où il était attendu. Là un dîner de quatre-vingt-huit couverts lui a été offert, ainsi qu'à tous ses officiers, par le corps des officiers de notre garnison. Le prince s'y est montré, dit-on, d'une gaîté charmante et d'une aménité parfaite. Le lendemain...[11]''.

Il convient ici de se reporter au texte même des *Memòri e Raconte*:

> ''Mounsen lou Du d'Aumalo, que revenié d'Africo, passè quauque tèms après. Nous menèron lou vèire au pourtau Sant-Lazàri. Acoumpagna de si sóudard, qu'èron bruni coume éu pèr lou soulèu d'Argié, èro tout blanc de póusso, bloundin, emé d'iue blu e lou raiounamen de la jouinesso e de la glòri.
> ''Vivo noste bèu prince!'' cridavon à tout moumen li femo di bourgado[12]''.

Ne connaissant pas l'itinéraire exact suivi par les troupes, il nous est difficile de nous prononcer avec certitude sur le souvenir de Mistral relatif au portail Saint-Lazare. Le régiment arrivait de Marseille[13] et les officiels comme les badauds l'attendaient, d'après *L'Echo de Vaucluse*, à la porte Imbert qui correspond à cette direction, alors que le portail Saint-Lazare se situe plus loin au Nord-Est d'Avignon. Signalons en outre que la pension Millet se trouvait rue Pétramale, c'est-à-dire près de la rue Bonneterie (qu'emprunta le cortège) et à proximité de la porte Imbert: il est possible que Mistral ait confondu les deux portes dans son souvenir, ce qui ne serait guère surprenant si l'on considère son jeune âge et le fait qu'il était alors depuis très peu de temps à Avignon. Nous avons par ailleurs la chance de disposer d'un premier état de ce passage, dans le manuscrit partiel des *Memòri e raconte* conservé à la Bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence[14]:

> ''Me souvèn d'uno fes que passè lou Du d'Aumalo. Revenié de l'Africo emé tout soun regimen, nous menèron lou vèire au pourtau St Lazàri, qu'arribavo de Marsiho: èro tout blanc de póusso, bloundin emé d'iue blu, e lou raiounamen de la jouinesso e de la glòri. Quàuqui bràvi bourgadiero cridavon es verai: ''vivo noste bèu prince!'' mai la poupulacioun èro en generau frejasso, e crese meme qu'embarrèron en aquelo óucasioun, i presoun dóu Palais di papo, uno bando de blanc que voulien manifesta pèr de crid mau-sounant[15]''.

La comparaison de cette première version avec le texte définitif suggère un certain nombre de réflexion. Tout d'abord Mistral a supprimé la mention de l'étape précédente à Marseille (''qu'arribavo de Marsiho''), qui relève du rapport officiel et n'apporte rien à la vision qu'il conserve de l'événement. Plus intéressante est la disparition de toute allusion à des attitudes indifférentes, voire hostiles. On ne lit plus dans les *Memòri*, la phrase: ''mai la poupulacioun èro en generau frejasso''. Sans doute était-ce en partie le cas, puisque le préfet, à la fin de son rapport, avoue qu'il ''n'aurait pas osé croire'' que le prince pût être si bien accueilli. Mistral a donc finalement préféré retenir la situation finale, favorable, plus que les réticences initiales. Quant à l'incarcération, au Palais des Papes, d'éventuels manifestants, les *Memòri* la rapportent à la visite d'une autre personnalité à Avignon, celle du député marseillais Berryer:

> ''Coume l'ilustre ouratour devié passa pèr Avignoun, lou prefèt faguè barra li porto de la vilo pèr empacha d'intra li legitimisto de deforo que venien à mouloun pèr ié faire un triounfle; e 'no bando de Blanc, à-n-aquelo óucasioun, fuguèron estrema i presoun dóu Palais di Papo[16]''.

Concernant le duc d'Aumale, nous n'avons pas trouvé trace de tels incidents ou de telles précautions; par contre les déplacements de Berryer, forte personnalité du monde politique, se situaient dans un contexte plus tendu, et l'on sait que quand il vint à Avignon en mars 1844, par exemple, ''dès le matin la ville présenta l'aspect d'une ville assiégée. Des corps de garde furent placés à toutes les portes...[17]''.

Il se peut donc que, lors du premier jet manuscrit, Mistral ait confondu les deux atmosphères, puis qu'il ait remis les choses en place, après réflexion ou vérifications, dans le texte définitif.

Mais les *Memòri* comportent un second paragraphe, complémentaire, sur le duc d'Aumale:

> ''Aguènt agu l'ounour, me trouvant à Paris en 1889, d'èstre counvida à Chantilly, iéu rapelère à Soun Autesso aquéu menut detai de soun passage en Prouvènço; e Mounsegnour d'Aumalo, après quaranto-cinq an, se recourdè de bono gràci li bràvi femo que cridavon en lou vesènt passa: ''Coume es poulit! coume es galant![18]''.

Là encore, citons le passage correspondant du manuscrit de la bibliothèque Méjanes:

> ''Aguènt agu l'ounour, en 1889, d'èstre counvida à Chantilly, ié rapelère au prince aquéli menut detai de soun passage en Avignoun. Mounsen lou Du d'Aumalo qu'emai tirasse vuei un pau la cambo, es resta, après 45 an, autant amable qu'avenènt, vouguè bèn se rapela di bràvi femo que cridavon: ''coume es poulit! coume es galant![19]''.

Les deux textes, là, apparaissent très proches, mis à part quelques variations minimes quant à l'appellation (*Soun Autesso* au lieu *de lou prince; Mounsegnour* au lieu de *Mounsen*). On notera également que le détail mentionné — quarante-cinq ans —est approximatif, mais c'est à notre avis sans conséquence. Il est plus intéressant de s'interroger sur les circonstances de l'invitation de Mistral à Chantilly. C'est le 19 juin 1889 qu'il ''s'installe chez Mariéton à Paris''[20]. Il est venu dans la capitale pour visiter l'Exposition Universelle et pour participer aux fêtes organisées par les félibres de Paris, en particulier à Sceaux[21]. Séjour bien rempli, avec réceptions, banquets, discours, et bien orchestré par Mariéton auquel ce voyage mistralien ''fournit l'occasion de déployer ses qualités organisatrices[22]''. Pourtant Mariéton ne fut pas de la visite à Chantilly, qui eut lieu le lundi 2 septembre 1889, comme en témoigne l'annotation suivante inscrite à cette date sur l'agenda personnel du duc d'Aumale:

> ''Mistral le poète, Remacle Maire d'Arles, Lagarde Conseiller Général de l'Oise, à déjeuner[23]''.

C'est le duc d'Aumale lui-même qui avait invité Mistral, comme il ressort de la lettre suivante envoyée au poète par M. de Chazelles sur papier à en-tête de Chantilly:

> ''Monsieur
> Mgr le Duc d'Aumale me charge de vous dire qu'il sera charmé de vous montrer Chantilly si vous voulez bien lui faire le plaisir de venir déjeuner avec lui lundi prochain 2.7bre par le tram de 10.5 de Paris.
> Veuillez agréer l'assurance de ma haute considération[24]''.

Malgré un emploi du temps chargé et, surtout, le projet qu'il avait formé de quitter la capitale à la fin du mois d'août[25], Mistral se rendit à Chantilly. C'était pour lui un honneur, car le duc était le représentant éminent de la Maison de France, même s'il ne jouait pratiquement plus de rôle politique et se consacrait pour l'essentiel à sa passion pour l'histoire, la

littérature et les livres[26]. Mais c'était aussi, à n'en pas douter, un plaisir que d'aller revoir, quarante-huit ans après, le prince qu'il avait vu défiler à Avignon à la tête de ses hommes. On en a la preuve par le compte-rendu, en quelque sorte, envoyé par Mistral à Mariéton le lendemain de la réception:

> ''Mon brave Paul, la visite du Duc d'Aumale a été charmante. Nous avons déjeuné avec lui, Melle Clinchamp, le Cte Remacle, M. et Mad de Chazelles. Le noble seigneur a été très gai, très aimable et très intéressant. Il a parlé de ses souvenirs de Provence, au temps de son père, des personnes qu'il avait connues et du plaisir qu'il aurait à refaire le voyage aux embouchures du Rhône qu'il avait fait une fois. Je lui ai dit alors qu'étant écolier en Avignon, j'avais eu l'heur de venir le saluer avec les élèves du lycée[27] et tout le peuple, à la porte St Lazare, et qu'il me semblait encore le voir avec sa moustache blonde, son oeil bleu et ses habits tout blancs de poussière, et son visage bruni par le soleil d'Afrique. Et je lui ai rappelé les exclamations des bonnes femmes: ''mai lou bèu prince! si qu'es poulit! oh! qu'es galant!'' toutes choses qui ont paru faire plaisir au royal châtelain de Chantilly. Après le déjeuner, le prince, traînant un peu la jambe par suite de goutte, nous a fait le plus gentiment du monde les honneurs de ses salons merveilleux, nous montrant et expliquant lui-même les tableaux de ses collections, etc. etc. enfin, l'heure du départ venue, la calèche du Duc nous a pris sur le perron du château magnifique...[28]''.

Parmi les convives, nous retrouvons M. de Chazelles, qui avait servi de porte-parole au prince pour lancer l'invitation, et qui n'était autre qu'un parent de Folco de Baroncelli[29], ainsi que Louis Remacle, un ancien maire d'Arles qui était, à ses heures, écrivain provençal et publia quelques textes dans *L'Aiòli*[30]. Cette dernière présence est aussi mentionnée dans la relation parallèle adressée, quelques jours plus tard, par Mistral à Roumanille:

> ''...l'autre jour siéu ana dejuna e passa la journado à Chantilly, encò dóu Du d'Aumalo, uno crèmo de prince, que m'a fa éumeme lis ounour de soun meravihous castèu, erian ensèn aqui emé M. Remacle, l'arlaten...[31]''.

Ce qu'il faut retenir de cet ensemble de documents, c'est la continuité

que l'on peut suivre de la correspondance — avec Roumanille et surtout Mariéton — jusqu'au texte des *Memòri*. Et, dans le cadre de cette continuité, on note la permanence de certains détails concernant essentiellement le portrait du prince, ses yeux bleus, sa moustache blonde, ses habits blancs de poussière, son visage bruni, sans oublier les cris des femmes. Indubitablement, Frédéric à onze ans avait été frappé par les couleurs, l'aspect du personnage, par des traits qui ont dû le fasciner et se graver dans sa mémoire. Et l'on peut se demander si l'on ne décèle pas, dans deux de ses grandes oeuvres, des réminiscences de cet épisode qui dut constituer en outre l'un des tout premiers événements marquants, spectaculaires, de son séjour avignonnais.

On est en droit en effet, de mettre en parallèle l'entrée du 17° régiment d'infanterie légère à Avignon et l'arrivée du cortège du jeune roi Louis II de Provence à Arles, suivi de ses hommes d'armes et les applaudissements de la foule, à la fin du chant III de *Nerto*:

> ''Pièi l'ufanouso ribambello,
> Au soun di troumpo que clantis
> E di bachas au picadis,
> Emé la póusso que blanquejo
> E lou dardai que beluguejo,
> Raubo, capèu e capeiroun,
> Tóuti pougnènt de l'esperoun,
> Lis ome, l'espaso levado.
> Intron dins Arle en grand bravado[32]''.

Si notre supposition est bonne, Mistral aurait effectué un déplacement dans les temps, ce qui est évident, mais aussi dans l'espace, d'Avignon à Arles: on rapprochera ce fait du transport de certains jeux des fêtes de Tarascon dans le tableau des fêtes d'Aix au chant X de *Calendau*[33].

Quant au duc lui-même, on le voit transparaître, croyons-nous, sous le personnage de Guilhem dans *Lou Pouèmo dóu Rose*. Comme le duc d'Aumale, Guilhem est blond[34], il a les yeux bleus[35], il est ce ''petit prince''[36] que l'on regarde avec des yeux attendris et un peu amoureux[37]. Comme le duc d'Aumale, Guilhem passe à Avignon[38].

On remarquera que le prince royal revenait en France parce qu'il était atteint par les fièvres[39], et que le prince du poème est, lui aussi, presenté comme ''pâlot''[40] et un peu malade[41]: l'un comme l'autre voyagent pour retrouver la santé. Mais par-dessus tout, ils ont en commun cette qualité princière que l'on ne trouve pas dans la plupart des nombreux autres modèles proposés pour le personnage. Mieux: ils sont des princes en re-

trait, par rapport au trône. Comme le dit Guilhem,

> ''Nous-àutri, vuei, despersouna, dins l'oumbro
> De nòstis atribut legau e mingre,
> Passan à la chut-chut ras de l'istòri,
> En tenènt amaga courouno e scètre,
> Coume s'avian cregnènço d'èstre en visto[42]!''.

Ces vers ne conviendraient-ils pas tout à fait à la destinée du duc d'Aumale? N'oublions pas qu'à l'époque de son invitation à Chantilly, Mistral réfléchissait déjà au *Pouèmo dóu Rose*, comme l'atteste la célèbre lettre d'août 1893 où il confie à Mariéton qu'il ''incube son poème depuis trois ans et plus''. D'autre part, retenons la phrase significative du duc d'Aumale à Mistral sur ''le plaisir qu'il aurait à refaire le voyage aux embouchures du Rhône qu'il avait fait une fois[43]''.

Le poète provençal ne se serait-il pas proposé, dans un clin d'oeil, de lui faire refaire ce voyage par prince d'Orange interposé? En tout cas, nous avons là une illustration supplémentaire de l'importances des souvenirs d'enfance, mais aussi des faits d'actualité, dans la création mistralienne.

Henri Moucadel
Université d'Avignon

1. ''Et, alors, il fallut me chercher une autre école, pas trop éloignée de Maillane, ni de trop haute condition, car nous autres, campagnards, nous n'étions pas orgueilleux et l'on me mit à Avignon chez un M. Millet, qui tenait pensionnat dans la rue Pétramale''. (Chap. VI).
2. ''Le Feu'', mai 1928, p. 191.
3. *Memòri e raconte*, éd. R. BERENGUIÉ, Aix-en-Provence, 1969, p. 811.
4. *L'humilité orgueilleuse dans le mythe de Mistral,* dans *Actes du IV° Congrès de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales (Avignon, 1964)*, 1970, pp. 391-398.
5. VAPEREAU, *Dictionnaire Universel des Contemporains*, Paris, 1893, p. 66.
6. Cf. *Memòri e raconte*, chap. V.
7. La plaquette de la distribution des prix du Collège Royal d'Avignon pour l'année 1840-1841, éditée par la maison Aubanel, indique les dates du 21 août 1841 pour cette remise de prix et du 11 octobre 1841 pour la rentrée des classes (Bibliothèque municipale d'Avignon, ms 2977, f° 112).
8. Archives Départementales de Vaucluse, 1 M 901.
9. Ibid.
10. N° du jeudi 12 août 1841.
11. N° 1055 du 12 août 1841
12. ''Mgr le duc d'Aumale, qui revenait d'Afrique, passa quelque temps après. On

nous mena le voir à la porte Saint-Lazare, accompagné de ses soldats, qui étaient, comme lui, brunis par le soleil d'Alger. Il était tout blanc de poussière, blondin, avec des yeux bleus et le rayonnement de la jeunesse et de la gloire. — Vive notre beau prince! — criaient, à tout moment, les femmes des faubourgs''. (Chap. VI).

13. Sur l'attitude de l'opinion et de la presse marseillaises, cf. Pierre Guiral, *Marseille et l'Algérie*, Aix-en-Provence, 1956, p. 203, auquel on pourra ajouter cet écho paru dans l'hebdomadaire marseillais en langue provençale *Lou Bouil-Abaisso*, le vendredi 20 août 1841, dans la *Revue de treis semanos* rédigée par Joseph Dèsanat:

''...Et puis lou lendeman oourieou touca l'ooubado,
Coumo bouen citouyen, en vesen l'arribado
Doou deze-septieme loougier;
Troubaire provençaou, luen deis phraso venalo.
Oourieou fa de bouen couar uno odo naciounalo
Eis brave que venien d'Argier.
Oourieou tamben groussi la foulo reunido.
Per li mies countempla seis figuro brunido...''

(Et puis le lendemain j'aurais joué l'aubade,
Comme bon citoyen, en voyant l'arrivée
Du dix-septième léger;
Poète provençal, loin des phrases vénales,
J'aurais fait de bon coeur une ode nationale
Aux braves qui venaient d'Algérie.
J'aurais aussi grossi la foule réunie,
Pour mieux contempler leurs visage brunis...).

14. Ms 1847.

15. ''Il me souvient d'une fois où passa le Duc d'Aumale. Il revenait d'Afrique avec tout son régiment, on nous mena le voir au portail Saint-Lazare, il arrivait de Marseille: il était tout blanc de poussière, blondin, avec des yeux bleus, et le rayonnement de la jeunesse et de la gloire. Quelques braves femmes des faubourgs criaient, il est vrai: ''vive notre beau prince!'' mais la population était en général très réservée, et je crois même qu'on enferma à cette occasion dans les prisons du palais des Papes, une bande de blancs qui voulaient manifester par des cris discordants''.

