

Philologie romane

Fabio Zinelli



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/1161>

DOI : 10.4000/ashp.1161

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2011

Pagination : 130-136

ISSN : 0292-0980

Référence électronique

Fabio Zinelli, « Philologie romane », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 142 | 2011, mis en ligne le 23 septembre 2011, consulté le 15 avril 2024. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1161> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1161>

PHILOLOGIE ROMANE

Directeur d'études : M. Fabio ZINELLI

Programme de l'année 2009-2010 : I. *Les chansonniers romans (précédé d'une introduction à l'ancien occitan)*. — II. *La matière troyenne dans la péninsule Ibérique : édition de l'extrait du Roman de Troie contenu dans le chansonnier Sg.*

Les conférences se sont déroulées selon deux axes de recherche distincts. Comme le veut la tradition de la chaire de philologie romane, ils ont été consacrés l'un à l'occitan médiéval, l'autre à l'ancien français.

Notre premier axe concerne la tradition manuscrite de la poésie des troubadours. Plus particulièrement, le travail accompli cette année et qui va se développer dans les deux années suivantes, se situe dans le cadre d'un projet européen de recherche dirigé par Anna Alberni, chercheur ICREA affiliée à l'université de Barcelone (intitulé du projet : European Research Council, Starting Grants 2009, *The Last Song of the Troubadours: Linguistic Codification and Construction of a Literary Canon in the Crown of Aragon, 14th and 15th centuries*) auquel participe également Maria Sofia Lannuti, romaniste et musicologue de l'université de Pavie. L'objet privilégié de notre enquête commune est le chansonnier Vega Aguiló (Barcelonne, Biblioteca de Catalunya, 7-8, sigle VeAg). Compilé dans le milieu de la chancellerie d'Alphonse le Magnanime entre 1423 et 1432, ce vaste recueil associe vingt-cinq chansons des principaux troubadours à de bien plus nombreux textes de poètes catalans de la génération précédant le grand Ausiàs March. La dernière partie du chansonnier accueille plusieurs poèmes en français, dont deux de Guillaume de Machaut et une séquence de pièces diverses assez nourrie attribuées à Oton de Grandson.

L'un des buts principaux du projet est la préparation d'une édition électronique du chansonnier Vega Aguiló. Chaque poème, rattaché à la photo numérique du feuillet ou des feuillets manuscrits correspondants, sera accompagné d'un appareil critique à deux étages. Dans le premier étage trouvera sa place tout ce qui est individuel et propre au chansonnier : le relevé de ses leçons particulières et la description de tout accident de copie ou altération du document. Le deuxième étage, plus complexe à organiser, comportera les variantes que le chansonnier partage avec d'autres témoins ou familles de manuscrits et un choix de variantes significatives de la tradition textuelle. Si un tel système s'impose pour la plupart des poèmes des troubadours, il faut observer que seul le premier étage de l'apparat sera utilisé pour une bonne partie des poètes catalans. Il s'agit souvent d'auteurs importants, tel Andreu Febrer (traducteur de la *Commedia* de Dante), seulement attestés dans notre manuscrit. La présentation de chaque poème sera complétée par un champ de commentaire, réservé aux annotations utiles pour la compréhension du texte et pour le bon fonctionnement de l'édition. La présentation de l'ensemble du chansonnier sera agrémentée d'un certain nombre de liens vers les répertoires métriques et bibliographiques existants. Le travail d'édition s'accompagnera d'une étude sur les sources des poèmes à tradition multiple et d'une analyse de

la langue du manuscrit. Celle-ci est particulièrement difficile à cerner. Le copiste est un catalan et la graphie employée dans la transcription des pièces occitanes abonde en catalanismes. On y compte des faits courants comme la notation *ch* pour la gutturale, la confusion entre *e/a* atones suite à leur neutralisation dans le catalan oriental et nombre d'interférences allant jusqu'à affecter la morphologie, comme, par ex., la transformation du suffixe inchoatif *-isca* en *-esca* (dans la sextine d'Arnaut Daniel *fremesca*). En même temps, on trouve dans les poèmes en catalan des graphies inverses, « hyper-occitanes » (*pasor* pour *paor*, *trasit* pour *trait*). Il ne faut pas oublier que de telles formes et nombre d'autres occitanismes s'expliquent par l'horizon linguistique du copiste, qui est celui de la poésie catalane d'avant Auziàs March imbue de formes empruntées à l'occitan. Il s'agit à cette époque d'une poésie encore linguistiquement fort redevable à la tradition occitane et qui n'hésite pas à employer des formes d'entrée de jeu hybrides (notamment les graphies inverses que nous venons de citer ; nous en verrons plus bas un cas emblématique avec la lexicalisation de l'infinitif *abstener*).

