



## Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques

Résumés des conférences et travaux

139 | 2008  
2006-2007

---

*Philologie romane*

### Tradition manuscrite de la lyrique romane (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)

Fabio Zinelli

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ashp/256>

ISSN : 1969-6310

#### Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2008

Pagination : 147-149

ISSN : 0766-0677

#### Référence électronique

Fabio Zinelli, « Tradition manuscrite de la lyrique romane (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles) », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 139 | 2008, mis en ligne le 05 janvier 2009, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/256>

---

Tous droits réservés : EPHE

## TRADITION MANUSCRITE DE LA LYRIQUE ROMANE (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> SIÈCLES)

Chargé de conférences : M. Fabio ZINELLI

Programme de l'année 2006-2007 : *Tradition manuscrite de la lyrique romane (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*.

Constitué de deux feuillets médians de cahier, le fragment de chansonnier provençal conservé aux Archives d'État de Sienna (côte C. 60), contient cinq pièces lyriques de Bernart de Ventadorn (BdT 70, 3, 6, 13, 25, 10) et cinq de Daude de Pradas (BdT 124, 11, 13, 14, 17, 8). Utilisé par C. Appel dans son édition magistrale des poèmes de Bernart de Ventadorn (1918), le fragment a lui-même fait l'objet d'une édition de la part de Georg Steffens (1905) et d'Édith Brayer (1955). Il a ensuite été étudié par François Zufferey, qui a examiné à fond son système graphique et linguistique (1990) ainsi que les rapports que, pour la section de Daude de Pradas, celui-ci entretient avec le grand chansonnier *N* (New York, Pierpont Morgan Library, 819), exécuté en Vénétie (et peut-être même à Venise).

L'origine géographique du fragment est encore incertaine. Datable de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du début du XIV<sup>e</sup> siècle, il serait l'œuvre d'un provençal pour G. Steffens, plus exactement même d'un scribe provençal travaillant en Italie pour É. Brayer. En revanche, F. Zufferey a mis en évidence des affinités entre la *scripta* du fragment et celle des deux grands chansonniers occitans exécutés en Catalogne : *Sg* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146) et *V* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 11 ' 278). Les mêmes traits se retrouvent dans le chansonnier *N* pour les poèmes de Daude de Pradas, pour lesquels, nous venons de le dire, ce manuscrit et notre fragment montrent des affinités remarquables au point de vue textuel. On ne saurait contester les résultats de F. Zufferey. Parmi la bonne dizaine de traits retenus comme significatifs, le plus intéressant est la graphie *-y-* pour la notation du *n* palatal (*seyor*, *reyon*), graphie également présente dans les textes catalans médiévaux. Il faut néanmoins noter que ce *y* accompagné d'un gros point suscrit – comme c'est souvent le cas dans les manuscrits méridionaux – comporte une certaine ambiguïté d'interprétation. Le point peut en effet être considéré comme un tilde abrégatif de la nasale. D'autres traits, tels la forme *-er* du suffixe *-ARIUS* et la graphie *x* pour la sifflante palatale, sont aussi courants dans les textes dialectaux du Nord de l'Italie. Pour d'autres, enfin, plusieurs explications sont envisageables. Il reste indéniable que la liste toute entière est dotée d'une certaine cohérence. Mais si l'on peut admettre l'existence d'une couche linguistique catalane, il serait intéressant d'inverser les termes de l'hypothèse et d'attribuer cette couche à un échelon de la tradition à situer en amont du fragment de Sienna. La diffusion catalane du *Roman dels auzelhs cassadors* du même Daude de Pradas et le fait que le *Roman* et

les poèmes du troubadour devaient se trouver dans le chansonnier perdu de Miquel de la Tor, pourraient constituer une piste intéressante. Ce dernier manuscrit – pour autant que nous puissions en juger par des copies très partielles et tardives – doit, certes, être situé au cœur de la tradition languedocienne de la poésie des troubadours ; mais son compilateur, Miquel de la Tor, a utilisé des sources communes aux manuscrits catalans *Sg V*. Or, si pour les poèmes de Daude de Prades le fragment de Sienna se montre proche du chansonnier italien *N*, il faut noter que ce dernier ne dépend pas ici de l'archétype de la tradition vénitienne des troubadours ( $\epsilon$ ). La possibilité que les deux manuscrits aient puisé dans l'ensemble des sources communes aux chansonniers languedociens (parmi lesquelles il y en avait aussi d'origine catalane) est réelle. D'autre part, pour les poèmes de Bernart de Ventadorn, le fragment de Sienna se rapproche, avec toute certitude, des chansonniers de la tradition languedocienne. De même, pour la seule pièce du troubadour limousin (BdT 70, 10) commune au fragment et à *N*, ce dernier relève aussi de la famille des mss. languedociens.