16. ''Comme l'illustre orateur devait passer par Avignon, le préfet fit fermer les portes de la ville pour empêcher d'entrer les légitimistes du dehors qui arrivaient en foule pour lui faire un triomphe. Et bon nombre de Blancs furent, à cette occasion, emprisonnés au palais des papes''.

17. ''Gazette du Bas-Languedoc'', 21 mars 1844.

18. ''Me trouvant à Paris, en 1889, et ayant eu l'honneur d'être convié à Chantilly, je rappelai à Son Altesse cet infime détail de son passage en Provence; et Mgr d'Aumale, après quarante-cinq ans, se rappela de bonne grâce les braves femmes qui criaient en le voyant passer: — Qu'il est joli! qu'il est galant! — ''.

19. ''Ayant eu l'honneur, en 1889, d'être invité à Chantilly, je rappelai au prince ces menus détails de son passage à Avignon. Monsieur le Duc d'Aumale, bien qu'il traîne aujourd'hui un peu la jambe, est resté, après 45 ans, aussi aimable qu'avenant, voulut bien se rappeler les braves femmes qui criaient: — Qu'il est joli! qu'il est galant! —''.

20. J. PÉLISSIER, *Frédéric Mistral au jour le jour,* Aix-en-Provence, 1967, p. 115.

21. Cf. CH. MAURRAS, *Les fêtes félibréennes de Paris* (4, 6, 7 et 8 juillet), ''Revue félibréenne'', 1889, pp. 144-151, et J. MONNÉ, *Li fèsto cigaliero e felibrenco de l'espousicioun de 1889*, ''Lou Felibrige'', juillet 1889, pp. 49-57.

22. A. THIBAUDET, *Mistral ou la République du Soleil*, Paris, 1930, p. 190. Cf. aussi la lettre de F. Mistral à Paul Meyer, du 14 juillet 1889 (*Correspondance de F. Mistral avec P. Meyer et G. Paris*, éd. par J. BOUTIÈRE, Paris, 1978, p. 164).

23. Renseignement aimablement communiqué par Mme A. Lefébure, Conservateur des Collections de l'Institut de France, Musée de Condé, Château de Chantilly. La présence d'un Conseiller Général de l'Oise doit être rapprochée du fait que le duc avait été député et président du Conseil Général de ce département, dans lequel précisément se trouve Chantilly.
24. Lettre datée du 31 août 89, conservée au Musée Frédéric-Mistral de Maillane.
25. Cf. la lettre adressée au frère Savinien le 24 juin 1889 (copie au Palais du Roure d'Avignon).
26. C'est le 7 février 1889 que le Conseil des Ministres avait autorisé le duc à résider en France, mettant fin à un exil plus théorique que réel qui durait depuis juillet 1886. Sur les activités du prince à cette époque, ses oeuvres (notamment l'*Histoire des princes de Condé*) et la bibliothèque qu'il s'était constituée à Chantilly, renvoyons à l'article *Aumale* du *Dictionnaire de biographie française* de Prévost et Roman d'Amat, Paris, 1948, p. 611 et s.
27. En réalité, avec les élèves du pensionnat Millet. Mais les élèves du Collège Royal (où le Maillanais n'étudiait pas encore en 1841) devaient être là également.
28. Lettre reproduite dans CRITOBULE, *Paul Mariéton d'après sa correspondance*, Paris, 1920, t.I, pp. 283-284. Nous citons d'après le document original, conservé à la Bibliothèque Municipale d'Avignon (Ms. 4669).
29. Ainsi que l'a indiqué Léon Teissier dans son *Mistral chrétien,* Avignon, 1954, p. 87.
30. Sous sa signature ou sous le pseudonyme de *Jan dis Areneto*. Cf. aussi son poème *Dòu e soulas* dans la ''Revue félibréenne'', 1890, p. 48-51.
31. ''L'autre jour je suis allé déjeuner et passer la journée à Chantilly, chez le Duc d'Aumale, une crème de prince, qui m'a fait lui-même les honneurs de son merveilleux château, nous étions ensemble, là, avec M. Remacle, l'arlésien''. Lettre du 6 septembre 1889 - Bibliothèque Municipale d'Avignon, ms. 6042.
32. ''Puis le cortège magnifique,
Au son éclatant des trompettes
Et au battement des tambours,
Dans des flots de poussière blanche,
Sous un soleil étincelant,
Chaperons, chapeaux et robes,
Tous donnant de l'éperon,
Les hommes, l'épée haute,
Entrent dans Arles en grande piaffe''.
(vers 586-594).
33. Renvoyons sur ce point à l'étude du chant X par Emile Bonnel dans le volume collectif des *Lectures de Calendau*, Saint-Rémy-de-Provence, 1963, pp. 83-96.
34. *Un blound jouvènt* (ch.II, l.XI); *lou prince blound* (ch.II, l.XIV et XV); *lou prince à como bloundo* (ch.VII, l.LVI); *lou princihoun de la barbeto bloundo* (ch. VIII, l.LXXIII), etc.
35. ...*A tis iue blavinèu*... (''au bleu clair de tes yeux'') (ch.VIII, l.LXIV).
36. *Moun princihoun*... (ch.IX, l.LXXVI); *Es un bon prince, acò*! (ch.X, l.XC), etc.
37. *Lou galant prince* (ch.X, l.XCI), etc.
38. Ch. VIII, IX et XI.
39. Cf. VAPEREAU, *Dictionnaire Universel des Contemporains*, art. cit.
40. *pelin* (ch.II, l.XIII).
41. ...*es toumba, pauroun, dins la marrano*... (ch.II, l.XI).
42. ''Nous aujourd'hui, impersonnels, dans l'ombre et l'étroitesse de nos attributs légaux, nous passons chuchotant à ras l'histoire, dissimulant couronne et sceptre, comme si nous avions peur d'être en vue!'' (*Lou Pouèmo dóu Rose*, ch.II, l. XVIII).
43. Lettre du 3 septembre 1889 à Mariéton, déjà citée.

VICTOR GELU: *OTIUM ET NEGOTIUM* À MARSEILLE AU XIXe SIÈCLE

NICOLE NIVELLE

Dans l'introduction à *La cité antique*[1], Fustel de Coulanges écrit, à propos des Romains et des Grecs: «Ce que nous tenons d'eux et qu'ils nous ont légué nous fait croire qu'ils nous ressemblaient; nous avons quelque peine à les considérer comme des peuples étrangers... De là sont venues beaucoup d'erreurs»[2]. Mais, ajoute-t-il, «les Grecs du temps de Périclès, les Romains du temps de Cicéron... portent en eux-mêmes les marques authentiques et les vestiges certains des siècles les plus reculés».

Il est banal de parler de Marseille l'antique, égale de Rome et d'Athènes, de Marseille la Phocéenne, toujours fille de la Grèce, de Marseille Porte de l'Orient au VIe siècle avant notre ère comme aux terribles temps des Croisades ou de la colonisation moderne. De cela il y a des traces, mais lesquelles? Mon propos n'est pas de les chercher toutes, je me suis seulement demandée si, à Marseille par exemple[3], on pouvait trouver la marque, les vestiges des moeurs antiques, le souvenir, par exemple encore, de cette notion d'*otium* si importante chez les Latins au cours des siècles.

Pline le Jeune écrivait à un ami: «Ainsi donc, toi aussi, à la première occasion... laisse ce bruit, ces vaines allées et venues et ces travaux déplacés, livre toi à l'étude et à l'*otium*»[4].

Ce mot intraduisible, dont vacances n'est pas l'équivalent[5], pas plus qu'oisiveté, terme négatif, on le peut rendre par loisir... à condition d'oublier la notion moderne de 'société des loisirs'. A l'époque de Gelu d'ailleurs le loisir des uns n'est pas nécessairement le négoce des autres et, depuis, la notion de loisir elle-même a changé.

Je vais donc essayer de trouver, dans les écrits de Victor Gelu, la trace de l'*otium*, dont le nom même a disparu en France[6]. On trouve encore une forme *otz* en ancien occitan, attestée dans le *Petit dictionnaire provençal-français* d'Emil Levy[7] et traduite, avec un point d'interrogation, par «tranquillité» ou «oisiveté». Je n'en ai trouvé trace dans le *Dictionnaire de l'Ancien français* de Greimas[8] pas même dans les pages roses du *Petit Larousse*[9]...

Victor Gelu était enfant d'artisans aisés et, comme il était latiniste et brillant élève, cet aîné des fils devait poursuivre ses études. Sans la mort

prématurée de son père, c'est vraisemblablement le second, Noël, qui aurait repris la boulangerie. C'est Victor qui la reprend et se trouve ainsi déclassé dans son propre milieu; les conditions sont réunies pour qu'il se désintéresse du négoce et lui préfère étude et écriture.

Une civilisation ne se pouvant guère définir que par les différences, souvent subtiles, qu'on observe entre deux régions, entre deux peuples, il faut sans doute traverser la Loire pour dépasser le cas Gelu.

Sans doute, le romantisme est passé par là[10] quand, en 1878, un journaliste parisien (S.A. ?) écrit: «C'est par la Provence qu'est entré chez nous le souffle de l'Orient, des Hellènes et à travers ses préoccupations commerciales, la vieille ville Phocéenne en a garde l'empreinte, le souvenir, le culte»[11].

Victor Gelu conte qu'à Paris «on travaille beaucoup. Ateliers, magasins, bureaux et comptoirs se ferment généralement tard. Je ne pouvais guère — dit-il — voir les personnes de ma connaissance que la Dimanche dans la soirée. De sorte que j'étais constamment seul...»[12]; «Es un pople de gousto soulé!» s'écrie Nouvé Granè[13], le héros de son roman.

En 1838, Stendhal note ses impressions personnelles: «Le travail de Marseille n'est point le travail de Paris, de Rouen, et, encore moins de Lyon. Le négociant de ce pays va, le matin, à dix heures, à la Bourse de Casati (c'est le Tortoni[14] du pays); le soir à quatre heures à la bourse véritable sur le port; mais, du reste, il n'est presque jamais à son comptoir. Quant au dimanche, pour rien au monde vous ne lui feriez sacrifier sa bastide»[15].

Dans l'*Histoire de Marseille*, Paul Amargier et Pierre Guiral parlent de «la vie régulière de ces milieux du commerce marseillais» et disent, d'après un rapport de police, daté de 1818: «Le matin à 8 heures, une bourse secondaire se tient devant le Café Casati, place royale...»[16].

Le journaliste de 1878 dit encore: «Depuis un siècle surtout, Marseille s'est complètement modifié, sa prosperité a toujours été grandissante, tout y a aidé» le commerce, l'industrie, la «population intelligente et active»[11].

Stendhal de ces apparentes contradictions donne la clef: «J'ai trouvé au café trois ou quatre courtiers de mes amis... Pour travailler, il suffit qu'ils ne restent pas chez eux; la plupart des affaires se font dans les cafés. » et aussi: «Les hommes passent leur vie dans des cercles»[17].

Il y a donc une différence importante entre le mode de vie des Marseillais et celui des Parisiens par exemple.

Gelu confirme ou explique (il vécut de 1806 à 1885), les dires de Stendhal: «J'arrivais en ville un peu avant le tenue de la Bourse du matin. J'allais passer une heure au Cercle de l'Athénée... A onze heures, je

m'acheminais vers les bureaux des courtiers de blé. Je m'installais sur les trottoirs de la rue Paradis et j'y passais une bonne heure et demie à causer de minoterie et de semoulerie... A une heure moins un quart je me rendais chez... Laffite et Roubaud, libraires bouquinistes... Je restais là jusqu'à deux heures et demie... je retournais au Cercle... Vers les quatre heures j'allais une seconde fois me poster sur les trottoirs de la rue Paradis, devant les bureaux des Courtiers ...A cinq heures» il rentrait chez lui[12].

Victor fut membre de plusieurs cercles, tour à tour ou simultanément: Cercle de l'Assomption à Saint-Barnabé, Cercle du Commerce à Marseille, Cercle de l'Industrie à Toulon, Cercle Varus à Roquevaire. Il est membre de diverses sociétés où il pousse la chanson après boire, telle «cette bienheureuse société de la Tasse, de Dyonisiaque mémoire!». Il est membre de l'Athénée populaire, scission de l'Athénée ouvrier dont il est membre également[12]; mais son cercle favori c'est — dit-il — «Notre grand cercle de l'Athénée, à Marseille, non pas l'Athénée méridional[18], mais l'ancien Athénée, l'Athénée tout court»[19], l'Athénée Darse comme il l'appelle quelquefois.

L'Athénée n'est pas une institution propre à Marseille mais on voit que l'habitude romaine de la lecture, de la déclamation publique s'est perpétuée ou bien encore a été reprise. «Cinq cercles aristocratiques et autant de Sociétés plébéiennes m'ont proclamé membre honoraire... j'ai donné maintes séances littéraires»[20].

Les cercles ne sont pas les uniques lieux de rencontre, donc de culture, quelles qu'en soient les manifestations «Vienne mon gueuleton et puis après, la romance ou l'ariette à pleins poumons au cabaret, sous la treille du long Marcel!...»[13]. «C'est au cabaret de Toussaint que j'ai pris le goût du chant joyeux après-boire». «Le Saint jour du Seigneur venu, nous nous dirigions de grand matin, mon oncle et moi, vers le hameau du Pas des Lanciers, où nous étions sûrs de ne trouver ni chapelle, ni prêtre, ni messe... Nous y chantions jusqu'au soir...»[12]. Il semble bien que le cabaret apparaisse à cet anticlérical comme un lieu de culture par rapport à l'église, lieu d'obscurantisme.

C'est en partie de la fête que naît la culture, dont la fête participe, et cette fête est alors bien souvent religieuse, qu'elle soit familiale ou publique, à Marseille comme partout ailleurs sans doute: «Ma...petite Fossette — rapporte Victor — fut baptisée...le deux décembre (1852)...Le gala qui suivit la cérémonie religieuse fut splendide...On me demanda une chanson de circonstance...Je chantai la délicieuse chanson de Béranger intitulée le *Voyage*». Et encore: «La fête patronale...fut des plus brillantes cette année-là. Il y eut une Course de Taureaux sauvages de Ca-

margue...»[12].

Mais il décrit peu ces fêtes, ce n'est guère là qu'il a, avec ses amis, des échanges culturels: sauf lorsqu'elles restent directement rites agraires par exemple: «Tremellat — écrit-il — m'invita en août à faire la cabriole sur son *iroou* et à partager la Gibelotte sacramentelle de cette fête du foulage des gerbes. Tremellat chantait volontiers...Il paraissait aussi fort aise de m'entendre...»[1].

Gelu parle beaucoup plus des guinguettes, par exemple: dans «la fraîche guinguette appelée ma Campagne...nous mangions...puis nous riions, nous criions, nous sautions, nous dansions, nous chantions...je récitais de mémoire quelque morceau de littérature»; «...nous hantions aussi très volontiers la maison de notre ancien camarade Volette, dont le père était gargottier restaurateur rue Thubaneau...nous chantions Béranger...nous lisions les oeuvres badines d'Alexis Piron, nous épluchions les contes de Grécourt. Nous nous passionnions pour les oeuvres immortelles de Voltaire et de Jean-Jacques»[12].

C'est souvent à table qu'on chante ou qu'on déclame, ses propres productions ou bien celles des autres. Après la fausse annonce de sa mort par *Le Petit Journal*, Victor écrit à des amis et leur rappelle «les couplets et le speach à vous (eux) spontanéament dictés par votre (leur) excellent coeur;... pour fêter ma (sa) résurrection», couplets composés au buffet de la gare Saint-Charles qui était alors un restaurant, et renommé.

«Chaque jour des amis se reunissent en nombre pour fêter dans des banquets plus ou moins splendides, un ami...Chaque jour, à ce propos, il se débite à table, *inter pocula*, des masse d'impromptus rimés et de toasts en prose...»[21].

«Trimalcion se tourna vers Nicéros: ''Tu avais coutume d'être plus affable durant les banquets; je ne sais pourquoi tu te tais maintenant, tu ne marmonnes seulement pas. Je t'en prie, si tu veux me voir heureux, raconte ton aventure''»[22].

«Par ses hardiesses cyniques, tant parlées que chantées, tant rimées que mimées — écrit Victor — ce grand banquets des Purs rappelait un peu trop le fameux *souper de Trimalcion* décrit par notre antique compatriote Pétrone...»[12].

Les récits et chansons de banquets, les discours en tout genre participent fréquemment de ce qu'on nomme un genre mineur. Mais ils me semblent être à la fois la conséquence de la littérature et sa nécessaire condition d'existence. Les mêmes gens sont conviés à «la distribution des prix aux exposants» d'un «Concours régional», Gelu entre autres, et à telle «soirée artistique et littéraire» qui peut y faire suite[23].