Anna Alberni est intervenue lors d'une des premières conférences pour présenter le projet. Elle a en même temps fourni le détail de son étude codicologique du chansonnier. Tout au long de l'année nous avons lu et commenté trois poèmes en occitan : la célèbre sextine d'Arnaut Daniel (*BdT* 29,14), la chanson *Dompna, yeu vos son missatgiers* (*BdT* 234,7) de Guillem de Saint Didier (*Lesder* dans le manuscrit, *Lesdier* dans les chansonniers ABCIKPR¹Va¹b¹), la chanson *Amors, e que us es vigayre* de Bernart de Ventadorn (*BdT* 70,4). Le choix de ces trois poèmes s'est imposé comme idéal pour mener un sondage, par un groupe homogène de textes, sur les sources qui ont servi à la compilation de VeAg. Comme c'est souvent le cas dans le manuscrit, les poèmes des troubadours constituent autant de farcissures situées entre sections d'auteurs catalans majeurs. Dans le cas considéré, cela n'est vrai qu'en partie, puisque nous avons affaire à la mise en séquence de trois troubadours majeurs, placée à la suite d'une séquence « mixte » de poèmes occitans/catalans, suivie de la section du catalan Andreu Febrer. Le deuxième intérêt de notre choix est la situation de contiguïté de ces trois troubadours dans un chansonnier occitan d'origine catalane, Sg (Biblioteca de Catalunya, 146). Il s'agit d'un recueil qui peut être daté du troisième tiers du xiv^e s. Les troubadours de l'âge classique y précèdent un certain nombre de poètes contemporains actifs dans le milieu de l'Académie toulousaine des Jeux Floraux. Parmi les premiers on trouve côte à côte Arnaut Daniel, Guillem de Saint Didier, Bernart de Ventadorn, représentés respectivement par 8, 4 et 3 pièces (l'ordre, dans VeAg, est : Arnaut, Bernart, Guillem).

Il faut néanmoins tout de suite observer que la chanson de Bernart de Ventadorn copiée dans VeAg ne figure pas parmi les trois chansons du poète dans Sg. Pour ce qui est du stemma des deux pièces qui restent en lice, on doit d'abord souligner que VeAg Sg partagent une même leçon au v. 28 pour la sextine d'Arnaut (elle est aussi dans les chansonniers Ea et, partiellement, dans H), mais, fait plus intéressant, pour la pièce de Guillem de Saint Didier, ils appartiennent à une même famille, sans pour autant constituer un groupe. Par ailleurs, que les deux chansonniers VeAg Sg aient utilisé les mêmes sources est prouvé par le fait que seuls ils nous ont transmis la pièce *BdT* 392,4a de Raimbaut de Vaqueiras. On peut en conclure que les deux manuscrits n'ont

pas de rapports directs mais reflètent néanmoins assez bien le réseau textuel spécifique de la circulation de la lyrique occitane en Catalogne.