Nous avons réservé l'examen des poèmes de Daude de Prades pour les conférences de l'année 2007-2008. Lors de conférences de l'année 2006-2007 nous nous sommes penchés sur la section des poèmes de Bernart de Ventadorn. Plus particulièrement, nous avons lu et commenté les chansons suivantes : *Era m cosselhatz, senhor* BdT 70, 6, variation sur un motif ovidien, *Bem cuidei de cantar sofrir* BdT 70, 13, aux allures rhétoriques de *devinalh*, et *Amors, enquera us preyara* BdT 70, 3. Cette dernière pièce, qui n'a été que partiellement conservée par le fragment de Sienna, a fourni l'occasion d'un exercice d'attribution. Nous croyons, en effet, que l'attribution de la chanson à Bernart (d'après les chansonniers *CMS*, *Ra*, alors qu'elle est donnée à Peire Vidal par *DH*) doit lui être refusée. Le jeu rhétorique de la pièce, avec ses images paradoxales et sa syntaxe hachée, ne correspond pas à l'usage stylistique observable dans les autres poèmes du troubadour. Le schéma métrique par *rimas estrampas* serait lui aussi isolé dans la production de Bernart. Un indice de nature lexicale pourrait renforcer l'hypothèse d'une attribution factice. Il s'agit du verbe *alugorar* (v. 36-37 : *sa beautatz alugora / bel jorn e clarzis noih negra*), qui, pour ce qui est des textes anciens, semble avoir eu une diffusion limitée au Sud-Ouest. En ce qui concerne les dialectes modernes, d'après le *FEW*, le verbe et ses dérivés sont principalement attestés en toulousain et en béarnais, même si l'on trouve *lugrer* en Saintonge et en Poitou avec le sens d'« engraisser un animal » (donc le rendre gras et le poil brillant). Nous signalerons enfin la présence d'un trait expressif lié à un effet de plurilinguisme tout à fait étranger à la poésie de Bernart. Il s'agit d'une rime spéciale éliminée par Carl Appel dans son édition, mais qui mérite pourtant d'être réintroduite dans le texte et que nous pourrions rebaptiser « rime française ». Les premiers vers de chaque strophe devant rimer entre eux, la leçon des manuscrits est constamment partagée entre une solution canonique en *-ara* et une solution en *-era*, moins usuelle (mise à part l'alternance courante entre les formes en *-ara* et en *-era* pour le conditionnel aux v. 1, 23), qui aboutit souvent à des hybrides proches de la forme française des mots correspondants. Au v. 34, on peut récupérer dans la *varia lectio* une forme que l'on retrouve surtout dans des textes à certains égards francisants, tels la *Chanson de la Croisade* et le *Guiraut de Rossillon* : l'adjectif *clera R*, *claira S*, *sera M* (*clara* dans *DHa C*). Il semblerait ainsi possible de préférer les solutions *alischerera M*, *alischerera R*

« peine », mot qui remonte au droit germanique) contre *aliscara*, ou encore les formes calquées sur le français : *quera* au v. 56 (*chera C, clera M*) pour *cara* « visage », et *vera* (c'est-à-dire *vaira* ou *vara* « volage » contre *avara* retenu par Appel d'après le manuscrit *S*) au v. 45. Puisque les formes en *-ara* sont toujours parfaitement légitimes, on ne voit pas pourquoi des copistes auraient ressenti le besoin de les éliminer au profit d'une panoplie de solutions à l'allure bien plus problématique. Les formes en *-ara* sont plus probablement le fruit d'autant de rajustements vis-à-vis des difficultés inhérentes à la conservation des formes en *-era*.