Les lieux où l'on discute, où naît donc la réflexion, sont des plus di-

vers, comme ils l'étaient à Rome. Jérôme Carcopino, parlant des «innombrables boutiques de *tonsores* qui se sont ouvertes dans les *tabernae* de la ville» ou bien «en plein vent», ajoute: «Les oisifs s'y arrêtent en des stations multiples et prolongées...la *tonstrina* est devenue un lieu de rendez-vous, un salon, une potinière, une officine inépuisable de rencontres, d'informations et de cancans»[24].

Les amis de Gelu s'y réunissaient régulièrement, chez leur perruquier: «C'était une espèce d'académie de tous les jeux de société» dont les membres célébraient ensemble le Carnaval.

On se retrouve aussi chez le libraire: «A une heure moins le quart je me rendais chez les éditeurs de mes chansons, chez Laffite et Roubaud, libraires bouquinistes...Je restais là jusqu'à deux heures et demie...à lire, à feuilleter des bouquins...à deviser avec ceux des habitués Bibliophiles... qui venaient régulièrement prendre leur récréation...dans ces boutiques catacombes de la gloire littéraire».

On se réunit chez «Boy, le libraire des publications provençales», on forme des sociétés amicales, pour s'entraider, pour chanter, pour boire et pour rire, comme la Société des «Frères endormis», celle des «Purs», ou bien encore «Le Cercle des Espompis».

Et il y a les veillées, celle où l'enfant écoute des histoires de revenants, qui lui apprennent l'art du récit, celle où se retrouvent les jeunes gens, chez leur chapelier, par exemple[12], ou dans quelque cercle: «Supposez...que nous sommes couchés tout du long sur votre divan *mouflu*; que nous avons toute la veillée à dépenser en causeries amicales; que plusieurs d'entre vous ont déjà conté leur historiette, que mon tour est venu de prende la parole. Préparez votre *cigarito*...»[25].

Et puis il y a le cabanon. «... grâce a mes chansons provençales...j'ai été le héros de mille fêtes énivrantes. Le salon du richard, la villa de l'armateur, la bastide de l'artisan cossu, l'humble cabanon du prolétaire ont retenti...de mes accents passionnés»[20].

Dans sa thèse sur *Le cabanon marseillais* (19-20ème)[26], une ethnologue écrit: «Il est de tradition immémoriale, pour les classes aisées, de posséder une résidence campagnarde». C'est «une tendance...millénaire là où l'urbanisation peut être aussi ancienne, ce qui est le cas du bassin méditerranéen...Les patriciens de la Rome antique surveillaient de près de vastes domaines ruraux», ainsi Pline le Jeune et Cicéron.

Là encore différence entre le sud et le nord de la France, différence puisqu'incompréhension. J'ai souvenir d'un article que je n'ai pu retrouver mais qui parut dans les années 1960 dans la presse parisienne. Le journaliste se réjouissait du saccage de la côte languedocienne. longtemps protégée par nos moustiques, parce que les baraquettes choquaient son

sens de l'estétique. De l'*Encyclopaedia Universalis*, cabanons et baraquettes sont absents, trait de civilisation ignoré, absents de même que leurs habitants, en surnombre sans doute car, — y dit-on —, «les plages françaises déjà équipées accusent une certaine saturation»[27].

«A Vitrolles — dit Nouve Granè — qui nous vient voir à la bastide est sûr de nous faire joie et d'être bien reçu»[13].

Différence, incompréhension, négation, effacement d'un mode de vie...Le déclin de sa civilisation Gelu le voyait poindre: «Si les Lycurgues économistes et mercantiles sont les seuls législateurs qui doivent se prononcer sur l'avenir des nations; si...le temps c'est de l'argent...Pourquoi se soucier encore officiellement des choses de l'esprit»[12].

Etre pressé, c'est en effet le propre de l'homme d'affaires et cela a quelque chose d'inconvenant[28].

Dans sa villa de Toscane où il «chasse et étudie»[29], lui à qui «convient une existence calme et bien arrangée[30]», Pline le Jeune n'est pas pressé. Et Victor Gelu non plus qu'une telle existence aurait parfaitement satisfait. «...je te recommande l'otium — dit Sénèque — pour que tu puisses t'occuper de choses plus importantes et plus belles que celles que tu auras abandonnées »[31].

«S'il nous est permis, à toi et à moi, cher Martial, de jouir de jours tranquilles, de disposer de temps libre (otiosum) et de même d'être disponible pour vivre vraiment, nous ne cherchons à connaître ni les atriums ni les maisons des puissants ni les sombres querelles, ni le triste forum, ni les images ostentatoires; mais, la promenade, les causeries, les lettres, le Champ de Mars, le portique, l'ombrage, la fontaine Vierge, les thermes, qu'ils soient toujours les sujets de notre activité. Maintenant personne ne vit pour soi, ni ne sent les bons jours fuir et s'éloigner qui sont perdus pour nous et nous sont imputés. Reste-t-il quelqu'un qui sache vivre?»[32].

Gelu n'est pas en villégiature à Roquevaire, il y habite et y travaille mais ses invitations sont celles d'un notable proposant à ses amis promenade à la campagne et discussion: «La veille, vous arrêtez votre place aux Diligences d'Aubagne, place Saint-Louis, café Boyer. Vous partez à 6 heures du matin. D'Aubagne au moulin vous venez chincherin en vous promenant. Vous arrivez vers les 10 heures. Je souhaite la bonne fête au Brave Madon; nous visitons le moulin; nous dinons esemble; nous faisons une longue et agréable causette en fumant la pipe; et vers 3 heures, vous vous acheminez tout doucement vers Aubagne»[33].

Le calme n'est pas la particularité du XIXe siècle où l'on se rue sur les affaires, quand on n'est pas Victor Gelu, où l'on se rue sur l'argent;

l'argent qui à Marseille et dans sa région est souvent gagné et perdu par le jeu, ce que Gelu dénonce dans *Lou Garagai*[13]. Carcopino nous dit: «Au 1er siècle de notre ère, ce n'est pas — écrit Juvénal — une bourse qu'on livre aux hasards de la table de jeu, c'est son coffre-fort»[34]. L'argent vain, l'argent qui fait le malheur, l'argent est souvent senti comme totalement dénué de valeur, et c'est un peu vil que de s'en procurer...

Dans la thèse que je citais plus haut, il est un moment question des jeux de société, si importants, comme leur nom l'indique, pour sociabiliser l'être humain donc...pour l'humaniser. Mis à part les jeux qui ruinaient leurs adeptes le choix des jeux peut révéler un parti pris culturel: Au cabanon «on a beau jouer à tout ce que vous voulez, on ne joue ni aux tarots, ni au poker: on joue à la belote, à la contrée et au rami». Les règles du jeu de poker «qui privilègient non pas les talents à savoir tirer le meilleur parti de ce que l'on a en main mais bien plutôt l'habileté à mentir effrontément, n'en font peut-être pas un jeu de cartes très prisé des habitués des cabanons», nous dit-on encore. On rejoint ici l'*otium*: détente en commun et réflexion.

Ces cabanons où l'on ne fait rien... «Mais ce 'Rien' est tout un programme, car ce 'rien' est la liberté, le vide d'un temps libéré de toutes obligations et de toutes contraintes»[26], le temps pour, enfin, faire ou ne pas faire tant de choses...

Ce 'rien', Gelu le célèbre, parlant des «douceurs du *farniente*», son *otium:* «...j'allai passer trois fois vingt-quatre heures à Cassis...Nous allions le soir à la brune promener nos rêveries humoristiques...Nous arpentions des heures entières les dalles du Môle... et nous philosophions à perte de vue sur divers problèmes insolubles, sur le positif et sur l'idéal à concilier, sur l'art et sur l'industrie, sur l'argent et sur la poésie»[12], couples pour lui irréconciliables car, par positif il entend mercantilisme, rapacité, attachement borné aux biens meubles et immeubles, tandis que par idéal il entend...mais l'otium, me semble-t-il.

Gelu, sans emploi ou sans emploi fixe, Gelu qui ne supporte pas les contraintes, si antipathiques avec la réflexion, Gelu quand il ne travaille pas, travaille beaucoup comme en témoigne son oeuvre, ses emplois de ses deux langues travaillées par lui à merveille. «En somme — écrit Sénèque — je me demande si Cléanthe, Chrysippe, Zénon ont vécu selon leurs préceptes...personne d'entre eux n'administra les affaires publiques...Mais ils ne furent rien moins que privés d'une vie active: ils sont arrivés ainsi à ce que leur quiétude soit plus productive que l'agitation et la sueur des autres»[35].

«...j'ai lu...toute ma vie...je me suis toujours passioné pour les oeuvres de génie, pour tous les écrits éloquents, soit en prose, soit en vers...

maintenant encore j'absorbe un volume en quarante huit heures», dit Victor[36] qui étudie et écrit.

Si son Guïen ne peut connaître que «Lou feniantugi, Lou groumandugi»[37], Victor, lui, mêle à ces riens la chanson, la poésie et la prose; parce que Victor est du monde des notables, comme Pline de la classe sénatoriale. 'Vin-un cen fran', sympathique héros d'une chanson de Victor, Vin-un cen fran, s'il n'était un flambeur qui ne peut, trop misérable, gagner d'argent que par hasard, serait du monde des nouveaux riches, à une époque où Trimalcion se fait 'Demoni'. Mais Vin-un cen fran ne peut 'réussir', c'est un parvenu pour quelques jours, un maladroit en argent:

> «Sieou-ti Gavoué, per boussegea!
> Quan durarié qu'un mes, moun bourdelagi,
> Un mes, doou men, oourai fa lou moussu»[13];

Pas *d'otium* pour les pauvres, qui souvent n'aspirent qu'à l'apathie, fatigués qu'ils sont, à la goinfrerie, affamés, comme y aspirent bien des *gavats*.

L'*otium* est réservé aux riches, du moins à ceux qui ne mendient ni ne travaillent de leurs mains, à Marseille comme à Rome: «Licinius ayant un jour de loisir — écrivait Catulle — nous jouâmes sur mes tablettes. Car nous étions convenus d'être libertins. Ecrivant des vers chacun de nous jouait sur un mode ou sur l'autre. Et nous nous rendions mutuellement la pareille à travers les amusements et le vin»[38].

Mais la comparaison cette fois est osé car si Gelu aime le plaisir il n'est pas sans quelque pudibonderie cristiano-bourgeoise et c'est en Caton qu'il se pose[39].

«...on dirai que le travail n'est que le délassement du plaisir» écrit François Mazuy à propos de Marseille[40]. Pourtant la rencontre de l'*otium* et du négoce met bien en évidence le contenu négatif du second, et je cite à nouveau Victor: «Aujourd'hui que les écus constituent tout le mérite de l'homme social, mon ami Fortuné Sauvagnargues, tout inculte et tout obtus qu'il puisse être et même s'avouer, n'en est pas moins un gros Monsieur pour beaucoup de monde. Etant riche, il est parvenu.[41] sans trop de peine, à s'insinuer dans des sociétés d'élite: il fait même partie du cercle de l'Athénée...» Et «Victor Maunier», lui qui «n'avait pas le don des langues», cela «ne l'a point empêché ...de gagner en quelques années, une fortune...Si elle lui avait refusé la bosse de la grammaire, qui ne se résoud jamais en espèces sonnantes, la nature l'avait largement dédommagé de cette imperfection en lui accordant la judicieuse entente

des affaires commerciales»[12].

Le négoce, c'est l'agitation, déjà brocardée dans la Grèce antique: «Oui certes les cigales pendant un mois ou deux chantent sur les rameaux, les Athéniens au contraire, toujours et tout le temps, chantent sur les procès leur vie entière. C'est pourquoi nous marchons de ci de là...errant à la recherche d'un lieu paisible où nous établir et nous fixer». dit Aristophane[42].

Le travail salarié est considéré dans certains cas comme l'ennemi de la culture. Au moulin dit du Repos, que Victor dirigea pour son frère, il n'a même plus le temps de lire «le journal Le Globe» auquel ils étaient abonnés. D'ailleurs, dit-il, «jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, je n'ai ni goûté, ni voulu approfondir ni même traité sérieusement aucune affaire d'intérêt matériel. Mon instruction était purement littéraire». Et encore: «Quoiqu'homme de négoce...il m'arrive de me passionner pour les artistes de talent». Lui qui a besoin de faire publier ses oeuvres pour vivre et qui a dû se battre pour y mal arriver, il méprise pourtant cette nécessité et se moque ainsi de Roumanille, qui certes avait d'autres revenus: «Envers et contre tous — dit Victor — il voulait faire de son patois métier et marchandise»[12].

Gelu a de nombreux amis négociants, cultivés d'ailleurs, mais il n'aime pas les «matadors du négoce et de la finance»[33]. Il ironise sur les ridicules des parvenus des «quartiers neufs Est-Sud-Est»[12], il s'attriste de voir son fils «tellement préoccupé d'industrie, de commerce, de politique, d'administration, tellement entraîné dans le tourbillon des affaires... qu'il néglige, qu'il dédaigne par système toute pensée, toute distraction étrangère au but qu'il poursuit tête baissée»[36]. Un de ses amis, lui, «était trop richement doté au moral pour devenir jamais un commerçant soupçonneux et rapace. Il était trop confiant et trop magnanime pour réussir»[12].

> «Mi dien:i! Blème, lou Damian!...
> Sieou piaffou, vouei; mai vouestei negoucian!
> .....
> Blème es un san respè d'aquelei pègou!»[43].

Gelu n'a «jamais bien pu comprendre...que l'homme eût été créé et mis au monde exclusivement pour empiler des pièces d'or ou d'argent»[44]. «Il est des temps — dit-il — où les passions généreuses, où la conscience, où l'étude, où l'imagination et l'esprit sont à la mode, ces temps ont disparu, peut-être sans retour»[45].

Pétrone écrivait: «...ceux qui ne se soucient que d'accumuler des ri-

chesses...s'acharnent...après les amateurs de lettres, pour montrer qu'eux aussi sont placés plus bas que l'argent»[46].

Gelu se plaint de «l'horrible indifférence de tous nos sacs de café, nos couffes de sucre, nos barriques d'huile et nos ballots d'indigo recouverts d'une peau de chrétien, pour les oeuvres d'art»[47]. «Songez donc que des sacs de blé, des balles de farine et de pleins greniers de son n'ont rien de très sympathique avec la poésie»[48].

Et c'est «en songeant au mobile odieux ou ignoble qui pousse ces myriades infinies de bipèdes rapaces à s'agiter convulsivement sur la croûte de notre planète pour en extraire...des monceaux de pépites!» et à ne faire «servir tant de trèsors mal acquis qu'à satisfaire des fantaisies monstrueuses ou stupides...»[12], c'est en songeant à cela qu'il fait dire à Gargamelo:

> «Nouestei péis jangouero à foun dé calo:
> Dè marriassas lou suçoun jusqu'oou san»[49];

On ne s'étonnera pas qu'il ait gardé dans ses archives une lettre de menace telle qu'en envoyaient les employés du fisc à leurs chers concitoyens au siècle passé: «Si vous désirez prévenir cette action judiciaire et éviter les frais...je vous invite à...reconnaître la réalité de l'insuffisance»...d'une évaluation qui n'avait jamais été faite![50].

Sans doute ce sbire avait-il à son mur, tel Trimalcion, une image de Mercure, ce dieu des affaires[51].

«Duvè ben vou n'en rapela dé Nourino?...Aquelo foutissouno esglariado qué...èro...oou servici en cò dé Soourin, lou bouchié...», «Nourino...la pichouno moucaquo vitroulenco...Madameisèlo si carravo touto souleto din soun carrosso tan luzen. Li fasié lou vantouar coumo uno dindo...»[51].

Si Gelu se désintéresse bien moins qu'il ne le dit, comme pudiquement, des affaires publiques, Gelu n'aime pas la politique plus qu'il n'aime le négoce, quel qu'en soit l'objet, qu'on vende du blé ou son corps, comme Honorine. Il est de ceux qui croient à la justice immanente, possible donc sous un gouvernement, n'importe lequel, alors que c'est l'injustice qu'il à vue sous l'empire, la royauté et même la république. C'est peut-être cela qui l'amène à proclamer: «la politique est ma bête noire. Toute ma vie je l'ai abominée cette horrible stryge au masque hideux»[53]. Et si l'on ne trouve pas — écrit Sénèque — cette république que nous nous figurons, l'*otium* devient nécessaire à tous, parce que la seule chose qui se puisse préférer à l'*otium* n'est nulle part»[54].

«Ma mère — écrit Victor — n'était pas scrupuleuse sur la question de

mes deniers; et, de mon côté...je m'obstinais à être le plus insouciant des comptables. Ce n'était guères là le bon moyen pour m'enrichir, ni même de faire, comme on dit, honneur à ses affaires»[12].

Ruiné, Victor doit se procurer de l'argent: «Je ne suis plus *assez riche pour payer ma gloire*»[55], répond-il à un ami qui le convie à une soirée en son honneur. Il dit encore: «En écrivant, je me contente volontiers des fumées de la gloriole; mais quand je me décide à affronter les ennuis de la publicité, je n'ai plus en vue que le profit pécuniaire[56]». Il essaie même de persuader une de ses tantes de faire de lui un de ses principaux héritiers[12], ce qui n'était pas non plus chose rare à Rome, car l'*otium* suppose qu'on ait de l'argent: «Velléius Blésus, cet opulent consulaire, luttait contre sa dernière maladie et voulait modifier son testament. Régulus, parce qu'il attendait quelque chose d'un nouvel écrit, car il venait de s'emparer de cet homme, exhortait les médecins, leur demandant de prolonger par tous les moyens sa vie. Après que le testament fut signé il changea de personnage et modifia le discours qu'il tenait aux médecins»[57].