Venons-en rapidement aux poèmes étudiés. La sextine d'Arnaut Daniel est une pièce maîtresse de l'art des troubadours qui a servi d'intertexte à plusieurs poèmes des écoles toulousaine et catalane. La version de VeAg contient un certain nombre de leçons propres, et a été, à tort, considérée (par M. Perugi et M. Eusebi) comme porteuse de variantes à placer très haut dans le stemma, voire comme un précieux témoignage provenant d'une aire linguistique latérale. De fait, le texte de VeAg, loin d'être isolé, s'apparente à celui des chansonniers IKN² (comme l'admettait déjà le même M. Perugi, et plus récemment A. D'Agostino, dans *La parola del testo*, 2009). Il suffit de regarder les variantes des v. 12 (où IKN² présentent le même texte que dans R, ensuite corrigé par VeAg qui s'aligne sur le reste de la tradition), 14 (même texte que dans C), 17, 34. On ajoutera encore à cette liste, mais dans une plus large configuration de la tradition dont font aussi partie CR, le v. 29. Il me semble que la présence de C et/ ou de R à côté de IKN² est un indice important, parce qu'elle nous aiguille vers une source par ailleurs connue, à identifier avec le *codice antico* de A valle. Enfin, dans la *tornada*, on notera que VeAg fait toujours groupe avec IKN², mais aussi avec ABHU, pour la faute au v. 37 (interversion de *oncle/dongla*). Notons encore que VeAg ne fait pas partie des manuscrits, dont Sg (CRMSSg a), qui présentent au v. 3 la leçon *de lausengier si tot de mal dir s'arma*, « du médisant, bien qu'il s'arme [contre moi] de son médire ». La variante est considérée d'habitude comme une faute pour *de lausengier que pert per mal dir s'arma*, « du médisant qui perd, à cause de son médire, son âme », texte de ABGHIKN²QVVeAg. Il faut toutefois rappeler que ce passage porte dans plusieurs manuscrits des signes de contamination. DEU se rattachent, certes, au premier groupe, mais la leçon qui est la leur, *si tot per mal dir s'arma*, semble contaminée par celle du deuxième groupe. Ils auraient, en effet, transformé en préposition (*per*) la variante *pert* du reste de la tradition. Par ailleurs, à l'intérieur du deuxième groupe, VeAg H ont changé l'ordre des mots (*qui per mal dir pert s'arma*), accident en soi banal, mais qui pourrait révéler qu'ils auraient accueilli et remplacé une variante qui n'était pas la leur.

Le mot à la rime « arma » (< ANIMA) revient tout au long de la pièce. C'est donc cette leçon qui a été adoptée par les éditeurs. La variante *s'arma*, « il s'arme », renvoyant à une autre base étymologique, enfreindrait l'une des contraintes de la forme sextine, la reprise à l'identique des mots à la rime tout au long de la pièce, contrainte respectée par Dante dans ses deux sextines et à laquelle ne déroge Pétrarque que dans un des neuf poèmes qu'il a consacrés au genre (RVF 239). L'infraction chez le grand toscan a lieu toutefois sur un jeu de mots hautement symbolique *l'aura/Laura* (le vent/le nom de la femme aimée). Mais il ne faudra peut-être pas non plus négliger que nous retrouvons la même infraction, et cela précisément pour les mots à la rime *arma/(s')arma* (« âme »/« arme », « il s'arme »), dans les deux sextines occitanes imitées de celle d'Arnaut : celle de Guillem de Saint Gregori *BdT* 233,2, et celle du vénitien Bertolome Zorzi *BdT* 74,4. On notera encore que les mots *arma/s'arma* (« il s'arme ») viennent à la rime aux v. 3-4 du poème de Gaston de Foix (plutôt Gaston II, m. 1343, que Gaston III), *Eras can vey del boy fuylar la rama* (Z 495.1), poème qui reprend quelques-uns des expédients rimiques de la sextine. Son unique témoin étant le

chansonnier Sg, qui, on vient de le voir, partage la même leçon *s'arma* (« il s'arme ») en ce qui concerne le v. 3 de la sextine d'Arnaut, on ne manquera pas de remarquer que, quelle que soit la leçon à retenir, c'est un texte porteur de la variante *s'arma* qui a été utilisé dans un milieu toulousain/barcelonais, somme toute, homogène.