Les affaires, évidemment, ne sont pas forcément les mêmes dans la Rome antique et à Marseille au XIXe siècle. La façon de les considérer peut l'être. Plaute du *forum* énumère la faune: faussaires, vantards, courtisans, affairistes, usuriers...[58]. Ballion, le marchand d'esclaves répond à Pseudolus[59]: «...en effet si je sacrifiais au très haut Jupiter...et si pendant ce temps on m'offrait quelque gain, je déserterais plutôt le saint sacrifice».

Un marchand d'esclaves est vil, et son attachement à l'argent coupable. Un intellectuel est au-dessus de cela, quand il en a les moyens: «J'hésite à ajouter que son père a une belle fortune...Vous allez peut-être me dire que je suis prévenu par mon affection, que je relève ces avantages discutables plus qu'ils ne valent», écrit Pline le Jeune[60]. Gelu s'est marié parce qu'à cette condition son frère lui proposait de l'aider à «s'établir»[12]. «*Destruam et oedificabo*! disent ces avides agioteurs du Nord qui, ne connaissant rien de nos plaisirs, de nos besoins, de notre climat, veulent nous imposer leurs idées, pour amasser des millions! Ils détruisent; mais qu'est-ce qu'ils édifient?...» demande Victor[12].

Qui dit affaires dit aussi grossièreté et prééminence du grossier. Gelu va rendre visite à un ami pour lui parler d'ailleurs affaires mais «est survenue tout à coup une pratique du *gro grun*, qui s'est jetée à travers notre conversation, avec les mains pleines de fortes commandes...»[61].

L'amitié, c'est très important, mais les affaires sont, comme il semble bien porté de dire, les affaires; et Victor écrit à son marchand de vin: «...comme je vous en ai déjà prié maintes fois tant de vive voix que par

écrit, appliquez vous à être un peu moins marchand avec moi; efforcez vous même de ne pas l'être du tout afin de me traiter en parfait camarade»[62].

'Marchand' est donc une sorte d'antonyme de 'camarade': le négoce est l'ennemi de l'amitié, il est on ne peut plus négatif.

Travailler chez un négociant, encore une chose qui rebute Gelu: «...mon humeur vagabonde était trop rétive à toute discipline pour s'accomoder d'un emploi qui exigeait avant tout de l'assiduité, de l'attention et de la patience». «Cette besogne machinale m'ennuyait à me crisper les nerfs»[12].

Evidemment il serait léger de déduire de tout cela que la Marseille du siècle dernier vivait selon un idéal romain!

Tout juste peut-on penser qu'elle en était plus proche que d'autres contrées. «Marseille, que son immense commerce et sa merveilleuse situation ont rendue l'entrepôt du monde entier, non-seulement ne connaît pas le désoeuvrement, mais elle sait à peine se donner du repos, et pendant que des milliers de travailleurs pâlissent devant les cartons verts de leurs bureaux, des milliers de promeneurs se pressent autour du kiosque gracieux...où la musique militaire, si c'est le jour, l'orchestre de la Société des concerts, si c'est la nuit, font entendre leurs accords» lit-on dans *Le Tour de France*[63].

Tant de villes étaient ainsi animées, telle la Rome que décrit Carcopino: «C'était une animation intense...les barbiers...les colporteurs...les gargotiers...Des maîtres d'école...un changeur...» et des promeneurs[64]. Voilà pour la foule. Quant à l'écrivain Gelu, son idéal de vie, il le définit dans la conclusion de ses *Notes biographiques*[12]: «...une solitude riante et commode, auprès d'une bonne femme, au milieu de cinq ou six beaux marmots, en compagnie fréquente de quelques vieux amis...Dans cette retraite, *petits repas et joyeux entretiens*; l'étude, la lecture, quelques chansons et l'éducation de mes enfants, pour m'occuper et me distraire. En y ajoutant...un peu d'agriculture pratique pour fortifier le corps, quelque commerce de lettres avec des personnes selon mon coeur...» Vieil idéal embourgeoisé...

«O douce maison — écrit Sidoine Apollinaire — ô pieuse demeure, que (...) la liberté et la pudeur ornent à la fois. O festins, conversations, petits écrits, rire, sérieux, mots d'esprit...soit que nous dussions jouir de l'illustre toit de Livius, soit que nous portions nos pas chez le pontife...soit que ton accueil chaleureux nous retînt..., Magnus,... ou que, mon cher Marcellin, votre demeure nous réunît... soit que nous eûmes à coeur... de voir d'autres confrères chez qui vaquer à mon avis à une louable occupation...»[65].

Idéal antique, idéal rousseauiste, Gelu est héritier des deux. Idéal d'un lettré, de l'écrivain Victor Gelu à qui l'on n'a jamais voulu de son vivant rendre pleinement justice, comme il le dit: «Partout à mon égard répulsion instinctive, envie farouche, dédain stupide, indifférence bestiale. Songez donc! un poète, un rêve-creux, un pantaiaire» qui perd son temps à rimer des chansons «patoises»[66]! Quand il se promenait et discutait, sur le cours, à Roquevaire, avec son fils, on le prenait pour un 'original'. En somme, un homme dans les nuées, comme un Romain peut-être, à coup sûr comme un philosophe d'Aristophane, comme «ces désoeuvrés chevelus...tourneurs de chants pour choeurs cycliques»[67], qui savent, il est vrai, ironiser sur eux-mêmes, quand ils ne s'appellent pas Victor Gelu.

«Mais — dit Lucrèce — rien n'est plus doux que d'occuper des hauteurs fortifiées par la science des sages, aires de sérénité d'où tu puisses abaisser ton regard jusqu'aux autres, et les voir errer en tout sens...s'efforcer nuit et jour de dépenser la plus grande énergie à s'élever au comble des richesses ou à prendre le pouvoir»[68].

De cette aspiration à la culture et au calme il m'a donc semblé qu'avait hérité Victor Gelu, et d'autres, à Marseille et dans sa région, ou ailleurs, Zola même, chez qui il n'est certes pas étonnant que l'intellectuel, le savant ait raison, mais qui donne tort aux affairistes au moment même où le monde leur appartient. L'argent est la non-valeur absolue. Les seuls intellectuels qui aient tort sont les prêtres, l'antiscience par excellence.

Le docteur Pascal est un chercheur, habite à la campagne, est désintéressé: il vit l'*otium*, encore[69]. Il est celui qui reste en Provence tandis que Saccard, monté à l'assaut de l'Europe du Nord, est l'homme du négoce, l'homme négatif[70], celui qui est parti faire fortune dans les pays où n'appelle pas l'aventure, comme le German Panissou de *Nouvé Granè*[71]. Nouvé Granè, le paysan que Gelu n'imagine pas autrement que cultivé car à travers celui-là, c'est celui-ci qui parle; l'homme de la campagne qui «sait lire et écrire et chiffrer mieux que le maître d'école»[72] car il a lu tous les livres de son ami et employeur le châtelain. De cette explication paternaliste, Gelu aurait pu, sans son utopie, se passer. Il a rencontré des paysans cultivés parce que leur civilisation existait encore, parce que leur langue et leurs coutumes n'étaient point encore éradiquées. Sans doute était-il trop tôt pour s'en rendre compte. Le parisien Zola n'eût peut-être pas non plus totalement conscience de sa peinture de l'*otium* aixois.

Nicole Nivelle
Marseille

1. N.D. FUSTEL DE COULANGES, *La cité antique*, Paris, 1872[4], pp. 1, 2 et 5.
2. Un exemple charmant de cela, une vue familière de la Grèce antique par un historien de XIXe siècle lui aussi: *L'écolier d'Athènes* où par exemple un chat gambade au milieu des galettes qu'on est en train de préparer. Il est vrai que sa présence est expliquée par un voyage en Egypte... A. LAURIE, *L'écolier d'Athènes,* dans *La vie de collège dans tous les pays. Autour de la Méditerranée*. Paris, 1920, pp. 37-39.
3. A Marseille, en Occitanie et jusque dans ses abords autrefois occitans. Je ne pense pas que la seule culture classique de mon père, un saintongeais, puisse expliquer l'idéal d'*otium* dans lequel je fus élevée.
4. PLINE LE JEUNE, *Lettres*, Paris, 1927, (collection Guillaume Budé), I, 9 (texte latin).
5. C'est pourtant bien cela qu'entend par «vacasse laudandam reor occupationem» SIDOINE APOLLINAIRE, *Poèmes*, Paris, 1960, (Coll. G. Boudè), carmen XXII, 483-484.
6. Le mot *ocio* au sens d'*otium* existe en castillan (second sens), et me paraît de même exister en italien: *ozio*. Il existe en catalan.
7. E. LEVY, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, 1973[5].
8. A.J.GREIMAS, *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIVe siècle*, Paris, 1968[2].
9. Edition de 1962.
10. PH. JOUTARD, *Marseille porte de l'Orient,* «L'histoire», 69 (numèro spécial), 18-22.
11. *Le Musée des familles*, 1878, p. 98. Cette livraison, comme son nom l'indique, est représentative de l'idéologie dominante de l'époque.
12. «Notes biographiques». Elles ont été en partie éditées sous le titre *Marseille au XIXe siècle: Mémoires de Victor Gelu*, edd. L. GAILLARD-J. REBOUL, préface de P. GUIRAL, Paris, 1971. Le manuscrit s'en trouve aux Archives municipales de Marseille.
13. V. GELU, *Oeuvres complètes*, Marseille, 1986, pp. 266, 176 et 175.
14. Tortoni: c'était le Casati parisien. Dans *L'illustration. L'histoire d'un siècle*, 1984, I, p. 210, on lit, tirée d'un numéro de 1847 de «L'illustration», cette phrase: «*Tortoni*, dont l'européenne renommée nous dispense de tout éloge, mais dont le perron est un peu morne depuis qu'il a été déserté par ces gros-messieurs du *fin courant* et du *report*». (termes de banque).
15. STENDHAL, *Voyage dans le Midi. De Bordeaux à Marseille*, Paris, 1984, p. 173.
16. P. AMARGIER-P. GUIRAL, *Histoire de Marseille*, Paris, 1983, p. 231.
17. Ouvrage cité note 15, p. 168.
18. Sur les Athénées de Marseille, voir L. GAILLARD, *La vie quotidienne des ouvriers provençaux au XIXe siècle*, Paris 1981, pp. 195 et 196; C. BARSOTTI, *L'expression écrite à Marseille*, dans *Victor Gelu, poète de Marseille 1806-1885*, Marseille, 1985, p. 39.
19. Lettre à Barthélémy Pietra, 29.3.73. Inédites pour la plupart, les lettres de Victor Gelu se trouvent aux Archives municipales de Marseille. A paraîte: Toulouse, CNRS.
20. Lettre à Auguste André, 10.3.77.
21. Lettre à Casimir Larguier et François Tamisier, 29.11.64.
22. PÉTRONE, *Le Satiricon,* Paris, 1974, (Coll. G. Budé), LXIX (texte latin).
23. Lettre à Vincent Allègre, 26.5.73.
24. J. CARCOPINO, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, Paris, 1978, p. 187.
25. Lettre aux membres du Cercle de l'Industrie de Toulon 8.12.64.
26. C. GONTIER, *Le cabanon marseillais*, thèse Aix-Marseille, 1981, sous presse.

27. *Encyclopaedia universalis*, vol. 9, 1975, p. 784 a.
28. J'ai connu deux personnes étrangères à l'Occitanie qui croyaient qu'être pressé c'était être important et avaient besoin de se croire telles. La première, de passage à Marseille, voulut visiter le château d'If. Le capitaine attendait pour partir que le bateau fût plein, le monsieur important s'impatientait, visiblement. Le capitaine était très calme, le monsieur s'énervait, verbalement. On partit enfin, croisant le bateau du retour; alors le capitaine, s'adressant à son collègue lui cria: «O Loule, j'ai un client pour toi! Ce monsieur, il est pressé, tu me le prends?» Et le monsieur ne vit jamais le château d'If. L'autre résida quelques temps à Marseille. Il avait coutume de quitter avant la fin les réunions auxquelles il assistait. Montrant de l'impatience, la tête relevée, il marchait très vite à petits pas, son postérieur ainsi balancé soulevant les pans de sa veste. Il fut baptisé le dindon.
29. *Lettres*, II, 18.
30. *Lettres*, II, 1.
31. SÈNÉQUE, *Lettres à Licilius*, Paris, 1970, (Coll. G. Budé), Paris, 1970, (texte latin).
32. MARTIAL, *Epigrammes*, Paris, 1958, (Coll. G. Budé), (texte latin).
33. Lettre à Claude Vuillerod, 14.1.45.
34. Oeuvre citée note 24, p. 290.
35. SÈNÉQUE, *De otio*, Paris, 1970, (Coll. G. Budé), (texte latin).
36. Lettre à Barthélémy Pietra, 12.3. 83.
37. *Fenian é Grouman*, dans ouvrage cité note 13.
38. CATULLE, *Poésies*, Paris, 1958, (Coll. G. Budé), 50. (Texte latin).
39. Caton l'Ancien écrivit ses *Préceptes à son fils*...Gelu des *Conseils pour mon fils*...
40. F. MAZUY, *Essai historique sur les moeurs et coutumes de Marseille au dix-neuvième siècle,* Marseille, 1853, p. 221.
41. Il est probable que ce rapprochement n'est pas inconscient.
42. ARISTOPHANE, *Les oiseaux*, Paris, 1977, (Coll. G. Budé) vv. 39-41, (texte grec.).
43. *Lou Pegou*, dans ouvrage cité note 13.
44. Lettre à Auguste Mouttet, 24.11.57.
45. Lettre à François Tamisier, 12.9.64.
46. Ouvrage cité note 22, LXXXIV.
47. Lettre à Léopold Amat, 12.8.43.
48. Lettre à Anthelme Vuillerod, 23.6.45.
49. *A la risquo*, ouvrage cité note 13.
50. Lettre de la Direction genérale de l'Enregistrement des Domaines et du Timbre, 10.2.71.
51. Ouvrage cité note 22, XXIX: «Au bout du portique, Mercure soulevant Trimalcion par le menton l'emportait tout en haut d'une tribune. A ses côtés se trouvaient la Fortune...et les trois Parques filant une quenouille d'or».
52. *Nouvé Granè*, p. 192, ouvrage cité note 13.
53. Lettre à Alexandre Roux, 6.7.1856.
54. Ouvrage cité note 35, VIII, 3.
55. Lettre à Barthélémy Pietra, 3.6.73.
56. Lettre à MM. Camoin, 10.11.62.
57. Ouvrage cité note 4, II, 20.
58. PLAUTE, *Curculio* dans *Comédies*, Paris, 1938, (Coll. G. Budé), (texte latin).
59. *Pseudolus*, III, ouvrage cité note 58.

60. Ouvrage cité note 4.1.14.
61. Lettre à Louis Camoin, 22.7.66.
62. Lettre à François Audibert, 2.6.74.
63. *Le Tour de France* 2, *Marseille*, par A. SAUREL, Paris, s.d., p. 8.
64. Ouvrage cité note 24, p. 67.
65. Ouvrage et pages cités note 5.
66. Lettre à Jules Turcat et à son épouse, 8.2.71.
67. ARISTOPHANE, *Les Nuées*, Théâtre complet, 1, traduction par M.J. Alfonsi, Paris, 1966, p. 166.
68. LUCRÉCE, *De natura rerum*, Paris, 1927 (Coll. G. Budé), II,7-13, (texte latin).
69. E. ZOLA, *Le docteur Pascal* dans *Oeuvres complètes*, VI, Paris 1967.
70. Edition citée note 69, IV, *La curée;* VI, *L'argent.*
71. Ouvrage cité note 13, p. 182 et 183.
72. Ouvrage cité note 13, p. 157.

APPROCHE BIBLIOGRAPHIQUE DE LA LITTÉRATURE RELIGIEUSE EN OCCITAN IMPRIMÉE AUX XVe-XIXe SIÈCLES

FRANÇOIS PIC

Notre communication consistera en une présentation bibliométrique (et non une analyse historique, littéraire ou linguistique) de l'un des corpus délaissés évoqués au cours de la table ronde organisée, lors du présent congrès, sur l'édition des textes occitans modernes. Cette présentation s'appuie sur une partie de la matière rassemblée dans le cadre d'un inventaire général des imprimés en occitan (XV°-XVIII° siècles) entrepris par nos soins depuis de longues années et non encore achevé.

La littérature religieuse occitane a été et demeure négligée et non étudiée parce qu'inconnue, insoupçonnée, non recensée[1]. Par littérature religieuse, nous entendons l'ensemble des textes produits dans un but d'édification religieuse, d'enseignement de la doctrine et de pratique de la foi catholique[2]. Seuls seront pris en compte à présent les livres imprimés[3]. Si, malgré la diffusion et l'expansion de l'imprimerie, la production manuscrite se poursuit sans jamais disparaître, elle ne peut, par le statut de diffusion et de réception qui lui est propre, être comptabilisée parmi les imprimés et appréciée au même titre. En ce qui concerne donc les imprimés, notre présentation s'appuiera sur des 'traces', c'est à dire sur des exemplaires localisés et effectivement consultés, en d'autres termes, sur des volumes dont nous avons pu décrire et vérifier le contenu, mesurer l'usage intégral ou partiel qu'ils font de l'occitan[4]. Le nombre de ces livres s'élève actuellement à 767 unités bibliographiques distinctes mais nous nous garderons de considérer ce nombre, déjà élevé, comme définitif. On ne peut douter en effet que ce chiffre s'accroisse encore et que les données actuelles doivent être accrues d'un pourcentage non calculable d'impressions à jamais détruites par l'usage qui en fut fait, par la fragilité de leur support et par l'indifférence durable des bibliophiles et des historiens. Quoiqu'il en soit, ce nombre place d'emblée la littérature religieuse en occitan à un rang statistique plus que respectable dans la production d'oc imprimée pendant la même durée. Enfin, nous avons provisoirement écarté de nos relevés et de nos statistiques les livres appartenant au même registre religieux, en usage à la même époque sur l'espace occitan, mais intégralement imprimés en français, nous réservant ultérieurement d'en comptabiliser les traces dans la perspective d'une évaluation comparée des productions française et occitane en Pays d'Oc, évaluation sans laquelle une étu-

de de cette production ne pourrait prendre tout son sens.

Le corpus à présent retenu se découpe en deux périodes consécutives, mais inégales: la première, de l'apparition des techniques xylographique et typographique à la fin du XVI° siècle; la seconde, du début du XVII° au milieu du XIX° siècle.

A. *XV°-XVI° siècles*

Dès les années 1470-1480, les ateliers toulousains d'imagerie populaire produisent des estampes xylographiques dont quelques rarissimes exemples sont actuellement conservés: quatre de ces 'incunables' sont rédigés en occitan. Ils présentent une grande image gravée sur bois rehaussée de couleurs, légendée, parfois accompagnée d'un cantique, le tout dédié à saint Roch, saint Lizier, saint Sébastien, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'évangéliste ou saint François de Paule[5].

Avec l'introduction du 'nouvel art', l'imprimerie, dans les villes méridionales où siège un évéché puissant (Toulouse: 1476; Albi: 1480; Limoges: 1496; Périgueux: 1498), la littérature religieuse, prioritairement sur toute autre matière, accède à une diffusion décuplée. Non contente de divulguer largement les textes contenus jusqu'alors dans des manuscrits aux copies excessivement coûteuses, la typographie suggère, favorise et engendre très rapidement la rédaction de nouveaux ouvrages. Aux côtés de la production latine, l'occitane et la française prennent place.

De 1492 à 1576 paraissent, essentiellement à Toulouse (70%), Périgueux (10%) et Lyon (10%)[6], plusieurs dizaines d'ouvrages, intégralement ou partiellement rédigés en occitan, relevant de cinq catégories distinctes:

1) douze placards ou affiches contenant des annonces d'indulgences (10 exemples connus)[7] ou des monitoires (2 exemples connus)[8] promulgués par les évêques des diocèses de Saint-Papoul, Mende, Albi, Cahors, Rodez ou Montauban, de la fin du XV° siècle jusque vers 1546.

2) des oeuvres originales: *Tratat del Rosari de l'intemerada Verge Maria* (Nice, 1492), Guide ou instructions pour les pélerins visitant la Terre Sainte (Toulouse, 1508), *Estatutz de la ... Confrayria de la Sagrada Concepcion* (Toulouse, 1515), *La Vida del glorios confessor ... Amador* (Toulouse, 1520), *Los planchs de la Vierge Maria* et les 15 signes du Grand Jugement (Toulouse, vers 1540).

3) des traductions de livres didactiques, initialement rédigés et imprimés en latin: le *Lucidari* traduit de l'*Elucidarium* d'Honoré d'Autun (Toulouse, vers 1500), le *Doctrinal de Sapiensa* traduit d'après Guy de Roye (Toulouse, vers 1494-1496; Toulouse, 1504; Lyon, 1511 et une possible

édition rouergate vers 1530 non encore localisée), la *Confession generala* de frère Olivier Maillard (Toulouse, 1520, 2 éditions), *Vita Christi, La Vida de ... Jhesu Christ* (Toulouse, 1523; Toulouse, 1544), la *Instruction dels rictors* traduite de l'*Opus tripartitum* de Jean de Gerson (Toulouse, 1555; Lyon, 1556).

4) des rituels et des sacramentaires contenant un ou deux chapitres en langue vernaculaire (le «Rituel du mariage»[9] et/ou le *Modus concionandi ad populum. Forma et maniera de dire los mandamens et pregarias en lengage vulgar)*: Rituel du diocèse de Cahors (Périgueux, 1503), Rituel du diocèse de Périgueux (Périgueux, 1509), *Manuale seu instructorium...* (Périgueux, 1536), *Oeconomia domus domini ...* (Lyon, 1538, pour Toulouse), *Ordinarium...* (Toulouse, 1538), *Manuale ... ad usum ecclesiae Ruthenensis ... Vabrensis* (Lyon, 1540-1545), rituel du diocèse de Périgueux (vers 1550), *Oeconomia domus domini...* (Paris, 1553 pour Toulouse; Toulouse, 1553), rituel du diocèse de Cahors (vers 1580).

5) des recueils de statuts synodaux contenant diverses ordonnances: *Synodale diocesis Albiensis* (Limoges, 1528; Toulouse, 1553).

B. *Du début du XVII° au milieu du XIX° siècle*

La seconde période à considérer, distincte de la précédente par la nature même des ouvrages et le contexte socio-historique de leur publication, commence après un vide bibliographique constaté mais inexpliqué. Selon le mot de Robert Lafont[10], «Dieu reprend le siècle après 1630». Nous daterons plus précisément (mais toujours provisoirement) cette résurgence de 1617. Cette année-là, le poète toulousain Pèire Godolin insère quelques noëls dans son *Ramelet Moundi*, noëls qu'il reprendra et dont il accroîtra le nombre dans les trois éditions suivantes de son recueil[11].

Quatre grandes catégories d'ouvrages sont à distinguer:

1) Les *noëls* sont des chants, avec ou sans refrain, en l'honneur de la naissance de Jésus. Nous évoquerons plus loin la question des supports mélodiques sur lesquels ces poèmes sont placés. Il n'est pas du ressort de notre approche bibliographique d'étudier l'origine[12] ni les variétés ou l'évolution du style des noëls mais de fournir les premières données chiffrées de leur production qui, pour n'être justifiée que par une très courte période de l'année liturgique, n'en est pas moins très dense. Cf. annexe 1.

Une étude approfondie de la production noélique en occitan ne saurait se dispenser d'une évaluation comparative du phénomène dans les régions et pays voisins: Bourgogne, Franche-Comté, Savoie, Poitou, Catalogne, etc., sans oublier l'exceptionnelle floraison des *Grandes Bibles de noëls* qui, à partir de Troyes et grâce aux dynasties d'imprimeurs Ouldot et Gar-

nier, inonda villes et campagnes françaises[13].

2) Infiniment moins volumineuse et développée mais sensiblement plus significative pour l'historien des mentalités est la seconde catégorie d'ouvrages religieux publiés à partir du XVII° siècle: les *catéchismes*, primitivement désignés sous le terme de *Doctrine chrétienne* ou *Abrégé de la doctrine chrétienne*[14]. Guides à l'usage des curés, puis manuels d'instruction à l'intention des paroissiens, les catéchismes constituent un vecteur essentiel d'alphabétisation. Et, si tous les diocèses des Pays d'Oc furent pourvus de tels ouvrages, tous n'usèrent pas de la langue du lieu. La personnalité des évêques, la qualité de leur réflexion pastorale et le niveau de leur action (par exemple au moment de la Contre-Réforme catholique) furent déterminants dans l'absence ou l'existence de tels catéchismes en occitan[15].

3) Un extrait doctrinal simple, issu de ces catéchismes figure parfois en appendice des ouvrages constituant la troisième catégorie apparue dès la fin du XVII° siècle: les *recueils de cantiques* ou *Cantiques spirituels*. Ces poésies, composées sur un sujet de religion ou de morale édifiante, ne sont pas destinées à un usage liturgique mais à compléter l'instruction des chrétiens, à devenir le répertoire courant de chants populaires, au cours et après les temps forts de la pastorale post-tridentine que sont les «missions» prêchées dans les villes et les campagnes par de nombreuses congrégations et ordres missionaires[16]. Ces recueils de cantiques destinés à la vie courante trouvent leur équivalent liturgique dans les traductions de psaumes et hymnes liturgiques latins, tel que celui d'Isnard, édité et réédité à Aix et Marseille, *Cantiques provençaux où les pseaumes et les hymnes sont exposés d'une manière proportionnée à l'intelligence des plus simples*.

4) Une quatrième et dernière catégorie est composée des cantiques particuliers que sont les chants de pèlerinages et dévotions, processions et rogations (à la Vierge, à des saints, saintes, protecteurs et patrons: saint Gens, sainte Madeleine, saint Roch, le bienheureux Pierre de Luxembourg, sainte Germaine de Pibrac, etc., etc.). Si le nombre de ceux dont nous avons pu à ce jour relever l'existence demeure étonnement faible, cette rareté s'explique par le caractère ponctuel et passager des cérémonies pour lesquelles ils furent diffusés, joint à la minceur et la fragilité de leur support. Nombre de ces 'ephemera' furent cependant longtemps conservés, encadrés et suspendus ainsi que des reliques en maints foyers dévots, la plupart se présentant sous la forme d'estampes de grand format in plano, avec image gravée ou lithographiée et coloriée, entourée par le texte d'un ou deux cantiques[17].

Une cinquième catégorie de textes aurait pu être prise en compte dans

notre approche: les 'pastorales' qui, résurgence des mystères, dérivant de la mise en scène édifiante ou comique des noëls et choeurs de bergers, apparaissent dans les années 1840[18] et connaissent un succès exceptionnel, ininterrompu jusqu'au XX° siècle, succès nourri du soutien réel que lui apporte en Provence le Félibrige. Création et représentantion théâtrale laïque, émancipée de l'autorité ecclésiastique qui cependant ne la néglige pas, la pastorale constitue un genre littéraire propre. De plus, le nombre très élevé de pièces connues ou attestées (dont le fait d'avoir ou non connu l'impression ne constitue pas un critère exclusif de succès) aurait sensiblement infléchi les données chiffrées de notre enquête[19].

Une période charnière (*terminus ad quem* de notre étude)[20] se dessine assez nettement autour des années 1850, après lesquelles les types d'ouvrages nés au XVII° siècle subissent de profonds changements. La production religieuse, telle que nous l'avons recensée et rapidement décrite, s'appauvrit alors numériquement jusqu'à disparaitre. Les catéchismes et les cantiques notamment cèdent la place aux sermons et guides de pèlerinages: la catéchèse renonce à l'occitan mais la prédication persévère. Les noëls, quant à eux, ne se maintiennent, dans leur passage à l'imprimé du moins, qu'à travers la production éditoriale liée ou issue du Félibrige. Si la maison d'édition Aubanel, d'Avignon, joue à ce niveau un role quasi officiel, comparable à celui que l'on reconnait à la même époque aux éditions Mame, à Tours, pour l'édition religieuse en français, le fléchissement de l'édition religieuse occitanophone n'en est pas moins sensible et le reflet de la situation diglossique nouvelle établie en Pays d'Oc. S'il est judicieux et autorisé de désigner précisément un ouvrage-charnière, *Li nouè de Saboly, Peyrol e Roumanille...*, publiés en 1852, rempliront cette fonction tout en marquant contradictoirement le retour en usage de l'occitan au niveau des titres des recueils[21]). Ce volume constitue, par la présence de Joseph Roumanille et de 29 de ses contemporains sollicités pour l'occasion, non plus un manuel liturgique ou catéchétique, mais il inaugure une nouvelle catégorie d'ouvrages, les 'outils' félibréens de maintenance de la 'langue provençale', catégorie à laquelle, pour ne pas y être rattaché en publiant ses *Cantico*[22], le R.P. Xavier de Fourvières (alias l'abbé Rodolphe Rieux) est dans l'obligation de consacrer une partie de sa préface. Cette nouvelle orientation 'littéraire' de la production religieuse en occitan connaîtra son couronnement avec la traduction provençale de la Genèse publiée en 1910 par Frédéric Mistral[23]. Pour préciser encore, nous relèverons le fait que, par exemple, sur 35 éditions de Saboly éditées au XIX° siècle, 8 seulement voient le jour avant le recueil de 1852; les 27 autres seront éditées en 48 ans à peine et expliquent, plus qu'elles ne la justifient, la postérité exceptionnelle qui fut, exclusivement, accordée à Nicolas Sa-

boly[24]. Si ce dernier demeure le noëliste le plus connu et le plus cité, devançant, et de loin, Peirol, Amilia, Godolin ou d'Astros, comment pourrait-on ignorer une liste d'une centaine d'auteurs (cf. annexe n° 3) à laquelle il faudrait ajouter les noms de tous ceux dont les oeuvres sont demeurées inédites, de ceux dont seules quelques initiales signent les recueils (cf. annexe n° 4), de ceux enfin auxquels il sera peut-être possible un jour d'attribuer la masse des ouvrages totalement anonymes. La grande majorité de ces auteurs semblent avoir compté, à en juger par les auteurs identifiés et les anonymes dont seule la fonction est révélée, parmi les ecclésiastiques, curés de petites paroisses citadines ou rurales, missionaires, organistes. Minoritaires demeurent les artisans, comme Peirol, Nalis, Arnaud, les cultivateurs, comme Gautier, les notaires, comme Vacquier, ou poètes de métier, comme Godolin.

En règle générale, leur oeuvre fut imprimée dans la métropole la plus proche où exerçait un imprimeur outillé et argenté, reconnu et mandaté par l'autorité ecclésiastique locale et épiscopale. L'exception, ou plutôt l'originalité que constitue, aux XV° et XVI° siècles essentiellement, la présence de la ville de Lyon, ne fait que traduire la faible implantation des ateliers provinciaux à cette époque jointe à l'attraction sans concurrence qu'exerça le centre typographique lyonnais. Toulouse au XVII° siècle, Avignon aux XVIII° et XIX° siècles drainèrent le même flux. Nous n'entrerons pas à présent dans le détail des ateliers dont il ressort cependant que certains d'entre eux assirent leurs prospérité sur le volume de leur seule production religieuse et s'attribuèrent (parfois abusivement) pour officialiser cette activité le titre d'imprimeur de l'Evêché et du Clergé (cf. Annexe n° 5). Aucun élément ne permet actuellement d'apprécier quels furent le mode et la surface de diffusion des centres typographiques en question. Les données sur les quantités de tirage sont également inexistantes. Proposer une évaluation serait douteux mais il est vraisemblable que, sur trois siècles et toutes catégories et éditions confondues, ce soit par dizaines, voire centaines de milliers d'exemplaires qu'il soit réaliste de compter. Les prix, quant à eux, ne sont que très exceptionnellement marqués (i.e. imprimés) ou notés (i.e. manuscrits par l'acheteur): au XVIII° siècle, 6 sols en Avignon pour les *Cantiques spirituels à l'usage des missions du diocèse d'Alais* (Alès) datés de 1735, 10 centimes ou 2 sous à Toulouse au début du XIX° siècle pour une feuillet de 4 pages contenant un cantique ou un noël. Les *catéchismes,* et dans une moindre mesure, les *recueils de cantiques*, appartenaient, ainsi que le révèlent de très nombreux ex-libris manuscrits, à des membres du clergé; l'évêché en avait ordonné ou suggéré la rédaction et la publication et il en vérifiait l'usage au cours de ses visites pastorales. Au fil des siècles, ces manuels se répandirent parmi les fi-

dèles, clientèle toujours plus alphabétisée que désignent précisément les titres, approbations, permissions et préfaces (le plus souvent rédigés en français avec allusion à la langue): 'pour la commodité des plus simples', 'en faveur' ou 'a l'usatgé deu puble de la campagne', 'exposés d'une manière proportionnée à l'intelligence des plus simples', 'pour les gens qui n'entendent pas le français' (ceci dit en ... français!). Les recueils de *noëls*, acceptés si ce n'est 'approuvés' par les autorités ecclésiastiques mais non promus par elles[25], étaient plus directement imprimés à l'intention des fidèles et leur contenu propagé hors des églises. Le volume de ces recueils, leur qualité typographique et leur prix modeste en faisaient plus sûrement des produits de colportage que des objets de librairie.