Pour le *vers* de Guillem de Saint Didier BdT 234.7, saute aux yeux l'appartenance de VeAg à la famille formée par ABDR²Sgb, dont l'existence avait été déjà reconnue par A. Sakari (qui n'avait pourtant pas utilisé VeAg). Il suffit, entre autres, de regarder l'ordre des strophes. Le *vers* a été tout récemment réédité par A. Martorano (dans *Salutz d'amor. Edizione critica del 'corpus' occitanico*, éd. F. Gambino, S. Cerullo, Rome, Salerno Editrice, 2009, pp. 234-67). Martorano fait de AB, R², VeAg les membres d'un même sous-groupe au-dessus duquel se placeraient D et Sg. Il me semble qu'on pourrait envisager d'élargir la famille aux mss. IK, comme le faisait le précédent éditeur, A. Sakari. Le mot à la rime *vertadiers* (pour *sobriers*), qu'on lit au v. 34 dans AB D IK R² Sg VeAg, avait déjà été employé au v. 6, et je ne suis pas convaincu que la différence sémantique entre les deux occurrences de *vertadier* soit substantielle, comme le veut Martorano. Par ailleurs, au v. 22, ABIK RR²SgVeAg (la strophe manque dans D) réemploient en position de rime le mot *cossiriers*, déjà à la rime au v. 15. Or, IK sont les seuls dans l'ensemble de la tradition à avoir employé au v. 15 le mot *desirriers*, ce qui a bien l'air d'un ajustement secondaire. Quant au problème que semble poser l'identification du locuteur, je pencherais (comme l'avait fait F. Diez en 1829) pour la possibilité de prêter foi à l'histoire racontée dans l'ancienne *razo*. Le poème s'ouvre en effet sur les mots : « Dame, je viens en messager, et à ma chanson vous entendrez de qui ». Le locuteur précise toutefois ne pas connaître l'identité du « chevalier » (v. 50) en faveur duquel il s'exprime (nous savons en tout cas par l'ancienne *vida* que Guillaume, « castellans de Veillac », fut « bons cavalliers d'armas »). Martorano pense que c'est le parchemin sur lequel est noté le poème qui se pose lui-même en messager, ignorant, en tant que simple support, de l'identité du chevalier. Sakari de son côté croyait que le messager était un jongleur, inconnu tant à la dame qu'au poète. Le v. 50 ne semble pas constituer un problème pour B. Barattelli, dans *Quaderni di Lingue e Letterature dell'Università di Verona*, 11 (1986), p. 399-412 ; pour elle c'est le poème lui-même qui s'exprime en messager. Revenons alors à la *razo*. Son texte nous raconte que la comtesse de Polignac avait promis à Guillaume de l'agréer comme chevalier à la seule condition que son mari l'en priât. Le poète réussit dans sa ruse à faire chanter au comte, passionné de poésie, son *vers*, non sans lui avoir révélé l'occasion de sa composition : une sienne dame ne l'aimerait que s'il l'en faisait prier par son propre mari. Le mari ne semble pas s'apercevoir qu'il fera ainsi le jeu du poète. En récitant la prière d'amour, il dirait ne pas connaître le chevalier uniquement pour celer l'identité du poète. Ce faisant, me semble-t-il, il serait parfaitement en accord avec l'éthique propre de la lyrique courtoise.

Pour la chanson de Bernart de Ventadorn BdT 70,4, VeAg se rapproche clairement des chansonniers AL et plus spécialement de A (v. 29, 30). L'éditeur de Bernart, C. Appel, bien qu'il connût, en 1915, l'existence de VeAg, n'avait pas pu l'utiliser. Revenons ici sur deux leçons particulières de VeAg (v. 18, 31), intéressantes en soi et qui plus est, s'expliquant bien à partir du texte de AL. Au v. 18, la leçon *que no m'en puesch abstenen* naît de *estener* de ALS (la plupart des manuscrits ont *mais*