Le succès de ces recueils de noëls et de cantiques dût fonder un commerce régulier si ce n'est prospère, former un lectorat de vastes proportions et leur diffusion dépasser très largement l'aire géographique respective de création et d'impression. Les noëls provençaux de Saboly ou Peyrol comme les noëls béarnais d'Andichon traversèrent en tous sens Rhône et Garonne, de même que les mélodies populaires qui servaient d'air à ces chants se diffusèrent à l'intérieur du Pays d'Oc, s'échangèrent entre domaine/registre occitanophone et domaine/registre francophone. A travers ces échanges, sans doute pourrait-on percevoir et mesurer l'évolution des modes et des goûts en matière.

La totalité des ouvrages recensés entrent dans la catégorie matérielle des 'manuels', des 'livres de main', que l'on transporte aisément du domicile aux lieux de culte et que l'on tient ouverts en main. Leur format excède rarement 17 centimètres de hauteur; leur épaisseur ou nombre de pages varie: de 150 à 400 pages pour les recueils de cantiques à 12 pages en moyenne pour les brochures de noëls annuellement imprimés à Toulouse au milieu du XVII° siècle. Quant ces ouvrages se présentent 'dans leur jus' (i.e. en condition d'époque), et non pas artificiellement reliés en de luxueux maroquins par d'aisés mais peu précis bibliophiles du XIX° siècle[26], leur couvrure est commune, reflétant les usages du temps. Les recueils de cantiques sont généralement reliés en parchemin (début XVII° siècle) puis en basane (XVII°-XVIII° siècles); les brochures de noëls sont cousues et brochées dans une couverture muette de papier «à la chandelle»; très rares sont les papiers dominotés.

De très nombreux titres des XVII° et XVIII° siècles ne sont actuellement connus que par un unique exemplaire. Notre connaissance de ce corpus aurait été plus fragmentaire encore si quelques bibliophiles du XIX° siècle[27] n'avaient, à contre-courant des modes bibliophiliques de leur temps, entrepris de rassembler ces exemplaires épargnés par l'usage et de leur rendre, dans l'ensemble de la production imprimée, la place que leur avait

injustement refusé le mépris des bibliophiles d'Ancien Régime et des confiscateurs révolutionnaires, premiers de nos bibliothécaires publics. Le plus attentif de ces amateurs évéillés par Charles Nodier, fut le Docteur Jean-Baptiste Noulet[28] dont la collection, ainsi que celle de son confrère toulousain Tibulle Desbarreaux-Bernard[29], constitue l'essentiel du fonds occitan de la Bibliothèque Municipale de Toulouse. Quatre autres noms méritent d'être cités: le diplomate Charles de Vallat[30] qui par don enrichit la Bibliothèque Municipale de Montpellier, l'avocat marseillais Jacques-Thomas Bory[31] dont les livres vendus l'année même de sa mort constituent le noyau du 'fonds provençal' de la Bibliothèque Municipale de Marseille, l'avocat saintongeais Jean-Henri Burgaud des Marets[32] dont l'essentiel des livres a été acquis par la British Library à Londres, enfin le Duc d'Aumale[33] fondateur de l'actuel Musée Condé de Chantilly.

Avant de pénétrer dans le corps des ouvrages, les titres, dont la fonction d'appel n'est jamais à négliger, méritent l'attention. Dès la fin du XVIIe siècle, ils cessent d'être majoritairement rédigés en occitan et s'il n'est donc pas suffisant de limiter sa lecture au titre du volume pour déterminer l'usage interne de l'occitan ou son absence, il est également exclu de se contenter des rares mentions pratiques qu'ils proposent: en effet, quand un recueil toulousain précise 'le tout en vers français', il peut contenir plusieurs pièces occitanes. L'originalité de l'intitulé est plutôt faible[34]; seules quelques brochures de noëls toulousains des années 1660-1680 rompent la monotonie et l'austérité:

- L'Azempre de Nadal [= la convocation...]
- La Magnifique fleur de noëls nouveaux sur les airs plus beaux et plus nouveaux airs qui se chantent à la cour
- Le Parterre des noëls nouveaux
- Le Concert armonieux des noëls
- Le Canal de la grâce qui joint le pêcheur à Dieu (1667)[35]
- La Glorio del Canal de Nadal (1667)[35]
- L'Escluso del canal de la gracio de Nadal ont es lo garrabot [= petit fagot] des nouels (1668)[35]
- Le Granié de Nadal que counserbo le pur forment doun se fa le pa des anjos
- Le Printems des chrestias o la razo mystiquo espanuoïdo per nostre salut
- Le Lugra [= Vénus, étoile du matin en Languedoc] de miejoneit
- Le Pacquet del courrié de Nadal
- Le Rebeilhé de Nadal
- L'Aurore naissante, noëls...

- Le Soleil levé avant l'aurore ou Jésus naissant....
- La Floureto del Printems nascudo dins l'estable de Betléem à la rigou de l'iber
- Le Germe de Noël sorty de la terre féconde de Marie par la rosée céleste
- La Jasen piucélo
- Le Saint fruit de Noël
- Le Soleil de Noël né à minuit pour éclairer le monde.
- La Lyre de Judée
- Les échos de Bethléem

La rigueur et la régularité l'emportent massivement dans les recueils de cantiques et de noëls:

- Noëls nouveaux sur les plus beaux airs du temps
- Noëls nouveaux sur des airs connus et familiers
- Noëls choisis
- Noël / Nadal / Nadalet / Nadau / Nouel / Noué
- Pastourelets nouvels
- La Fleur des noëls nouveaux
- Grande Bible des noëls nouveaux
- Choix de noëls
- Noëls nouveaux à l'honneur de la naissance de Jésus Christ / du Messie / du Sauveur du monde
- L'élite des bons noëls nouveaux
- Noëls provençaux / béarnais / et français
- Cantiques spirituels
- Recueil de cantiques spirituels à l'usage des catéchismes / des missions / à l'usagi deï missiens
- Cansouns spirituellos

Les qualificatifs «Noëls vieux / anciens / nouveaux» doivent inspirer la prudence car ils constituent plus des arguments commerciaux dont use l'éditeur que des précisions sur l'originalité de la création et la filiation possible des éditions.

A l'intérieur des ouvrages puis à l'intérieur des textes eux-mêmes, une longue étude serait à mener, par époque et sur trois siècles, pour mesurer les parts respectives et progressives des langues occitane et française (très rarement latine), c'est-à-dire le jeu des langues. Les ouvrages bilingues qui dans un but pédagogique affirmé présentent le texte occitan face au texte français ou latin ne sont que quelques unités: instructions chrétien-

nes (en Comminges par exemple), catéchismes ou hymnes et psaumes, mais jamais noëls ou cantiques[36].

La masse de poésies religieuses occitanes ainsi accumulée offre au chercheur un champ privilégié d'investigations.

Le lexicographe trouvera matière dans les noëls et cantiques à énumération (métiers, animaux, prénoms, etc.). L'historien trouvera les références à des personnages locaux ou nationaux, à des événements politiques, militaires et sociaux. L'historien des mentalités suivra l'évolution du sentiment religieux ou de l'enseignement[37]. L'ethnosociologue relèvera les traces de comportements et pratiques populaires significatives et celles des jeux croisés de l'oral et de l'écrit[38]. Le sociolinguiste appréciera ce matériau brut si éloigné de la littérature de cabinet. Le musicologue enfin portera attention à cette matière vocale bien que la quasi totalité des recueils soient dépourvus de notation musicale. Les exceptions sont effectivement rares, en l'état actuel de nos repérages:

- La *Douctrino crestiano* de P. Dupont et le *Tableu de la bido del parfet crestia* de B. Amilia sont les exceptions du XVIIe siècle languedocien et proposent respectivement 10 et 33 airs notés en plain chant.
- Pour le XVIIIe siècle, provençal, on relève trois exceptions: un *Recueil de cantiques spirituels à l'usage des missions de Provence en langue vulgaire* (Avignon, 1734) qui contient 44 pages de musique gravée, les *Nouveaux cantiques spirituels provençeaux et quelques uns françois pour les missions...* (Avignon, 1750) qui proposent une très médiocre notation typographique et le volumineux *Chants des cantiques spirituels provençaux et françois* de l'abbé Dubreuil, d'Aix, publié à ... Paris en 1759, accompagné de partitions gravées.

Seul, donc, figure, et ceci de manière quasi générale, sous le titre de chaque noël et de chaque cantique (titre qui se limite très fréquemment d'ailleurs à ces deux seuls mots 'Noël' ou 'Cantique'), la mention de l'air sur lequel il doit être chanté. Quand elle ne se limite pas, trop souvent, à l'indication sibilline 'air ancien', 'air connu', 'air nouveau', 'air récent', 'air languedocien', 'air basque ou bëarnais', la mention fait appel au plus large registre populaire profane incluant chansons bachiques ou grivoises. D'une manière trop fréquente pour ne pas être relevée, les chansons du répertoire populaire occitan sont proposées comme air des textes en français présents dans les volumes et vice-versa. Plus rarement cependant, certains auteurs ou éditeurs proposent plusieurs timbres pour le même texte, un

timbre d'une chanson française et un timbre d'une chanson occitane. L'argument du coût élevé de l'impression musicale est déterminant et la presence d'une musique notée, tout en étant rendue inutile par la popularité des airs proposés, serait demeurée incompréhensible à la plupart des utilisateurs, non musiciens. Les indications sont donc faites pour faciliter l'apprentissage, la mémorisation et la restitution des textes. Par nécessité pédagogique, les airs d'origine liturgique sont rares. Il est plutôt fait usage (et les titres des recueils eux-même l'annoncent déjà) des mélodies 'du temps', 'les plus répandues', 'connues' ou 'en vogue', 'les plus beaux et plus nouveaux airs qui se chantent à la cour'. Certains airs connaissent un succès durable; c'est le cas du noël gascon *Rebelhats bous maynades* que semble emprunter par la suite *Venez divin messie* et qu'empruntera en 1636 pour l'un de ses noëls le poète D'Astros (Annexe n° 6).

A l'intérieur même des volumes imprimés se développe une production manuscrite originale, trop fréquente pour ne pas être révélée et symptomatique: les prières (Pater, Ave Maria et cantiques divers) en occitan qui noircissent les pages de garde ou quelques feuillets ajoutés[39]. Enfin, certains manuels et plus précisément catéchismes ont pu donner lieu, par manque ou ancienneté des exemplaires imprimés originaux, à de multiples copies. Un exemple important est fourni par le catalogue de la vente publique de la bibliothèque du Docteur Jean-Baptiste Noulet qui proposait, a lui seul, 6 copies distinctes d'un *Catéchisme dogmatique et moral traduit en langue vulgaire de Toulouse*. Ce catéchisme, traduit en occitan par l'abbé Joseph Dissès curé de Brax (diocèse de Toulouse) sur la base du catéchisme en français imprimé par ordre de Mgr Colbert, archevêque de Toulouse, n'aurait, malgré sa fortune apparente, pas connu l'impression à l'époque, 1748-1751, où ces copies circulèrent. Un succès public semblable semble avoir été le lot de quelques autres créations (Noëls de Natalis Cordat en Auvergne ou les Noëls de Notre-Dame-des-Doms à Avignon)[40] sans qu'elles aient connu, avant d'être exhumées au XIXe siècle, les honneurs d'une impression.

Les ateliers d'imprimerie méridionaux ont, pendant près de quatre siècles, favorisé la création, la diffusion et la transmission d'une littérature religieuse occitane moderne. Ce vaste corpus parait à même de suggérer la reprise de rares et anciennes études et la mise en chantier de travaux multiples. S'ouvre un champ à peine désempierré, rapidement et provisoirement cadastré.

François Pic
Béziers

1. L'un des chercheurs à s'être passionné pour cette matière, Christian Anatole, vient de disparaître avec une soudaineté désarmante. C'est à lui, spécialiste, entre autres sujets, de la pastorale post-tridentine et de la production du père Barthélémy Amilia, que nous dédions ce modeste travail.
Parmi ses nombreux articles, citons:
- *Las traduccions occitanas de las escrituras santas desempuèi 1500 fins a uei,* «Annales de l'Institut d'Eudes Occitanes,», 4° série, n. 1 (1965), 113-126.
- *La Réforme tridentine et l'emploi de l'occitan dans la pastorale. A propos de quelques textes publiés sous l'épiscopat de François-Etienne de Caulet, évêque de Pamiers (1645-1680),* «Revue des langues romanes», 77 (1967) 1-29.
- *Pregarias occitanas del segle XVII*, «Gai saber», n. 348, (Janv.-Febr. 1970) 340-342.
- *Reforme tridentine et littérature occitane en pays de Toulouse au XVIIe siècle,* «Annals de l'Institut d'Estudis Occitans» 5° tièra, n° 3 (1978) 65-76.
- *Note sur la fortune des cantiques d'Amilia*, ibid, 109-116.
2. Non sans relever leur existence dans le cadre de notre inventaire général, nous excluons à présent du corpus religieux les cinq textes appartenant à la brève série des publications occitanes de la Réforme (*Psaumes* d'Arnaud de Salette, Orthez, 1583; *Catéchisme* de Jean Raymond Merlin, Limoges, 1564; *Psaumes* de Pey de Garros, Toulouse, 1565; *Apocalypse de Saint Jean* et *Psaumes* d'Auger Gaillard, Tulle, 1589) dont les deux premiers seulement répondent à un besoin cultuel et plus précisément encore à une commande officielle de Jeanne d'Albret.
3. Nous avons provisoirement écarté la production non imprimée, c'est à dire demeurée manuscrite. Celle-ci n'en contient pas moins des séries importantes de textes particuliers (les sermons par exemple) auxquels aucune étude ne nous apparait leur avoir été consacrée.
4. Pour diverses raisons, notamment matérielles, notre inventaire présente une faiblesse particulière, le manque d'information sur le domaine dauphinois. De même, nous n'avons que trop faiblement exploité, à l'heure actuelle, les bibliothèque diocésaines ou de congrégations. Quoiqu'il en soit, ces deux lacunes ne sauraient modifier de fond en comble les données chiffrées établies.
5. A. SERRES, *Une estampe xylographique de saint Lizier de Couserans*, dans *Couserans et montagne ariégeoise. Actes du XXXe Congrès d'études régionales de la Fédération des Sociétés Académiques et Savantes de Languedoc-Pyrénées-Gascogne,* tenu à Saint-Girons du 30 mai au 1° juin 1975, Saint-Girons, 1976, pp. 43-61.
H.D. SAFFREY, *L'arrivée en France de saint François de Paule et l'imagerie populaire à Toulouse au XVe siècle,* «Nouvelles de l'estampe» n. 86 (mai 1986) 6-22.
6. Lyon, seconde ville du Royaume de France après Paris (1470) à accueillir un atelier typographique permanent, joue pendant tout le XVI° siècle un rôle de capitale typographique exceptionnellement attractive pour l'ensemble des provinces françaises.
7. F. PIC, *Pardon et 'Grans perdons'*, dans *Actes du 107° Congrès National des Sociétés Savantes*, Brest, 1982. Tome I: La faute, la répression, le pardon. Paris. 1984, pp. 447-472.
8. G. BAZALGUES, *Un monitoire occitan en 1546,* dans *Mélanges de philologie occitane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, 1978, II, pp. 481-486.
9. J. ROQUETA, *Lo Ritual occitan del maridatge. Testimoni d'una civilisacion originala. Edicion sinoptica e critica de tras rituals amb formularis en lenga occitana...,* Besièrs-Montpelhièr, 1981.

10. R. LAFONT, *Anthologie des baroques occitans*, Avignon, 1974, pp. 259 et 261.
11. F. PIC, *Bibliographie des oeuvres imprimées de Pèire Godolin,* dans *Actes du Colloque internationl Pèire Godolin*, Université de Toulouse-Le Mirail, 8-10 mai 1980, Toulouse, 1982, pp. 199-283.
12. Les noëls dérivent des drames liturgiques du Moyen-Age appartenant au cycle de Noël et des mystères qui leur firent suite avant d'être interdits au XVIe siècle. Parmi les nombreuses études générales ou articles spécialisés sur les noëls, on peut retenir, bien qu'anciens:
H. BACHELIN, *Les noêls français*, Paris, 1927.
R. CORBIN, *Recherches sur nos vieux noëls considérés comme chants populaires*, Bordeaux, 1864.
CH. CURTIL-BOYER, *Bibliographie calendale,* Supplément à la revue «Marseille», n. 123 (1980).
P. PANSIER, *Les Noëls à Avignon du XIV° au XIXe siècle*, «Annales d'Avignon et du Comtat Venaissin», (1928) 124-279.
J. ROUQUETTE, *Los nadals dins lo Païs-Bas de Lengadòc al sègle XVIII*, «Annales de l'Institut d'Etudes Occitanes», 4° série, n. 2 (1966) 271-284.
J. SMIDT, *Les noëls et la tradition populaire*, Amsterdam, 1932.
P. de TERRIS, *Les Noëls, essai historique et littéraire,* Paris, 1880.
M. VLOBERG, *Noëls de France*, Grenoble, 1938.
Voir aussi le chapitre «Liturgie, nativités et noëls», dans *Crèches et traditions de Noël.* Catalogue de l'exposition du Musée National des Arts et Traditions Populaires, Oct. 1986-Fév. 1987, Paris, 1986, pp. 31-54.

L'intérêt qui a pu être porté aux noëls occitans l'a rarement ou très faiblement été au titre du phénomène d'expression de la piété populaire mais par le seul fait qu'une partie, au demeurant très faible, d'entre eux est signée, parfois même d'auteurs connus pour d'autres oeuvres laïques.

13. Pour le domaine franco-provençal, on consultera S. ESCOFFIER-A.M. VURPAS, *Textes littéraires en dialecte lyonnais: poèmes, théâtre, noëls et chansons. XVIe-XIXe siècles,* Paris, 1981.
Pour le domaine basque, on consultera J. VINSON, *Essai de bibliographie de la langue basque*, Paris, 1891 et 1898, 2 voll.
Pour le domaine breton F. ROUDAUT, *La prédication en langue bretonne à la fin de l'Ancien Régime*, Thèse, Brest, 1975; puis A. CROIX *La Bretagne aux XIVe-XVIIe siècles. La vie, la mort, la foi,* Paris, 1981, 2 voll. et enfin A. CROIX-F. ROUDAUT, *Les Bretons, la mort et Dieu de 1600 à nos jours*, Paris, 1984.

Pour apprécier la place de la littérature religieuse dans les éditions de colportage en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, on consultera les études de Geneviève Bollême, Robert Mandrou, Jean-Jacques Darmon, Jean-Pierre Seguin, ainsi que CH. NISARD, *Histoire des livres populaires et de la littérature de colportage,* Paris, 1864, et A. MORIN, *Catalogue descriptif de la Bibliothèque Bleue de Troyes* (almanachs exclus), Genève, 1974.

14. Quelques travaux récents ont été consacrés à ces manuels: CH. HEZARD, *Histoire du catéchisme, depuis la naissance de l'Eglise jusqu'à nos jours,* Paris, 1900; A. COMPAN, *Catéchisme en dialecte nissart sous la Restauration sarde*, dans *Actes du 5° Congrès International de Langue et Littérature d'Oc*, Nice, 6-12 septembre 1967, Paris, 1974, pp. 246-260; J. CL. DHOTEL, *Les origines du catéchisme moderne d'après les*

premiers manuels imprimés en France, Paris, 1967; J.-R. ARMOGATHE, *Les catéchismes et l'enseignement populaire en France au XVIIIe siècle*, dans *Images du peuple au XVIIIe siècle. Colloque du Centre Aixois d'études et de recherches sur le XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence 1969, Paris, 1973, p. 103-121; G. CHOLVY, *Enseignement religieux et langues maternelles en France au XIXe siècle*, «Revue des Langues Romanes», 82 (1976) 27-52; J.-B. SEGUY, *Langue, religion et société: Alain de Solminihac et l'application de la réforme tridentine dans le diocèse de Cahors (1637-1659)*, «Annals de l'Institut d'Estudis Occitans, 5° tièra, n° 1 (1977), 79-110; J.B. SEGUIN, *A prepaus d'un catechisme occitan e de la catechesa en occitan*, «Lengas», n. 4, (1978) 57-68; P. FERTE, *Un catéchisme bilingue du XVIIIe siècle (diocèse de Cahors). Le Carcinol en Quercy du 17e au 19e siècle*, «Lengas», n. 4, (1978), 27-56.

15. La liste des prélats qui suscitèrent, ordonnèrent ou autorisèrent la rédaction en occitan de catéchismes laisse entrevoir l'inégalité qui régna en ce domaine dans les diocèses du Sud:

XVIIe

- Mgr Charles de Montchal, arch. de Toulouse (1628-1651)
- Mgr Hardouin de Péréfixe, év. de Rodez (1649-1662)
- Mgr de Bonzy, arch. de Toulouse
- Mgr Hugues de Labatut, év. de «Comenge»
- Mgr Alain de Solminihac, év. de Cahors
- Mgr François Etienne de Caulet, év. de Pamiers (1645-1680)
- Mgr Pierre de Bertier, év. in partibus d'Utique et coadj. Montauban
- Mgr Jean-François de Montillet, arch. d'Auch

XVIIIe

- Mgr Joseph de Revol, év. d'Oloron (1706-1735)
- Mgr François de Revol, év. d'Oloron (1741-1783)
- Mgr J.B. Auguste de Villoutreix de Faye, év. d'Oloron
- Mgr Henri de Briqueville de La Luzerne, év. de Cahors
- Mgr Louis Jacques François de Vocance, év. de Sénès
- Mgr Champion de Cicé, arch. Bordeaux
- Mgr Joseph de Saint-André Marnays de Vercel, év. de Couserans
- Mgr Carlo Eugenio Valperga di Maglione, év. de Nice

XIXe

- Mgr Jérôme Marie Champion de Cicé, Arch. d'Aix et Arles
- Mgr Joseph Jacques Loison, év. de Bayonne: Catéch. Aulourou
- Mgr Charles François Melchior Bienvenu Miollis, év. de Digne
- Mgr Domeneghe Galvano, év. de Nice: 1836
- Mgr Gian Battista Colonna d'Istria, év. de Nice
- Mgr P.F. de Bausset Roquefort, arch. d'Aix, Arles et Embrun

Une monumentale étude (dont G. CHOLVY trace la voie: *Clercs érudits et prêtres régionalistes*, «Revue d'Histoire de l'Eglise de France», 71 (1985) 1-12; *Régionalisme et clergé catholique au XIXe siècle*, dans Chr. GRAS-G. LIVET, *Régions et Régionalisme en France du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, 1977, pp. 187-201), reste à mener sur les générations successives d'ecclésiastiques érudits (de Léonce Couture à Ernest Nègre)

et prédicateurs (de Xavier de Fourvières à Joseph Salvat) qui ont consacré leur ministère à la promotion de la langue d'oc et/ou à son étude. Quant à la présence de l'occitan dans l'action catholique contemporaine, Gérard Cholvy lui a consacré, à partir de 1968, une enquête avec questionnaire (*Occitan ou français à l'église*? «Folklore», n. 130, (Eté 1968) 24, et cite et analyse les réponses dans ses nombreuses publications.

16. Sur les cantiques, voir A. GASTOUÉ, *Le cantique populaire en France, ses sources, son histoire;* augmentée d'une Bibliographie générale des anciens cantiques et noëls, Lyon, 1924.

Les recueils de cantiques appartenant à notre corpus furent promus «à l'usage des missions» des congrégations ou ordres suivants: Pères de l'Oratoire / Pères Minimes / Pères Capucins (des diff. provinces / Pères Récollets / Pères Augustins Réformés / Pères de la Communauté de Jésus / Pères de la Doctrine Chrétienne / Frères Précheurs / Prêtres du Sacre-Coeur / Prêtes missionnaires de N.D. de la Sainte-Garde. Sur les cantiques, on pourra consulter: *L'enseignement du peuple: les catéchismes, les missions, les cantiques*, dans *Religions et traditions populaires*. Catalogue de l'exposition du Musée National des Arts et Traditions Populaires, 4 déc. 1979-3 mars 1980, Paris, 1979, pp. 198-249.

17. La production occitane de cantiques particuliers isolés ne peut être comparée au «véritable genre littéraire» que constituent les *goigs* du domaine catalan dont «on estime le nombre total à quelque trente mille» et les *nadales*. Voir P. VERDAGUER, *Histoire de la littérature catalane*, Barcelona, 1981, pp. 123-125.

18. La *Pastorale Maurel*, du nom de son auteur Antoine Maurel, créée vers 1842, marque la naissance de ce vaste répertoire.

19. A. BRUN, *Les origines de la pastorale marseillaise*, «Mémoires de l'Institut Historique de Provence», 19 (1942) 3-35: R. KLOTZ, *Un théâtre populaire à Marseille: la pastorale,* «Revue d'histoire du théâtre», 1 (1982) 53-65; A. GIRAUD, *Un théâtre populaire au temps de Noël*. Inventaire bibliographique des pastorales théâtrales en Provence, Paris, 1984 (recense 371 pièces distinctes, des 'nativités' médiévales aux 'pastorales' contemporaines).

20. A travers les chiffres de notre inventaire (cf. Annexe n. 2), la période révolutionnaire apparait n'avoir eu que peu ou pas d'effet d'effacement ou de rupture des traditions religieuses en Pays d'Oc. Les réponses et échantillons annexés à quelques-unes des 43 questions précises que pose l'enquête sur les patois menée par l'Abbé H. Grégoire, confirment un usage abondant, oral et écrit, de l'occitan dans les domaine religieux; usage qui n'aurait pu, en moins de dix années, disparaître sans survivre. Corrélativement, on ne connaît pas, à l'heure actuelle, le moindre 'noël sans-culotte', 'civique' ou 'patriotique' en occitan dans lequel les rois-mages, par exemple, seraient remplacés par des personnalités révolutionnaires locales. Cela ne s'est, semble-t-il, même pas produit à Toulouse où la popularité du Père Sermet jointe à une forte tradition noéliste aurait pu donner naissance à de telles créations.

21. *Li Noué de SABOLY, PEYROL, e J. ROUMANILLE, emé de vers de J. REBOUL, e quatre dougeno de nouè touti flame nòu de...*, Avignoun, 1852, (contient 77 noëls de Saboly, 31 de Peirol, 10 de Roumanille et 49 de 29 contemporains).

22. *Li cantico prouvençau. Recuei dou R.P. Don Savié de Fourviero, à l'usage di catechime, messioun e roumavage*. Avignoun, 1887.

23. *La Genèsi, traducho en prouvençau pèr Frederi Mistral,* Emé lou latin de la Vulgato vis-à-vis e lou francès en dessouto per J.J. BROUSSON... Paris, 1910, (publié initia-

lement dans l'«Armana prouvençau» de 1878 à 1908. Le manuscrit autographe complet a été récemment acquis par le Centre International de Documentation Occitane, Béziers.

24. On constate, à certaines époques (on lit par exemple, en 1963, dans le «Bulletin de la Société d'Etudes de Draguignan»: «Nicolas Saboly est, avec Bellaud de la Bellaudière, un chainon d'or de la chaine qui unit Mistral aux troubadours») une certaine surévaluation de l'oeuvre de N. Saboly qui, pour monumentale qu'elle soit, ne saurait effacer la production occitane et réduire à la seule Provence trois siècles de floraison.

25. Les autorités ecclésiastiques n'ont jamais négligé le puissant moyen d'union qu'est le chant, propre à faire naître un sentiment collectif et à soumettre une assistance docile.

26. Reliées en recueils factices de plusieurs unités ou dizaines d'unités, les brochures perdent leur autonomie, leur format par rognage et suggèrent abusivement, par leur position chronologique dans ces recueils, un millésime douteux pour ceux qui ne sont pas datés.

27. Nous consacrons actuellement une étude aux quelques bibliophiles du XIXe siècle qui sauvèrent très réellement, pour une bonne part, la littérature occitane antérieure de l'anéantissement.

28. (1802-1890). Dès les premières notices de son *Appendice bibliographique comprenant le catalogue des ouvrages écrits dans les patois du Midi de la France aux seizième et dix-septième siècle,* J.-B. NOULET, précise au sujet des brochures de noëls: «Nous possédons, M. le Dr Desbarreaux-Bernard et moi, une belle suite de ces plaquettes devenues fort rares».

29. (1798-1880).

30. (1816-1884).

31. (1809-1875).

32. (1806-1873).

33. (1822-1897). Outre des recueils de cantiques, le Duc d'Aumale acquit, lors de la vente de la bibliothèque d'Armand Cigongne en 1861, un épais recueil factice (coté V.D.60 au Musée Condé de Chantilly) contenant 44 brochures différentes de «noëls en langage toulousain et en français» imprimées à Toulouse (n 1339 du catalogue, relié en juin 1858 en maroquin bleu par Trautz-Bauzonnet pour A. Cigongne).

34. A titre comparatif, on lira avec intérêt A. LABARRE, *Sur les titres des anciens livres de dévotion*, «Bulletin du Bibliophile», III, (1979) 333-346.

35. On relèvera l'allusion répétée au percement du Canal des Deux-Mers.

36. R. BERTRAND, *Latin et langue(s) vulgaire(s): les langues du Catholicisme provençal (XVIIe-XIXe siècles)*, Communications au Colloque «Les Français et leurs langues», Montpellier, 5-7 septembre 1988; B. DOMPNIER-F. HERNANDEZ, *Les livres de piété des pénitents du XVIIIe au XIXe siècle: la négation de la Révolution*? «Provence historique», XXXIX, fasc. 156 (avril-mai-juin 1989) 257-271.

37. H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, 1923-1933 (reprint 1967-1971); G. BACCRABERE, *La pratique religieuse dans le diocèse de Toulouse aux XVIe et XVIIe siècles*, «Annales du Midi», 74, n. 59 (1962) 287-314; J. SEGUY, *Langue du «peuple» et piété du «vulgaire»: un exemple occitan au «Grand Siècle»*, dans *Recherche et religions populaires*, colloque international 1973, Montréal, 1976, pp. 35-68; G. CHOLVY-Y.-M. HILAIRE, *Histoire religieuse de la France contemporaine (1800-1880)*, Toulouse,

1985.

38. Après avoir, depuis sa création, consacré de nombreux articles à la matière religieuse, «Folklore, revue d'ethnographie méridionale», a publié un numéro entier: «Religion populaire en Languedoc» (n. 199-200, Automne-Hiver 1985). L'un des rédacteurs de la revue, J.P. PINIÈS a également publié *Du choc culturel à l'ethnocide: la pénétration du livre dans les campagnes languedociennes du XVIIe au XIXe siècle,* «Folklore», n. 183, (Automne 1981), 24 p.; et *Sainte Germaine de Pibrac: figure d'un culte populaire*, dans *Un demi siècle d'ethnologie occitane: autour de la revue, «Folklore»*, Catalogue d'exposition, Carcassonne, 1982, pp. 27-56.

39. Ces prières manuscrites peuvent se rencontrer, plus exceptionnellement, sur tout autre type de livre (livres de comptes, livres de colportage, livres 'savants', etc.).

40. J. CLAMON-P. PANSIER, *Les Noëls provençaux de Notre Dame des Doms (1570-1610)* édités pour la première fois avec la musique, suivis de 10 noëls inédits de 1653 et 1656, Avignon, 1925.

	TITRE DES VOLUMES		AUTEURS			MATIÉRES			
	latin	en occitan	TOUS ANONYMES, dont traductions:						
15° et 16° siècles	**12**	**32**	- d'après Guy de ROYE - s'après Jean GERSON - d'après Honoré d'AUTUN - d'après Olivier MAILLART			- 4 estampes xylographiques - 10 placards d'indulgences - 42 monitoires - 5 oeuvres originales - 11 traductions - 10 rituels, sacramentaires - 2 statuts synodaux			
Total	**44**								
	en français	en occitan	CONNUS	INITIALES	ANONYMES	CANTIQUES Psaumes-Hymnes	CATECHISMES	NOELS	DIVERS
17° siècle	44	63	60 (soit 58%)	9 (soit 7%)	38 (soit 35%)	13	10	78	6
Total	**107**			**107**			**107**		
	en français	en occitan	CONNUS	INITIALES	ANONYMES	CANTIQUES	CATECHISMES	NOELS	DIVERS
18° siècle	291	73	95 (soit 26%)	28 (soit 8%)	241 (soit 66%)	180	15	166	3
Total	**364**			**364**			**364**		
	en français	en occitan	CONNUS	INITIALES	ANONYMES	CANTIQUES	CATECHISMES	NOELS	DIVERS
19° siècle	187	65	+ de 50% NON COMPTABILISÉS			68	11	139	34
Total	**252**			**252**			**252**		
Total General	**767**			**767**			**767**		

ANNEXE n. 1 - Tous les chiffres portés sur ce tableau représentent des quantités d'unités bibliographiques (= titres de volumes) et non des quantités de textes contenus dans ces volumes.

ANNEXE 2

NOMBRE D'UNITÉS BIBLIOGRAPHIQUES PAR ANNÉE

Années	Nbre
XV° s.	4
1492	1
1492-1503	1
1494	1
1500	1
1503	1
1504	1
1508	1
1509	1
1511	1
1515	1
1517	1
[1520]	3
1523	1
1523-1534	1
1528	1
1530	2
1532	1
1534-1535	1
1534-1549	3
1535-1540	1
1536	1
1537	1
1538	2
[1540]	2
1544	1
1546	1
1550	1
1553	3
1555	1
1556	1
1576	1
TOTAL	**44**
1617	1
1621	1
1633	1
1637	1
[1640]	1
1641	1
1642	1
1643	1
1644	2
1645	3

Années	Nbre
1647	1
1648	2
1649	1
16[51]	1
1652	2
1653	3
16[54]	1
1655	2
1656	2
1659	1
1661	1
1666	3
16[67]	4
16[68]	9
1668	2
1669	4
16[70]	1
1670	1
1671	1
1672	3
1673	3
1674	1
1686	1
1688	2
1695	2
1698	2
1699	2
S.D. (*)	34
TOTAL	**107**
1700	3
1701	1
1702	3
1703	4
1704	2
1705	5
1706	4
1707	2
1708	2
1709	1
1711	4
1712	4
1714	2
17[15]	1

Années	Nbre
1716	6
1717	3
1718	2
1719	1
1720	3
1721	2
1722	4
1723	2
1724	2
1725	1
1727	3
1728	3
1729	1
1731	1
1732	1
1733	2
1734	5
1735	3
1737	2
1738	4
1739	5
1740	1
1741	1
1743	5
1745	1
1748	3
1749	1
1750	2
1751	2
1752	1
1753	2
1754	2
1755	2
1756	1
1757	1
1758	2
1759	4
1760	3
1761	2
1762	3
1763	6
1764	1
1765	4
1766	2
1767	4
1768	1
1769	5

Années	Nbre
1770	3
1771	3
1772	2
1773	2
1774	3
1775	4
1776	3
1777	5
1778	2
1780	5
1781	4
1782	4
1783	8
1784	2
1785	10
1786	5
1787	7
1788	7
1790	1
1791	2
1792	2
1793	1
1794	1
1795	1
1796	1
1797	3
S.D. (*)	120
TOTAL	**364**

1800	1
1801	1
1802	2
1803	5
1804	3
1805	3
1806	1
1807	5
1808	3
1809	1
1810	3
1812	2
1814	5
1815	2
1816	3
1817	3

Années	Nb
1818	5
1819	2
1820	6
1821	1
1822	5
1823	3
1824	2
1825	2
1826	3
1827	1
1828	3
1829	3
1836	3
1837	3
1838	1
1839	3
1840	2
1841	1
1842	3
1843	1
1844	1
1845	3
1846	3
1848	1
1849	1
1851	1
1852	3
1853	4
1854	2
1855	2
1856	2
1857	4
1858	2
1859	1
1860	1
1861	2
1862	1
1863	1
1865	4
1866	3
1867	1
1868	2
1869	5
1870	2

Années	Nb
1871	3
1872	4
1873	5
1874	3
1875	1
1876	4
1877	5
1879	1
1880	4
1882	1
1883	1
1885	3
1886	2
1887	2
1888	1
1889	1
1890	1
1891	1
1893	1
1897	2
1898	1
S.D.(*)	56
TOTAL	**252**
TOTAL GENERAL	**766**

(*) L'absence de date d'édition, si fréquemment constatée, constitue un argument commercial et vise à assurer une vente plus durable.

ANNEXE 3

AUTEURS CONNUS OU IDENTIFIÉS	17° s.	18° s.	19° s.
ALACRIS	2		
ALEGRE (Père H. Joseph), R. Minime (Ca 1630-1697)	2		
AMILIA (Père Barthélémy), Chanoine régulier de l'ordre de Saint Augustin en l'église cathédrale de Pamiers (1618-1673)	2	4	
ANDICHON (Henri d'), Curé d'Aucamville (Tlse), archiprêtre de Lembège (Lescar), prieur de St. Martin de Mancour (Agen) 1712-1777)		6	8
ARNAUD (Sieur Joseph), cordonnier à L'Isle (Vaucluse)			2
ASTROS (Jean Géraud d') (1594-1648)	3	3	
ASTROS (Léon d') (1780-1863)			x
AUBERT (François) (1803-1879)			x
AVRIL (J.-T.) (1775-1841)			1
AZAIS, musicien, Toulouse)		2	
BACHELIE (paroles noël mis en musique) Toulouse		1	
BARROUILLET, Curé de Toulouzette, dioc. d'Aire			1
BASCOERT (P.F.X.)			1
BATAILLE-FURE (Vincent de)			2
BEAUMOND (Abbé) (Chemin de croix écrit en 1793, édité en 1857)			1
BIDACHE (Abbé J.), Pau			1
BOLE (M.P.), E. en Tholose	1		
BONGARCON (Abbé Marie-Auguste)			1
BOURG (Curé)	2		
BOURGES (Chanoine Marius)			1
BOURRELY (Marius)			x
BRESSON (Abbé Joseph) (Cantiques st Gens/Madeleine/Vierge)			x
BRINGUIER (Octavien), Montpellier			1
CAMERON (Père), prêtre de l'Oratoire		1	
CHAPDU (Père J.B.) religieux de St François de la Grande Observance		1	
CASSAN (Denis) (1810-1883)			4
CAZAINTRE (Jean) R[itou] dé S[ant]-P[apoul], (1758-1820), Curé de Rivel (Aude)			3
CHARBONNIER (Chanoine), organiste St Sauveur, Aix			1
CORDAT (Natalis), Vicaire de Cussac en Velay, XVII° (ca. 1631-1648)			1
COSSON	2		
CROUSILLAT (Antoine-Blaise)			2
DARRICADES (P.), Pau			1
DAUBASSE (Arnaud)	1		
DAVID (Sieur Jacques)	1		
DAYDÉ (Henric)	1		
DECARD (Marius) (Ev. selon St Mathieu)			2
DELMUR (Charles), d'Alby	1		

AUTEURS CONNUS OU IDENTIFIÉS	17° s.	18° s.	19° s.
DOUTRE (Jean-Baptiste) (Cat. Tlse 1817)			1
DUBREUIL (Abbé Charles Mitre), d'Aix (1708-1783)		1	
DUPONT (Pierre)	5		
ESPRIT ( ), R.P.		1	
FERAUD (Marius)		1	
FEZEDE (François), Curé de Flamarens (Gers)	2		
GAIRAL (François), diocèse de Montauban		3	
GARET (Abbé), Pau			2
GARY (Abbé J), Cahors			1
GAUTIER (Père Jean-Jacques), de l'Oratoire (1662-1720).		6	
GAUTIER (Sieur P.), cultivateur natif de Monteux			2
GILES, musicien, Toulouse		4	1
GOBAIN (Jean), Bordeaux (1672-1720)		8	
GOUDELIN (Pierre)	4 (et x rééditions)		
GREGOIRE (J.M.)		1	
GRIMAUD (Bernard), T[oulousain] P[rieur] d'[Aucamville]	2		
GUITTON-TALAMEL (trad. Livre de Tobie)			1
H[ÉLION] (H), Curé d'Orgon		1	1
ISNARD (Jean Baptiste d'), Chanoine de Salon	2	3	
JANIS (Abbé), Cahors			1
JOUY (Hyacinthe)		1	
JULLIA (J.)	1		
LAMAYSOUETTE (Abbé P.), Pau			2
LAMBERT (Abbé S.)			2
LARTIGUE (P.)	1		
LASPLACES (B), P[rieur] de Ste Marie du Désert et R[ecteur] de B[ellegarde] (diocèse Auch)	4		
LASSERRE, sous-bibliothécaire Toulouse, 1807, 1808.			2
LAURANS (Aguste), Agen			1
LION (P.), toulousain	2		
MALIGNON (Célestin)			1
MANCEAU (Abbé), Bordeaux			2
MARMONT , Toulouse			1
MATHIEU (Sieur), choriste dans la Confrérie des Pénitents Blancs d'Avignon			1
MIGNOT (Père) de l'Oratoire		2	
MORENAS (François), Avignon (cantiques du bienheureux P. de Luxembourg)		1	
NALIS (Jean Baptiste), Cordier à Beaucaire		6	
NERIE (Antoine) (1745-1824), Curé d'Alzonne (Aude)			4
NUIRATTES (Père Louis Thomas) (1724-1792)		3	
PASTUREL (Gabriel), frère de Joseph, Auvergne		1	
PASTUREL (Joseph), C[hantre] de l'E[gliser] de M[ontferrand]		1	
(+1676)		1	
PEIROL ou PEYROL (Antoine) menuisier d'Avignon (1709-1779)		2	8+x
PELABON (Louis), ouvrier voilier Toulon			1

AUTEURS CONNUS OU IDENTIFIÉS	17° s.	18° s.	19° s.
PERAUT (F.)	1		
PEZANT (François)	2	1	
PINEL, Chanoine de Carcassonne			1
PLOMET, Prieur de l'église Ste Anne de Montpellier	3	12	
POUSSOU (Abbé), bachelier en Théologie, Toulouse.		1	
PUJOL (Jean-Jacques), Castres (1733-1812)		3	
ROCHE, R.P., ''récollet'', ''religieux de Saint François''		1	6
REILHES (Abbé), Vicaire du Bourg, Toulouse		1	
RENHIES (M.E.) C.T.	1		
ROUMANILLE (Joseph)			x en 1852 et sq
SABOLY (Nicolas) (1614-1675)	8	12	35
SAJOUS, Toulouse		3	3
SAMARY (Philippe) (1731-1803), Curé de Lagrasse puis Archiprêtre de Saint Nazaire de Carcassonne		1	
SAUZE, Aix			1
SICARD (Jean), de la Tour d'Aigues (diocèse d'Aix)	2		1
THOBERT (Abbé Thomas) (1736-1777)			1
VACQUIER (Estienne), noutari de S. Micoulau de la Grabo	1		
VALÈS (Jean de), de Montech (dioc. Montauban)	1		
VILLEVIELLE (Abbé), d'Aix			1
XAVIER de FOURVIERES (R.P.) (= Albert Rieux), Chanoine prémontré de Frigolet			2 et x
TOTAL DES OEUVRES SIGNÉES OU ATTRIBUÉES	**60**	**95**	**non compt.**

ANNEXE 4

ANONYMES NON DEVOILÉS	17° s.	18° s.	19° s.
A.B.P.D.S.N. (Me)	2	1	
A.C. (1727)		1	
A.L.S.		1	
A.M.D.L.D.V.P.B.	1		
bachelié (un) en théologio (Tlse, 1784) [=?POUSSOU]		1	
B.T.I., Tolosain	1		
C+++ (Sieur Gabriel), toulousain (Noëls 1739, 1743)		2	
C.... (composé à St. Elix de la Terrasse, par)		1	
Conducteur (un) de l'Eglise Métropolitaine de Narbonne	1		
Curé (un) de Commenge		1	
Curé (un) du diocèze de Lectoure [=? FEZEDE]		1	
D.C.N. de Toulouso	2		
Divers auteurs (par)		1	
Divers esprits	1		
Ecclesiastique (par un) du diocèse [d'Albi]		1	
F.....L.....		1	
F.C.P. R[eligieux] D[e] S[aint] F[rançois]	1		
Mr G	1		
I.C.D.L.	1		
I.G.	1		
Jeune (par une) Demoiselle		1	
J.J.C.S.P.G. ou Jean Joseph C.S.		5	
L.P.J.D.T.	1		
M de *** (Avignon, 1722, 1728)		2	
M.S.J.L.		1	
N.A.D.G.		1	
Pastou (per un) d'el Cantou de Cordos			1
P.D.P. P.D.L.D.C.		1	
P.G. (vers 1640) [=? Pierre Goudelin]	1		
Père (un) missionnaire, Montauban	1		
P.J. (Paraphraso, 1649)	1		
Prestre (par un): (Toulouse, 1702) [=? PLOMET]		1	
R.D.X.T.	1		
Recueilli par un homme de retraite, occupé à l'éducation de la jeunesse			
Réolois (par un): Bordeaux, 1767, 1768		2	
R.P.U.P.M.J. (Cant. Toulouse)		1	

ANNEXE 5

Villes d'impression	15°/16° Siècles	17° Siècle	18° Siècle	19° Siècle
Aix		9	16	9
Agen				2
Albi			5	8
Alès				1
Arles			7	
Auch			4	2
Avignon		9	63(*)	67(*)
Bagnères				5
Bagnols				1
Bayonne			1	7
Béziers			3	
Bordeaux			21	4
Cahors	1	1	1	2
Carcassonne			10	12
Carpentras			8	11
Castelnaudary			1	
Castres			4	2
Clermont		3	2	
Condom			2	
Dax			1	2
Digne				2
Draguignan			1	1
Foix				2
Le Puy				1
Le Vigan				1
Limoges	1			6
Lodève				2
Londres				2
Lyon	5			
Marseille		3	34(*)	30(*)
Mende				1
Monaco			1	
Montauban		2	1	3
Mont de Marsan				1
Montpellier	3	3	2	
Muret				2
Narbonne			7	3
Nice	1		7	5
Nîmes				2
Nyons				1
Oloron			1	
Orange			1	
Paris	1		1(1759)	

Villes d'impression	**15°/16° Siècles**	**17° Siècle**	**18° Siècle**	**19° Siècle**
Pau			8	18
Périgueux	4			
Poitiers				1
Revel			1	
Riom			1	
Rodez		1	1	
Tarbes			1	
Toulon			5	8
Toulouse	31	75(*)	133(*)	22
Tulle			1	
Villefranche de Rouergue			3	
S.L.		1	4	1
TOTAL	**44**	**107**	**364**	**252**

**) Les noms d'imprimeurs les plus fréquemment relevés sont: à Avignon, Chastel au 18° s., Aubanel au 19° s.; à Marseille, Mossy à la fin du 18° et début 19° s.; à Toulouse, Arnaud Colomiez et G. Robert en 17° s.; J.P. Robert et Guillemette au 18l° s.*

ANNEXE 5

ESEMPLES DES AIRS LES PLUS FRÉQUEMMENT PROPOSÉS

Chansons occitanes

XVII° s.

- Las filhos de la Ciutat
- Tas poupetos, ma Philis
- Adiu passo temps, adiu Rabastens
- En passan pel bosc rancountry Miquelo
- Pastou, te plagni tant & may
- Sur l'aire courredis, Quand la nobio ben d'espousa
- Bengan, bengan, co(u)mpagno(u)lets
- Sur l'aire de Salbachou
- Quand Marion s'en ba al mouli
- Bon sen qu'abian nostres aujols
- Tous poulits els aimablo Toustouneto
- Blanqueto bos te marida
- Diu de bon jour compayre digats nous que faren
- Souben m'as més en desordre poutatge del Diu Bachus...
- Les goujats soun traites, si cal
- Que per intra dins Barsalouno
- Mon Diu ben tourmento le mau de l'amour
- Quand un souldat a pla begnt
- Caresme es mort den sas biandos bufequos
- Sur l'air d'une Bourrée provençale (Toulouse)
- Sur l'air: Laissez paître vos bêtes ou Rebeillats bous mainados

XVIII° s.

- A'neit un Enfan es nascut
- Une pastouro l'autre jour
- Qu'es poulit moun fringairé!
- Sur l'air provençal: Marion la dalicade
- Sur l'air ancien: Maudites montagnes, que tant hautes sont
- Sur l'air de la Bourré: Digue Janete, te bos-ti louga la lirete
- Souy charmat de ma Brunete
- Sur l'air des pastres de Caritats (Béziers 1722)
- Jean de La Reulo
- Lou Ritou & Lou Bicari
- Males aygues, aygues caudes, on aygues redes: x

Chansons françaises

- Ha, je me meurs pour une brune
- Catin, la belle jardinière
- Que l'eau remplisse un grand canal [1667]
- Charmé de mille appas
- Ah mon cher Amant
- Charmante Gabrielle
- etc. etc.

- Dans ces lieux faits pour les amants
- Vous êtes charmante et blonde
- Rendez vous, beauté cruelle
- Amarillis vous êtes blanche et blonde
- Depuis le temps que je vous aime en secret
- Air du Gagnepetit
- Charmantes fleurs, croissez
- Camarades, buvons et promptement vuidons

- etc. etc.

Chansons occitanes

- Pastouro, te trobi poulido coum'un anel
- Sur l'Air de la Baraquette: 1 (Toulouse)
- Sur l'Aire courredis: de la Coco caudo
- Aire deou Branle de quate
- Aro digos Compayre Peyrot
- L'autre jour, me permenabi debés nostre coumunal
- Touto la neit you rodi
- Un jour dins lou Bouscatge: 1 (Tulle, 1776) et 1 (Tlse, 1777), x
- Nou boli pas douna mon cor: 1 (Tulle, 1776) et 1 (Tlse, 1777)
- [Air] De la pastourelo
- [Air] des fouliés d'Espagno
- [Air] de la marcho deis Allemans
- [Air] de la marcho deis Mousquetaires
- Malhurousos creatures
- Joux aquestos Castagnetos
- Soun anat en ta Bagneres
- Oh Peccadou miserablé! (air d'un cantique occitan ancien): x (Bordeaux, Digne)

Chansons françaises

- De la Marseillaise (Cantiques, Castres)

XIX° s.

- Teis hueils tant poulidés
- Vous saludi Mario (prière)
- Que meis hueils, ô moun Diu
- Paouré Duc de Savoie
- Un jour la Bargièro sourtet sei mountouns doou Villagi (Digne 1828)
- Sur l'Air Bérnais ou Basque (?)
- Jean de Bigorre, moun Amic
- Sus assère mountagne û Pastou malhuroux
- Sur l'Air deis Ouvergnas: 1 (Narbonne 1814)
- Air patois: Déjà la ney obscursis la naturo (*)
- Air patois: L'hiber fugis...(*)

(*) *in* Rec. de Cant. à l'usage des détenus de la maison centrale d'Eysses, par J.A. de B^{xxx}, prisonnier de cet établissement. Agen, 1837.

x ou xx: ces mentions signifient que les airs ainsi signalés sont fréquemment (x) ou très fréquemment proposés pour mélodie des cantiques et noëls.

Finito di stampare nel maggio 1993
in Torino da M.S./Litografia