tener, le sens étant toujours celui de « je ne peux pas me retenir »). On peut arriver au texte de VeAg à travers l'alternance des *a/e* atone dans la *scripta* catalane occidentale, alternance qui aurait facilité le passage de *estener* à *astener*. Reste que la forme *abstener*, bien plus qu'une alternative purement graphique d'*estener*, comme le montre son suffixe *ab*, constitue clairement un nouveau lemme. Il faut toutefois observer qu'en catalan l'infinif du verbe est *abstenir*, alors qu'en occitan on a *a(b)stener*. Le *Diccionari Català Valencià Balear* enregistre néanmoins *abstener* dans le *Fasset* une adaptation-traduction faite au XIV^e s. du *Facetum* latin. On ajoutera la présence, à la rime, d'*abstener* chez Andreu Febrer (*RAO* 59.3, v. 32), pièce contenue dans ce même chansonnier VeAg. On pourrait penser à un occitanisme introduit dans le catalan de la poésie, ne serait-ce que par l'emploi à deux reprises d'*abstener* dans deux chansonniers occitans d'origine catalane, Sg, dont nous avons déjà parlé, et V de la deuxième moitié du XIII^e s., conservé à Venise. Il s'agit du v. 21 de la pièce de Raimbaut de Vaqueiras *BdT* 392.23, où *estener* en position de rime devient *abstener* dans Sg (*estraire* dans A, *tener* dans Ma¹, *temer* dans JR), et du v. 53 de la pièce de Raimon de Miraval *BdT* 406.7, où à *estener* correspond *abstener* dans V (*tener* dans C et *temer* dans S). On peut par conséquent penser qu'*abstener* existait en catalan, comme variante minoritaire et peut-être restreinte à la langue poétique, où elle aurait éventuellement pénétré de bonne heure par l'occitan. Au v. 31, la variante de VeAg « sol qu'elha m *degues* valer » s'explique bien à partir de *deignes* de AL (contre *deing* de CDEIKMNa et *des* de S). Elle représente un cas intéressant d'un « emploi aspectuel prospectif » de *devoir* indiquant, comme en ancien français la phase « imminente » d'un procès. Le dernier cas à prendre ici en considération, concerne la variante que VeAg partage au v. 29 avec le seul A, où c'est précisément la dépendance d'un modèle commun qui a, paradoxalement, empêché VeAg de donner un texte qui aurait été, à tous égards, très « catalan ». En effet, A VeAg ont *Tant no pot mostrar ne vendre* pour *comprar* de CM, *mesfar* de DIKLa, *esmersar* de E, *mersar* de N (la strophe manque dans Rf). Appel accueille dans son texte la conjecture *mertsar* « feilschen », prenant appui sur *mersar* de N. Appel peut avoir raison, même si le terme qu'il introduit dans son texte est pratiquement un *hapax* en ancien occitan, où on trouve plutôt les dérivés de MERCATUS : *mercadar*, *mercadejar*. À partir de la base MERCEM (*EXMERCiare, *MERCiare parallèlement à *COMMERCiare) on trouve *mercier*, *mersier*, *merchier* « marchander » en ancien français, *merçà* enregistré en provençal au XIX^e s. par F. Mistral, et des attestations languedociennes et béarnaises modernes de *mersar*. Or, en catalan on trouve *merçar* et *esmerçar* depuis l'époque ancienne (voir, par ex., en poésie, *la taula d'esmersar*, au v. 295 du *Conhort* de Francesc Ferrer). On voit qu'il s'agit d'une leçon qui aurait pu plaire au copiste de VeAg.

Notre deuxième axe de recherche concerne l'application des études de scriptologie à la transmission des textes littéraires. Par *scripta*, on entend le système graphique d'un texte, considéré en tant que représentatif de phénomènes d'ordre phonétique et morphologique. Il est possible d'envisager une *scripta* comme la synthèse plus ou moins consciente d'éléments appartenant à des traditions d'écriture diverses. Ce sont les textes documentaires qui fournissent, à cet égard, les résultats les plus sûrs. Pour les textes littéraires, l'analyse doit aussi prendre en compte la verticalité de la transmission et reconnaître les stratifications intervenues au cours des copies suc-

cessives. Notre enquête a porté sur un texte français copié par un scribe catalan, un extrait du *Roman de Troie* copié à la fin du chansonnier occitan d'origine catalane Sg, manuscrit dont nous avons déjà parlé dans la première partie de ce rapport. Dans un cas comme celui-ci, l'analyse de la *scripta* doit tenir compte des interférences résultant de tout contact inter-linguistique. Il s'agit de pénétrer dans un territoire encore peu connu (si l'on compare avec l'abondance des études consacrées aux manuscrits français d'Italie), bien que l'essor de la littérature en langue d'oïl au sud des Pyrénées ait été considérable, comme l'atteste, entre autres, la forte présence de manuscrits français dans les catalogues anciens des bibliothèques.

L'enquête a commencé par un *excursus* sur la diffusion de la matière troyenne dans la péninsule ibérique. Nous avons traité des citations contenues dans l'*ensenhamen* de Guerau de Cabrera (*BdT* 242a.1) et de la traduction catalane de l'*Historia destructionis Troiae* par Jaume Conesa (1367). Une séance a été consacrée à la diffusion des *Héroïdes* ovidiennes. Les épîtres des héroïnes et des héros impliqués dans l'histoire de la guerre de Troie et dans les récits corrélés ont été insérées dans la deuxième rédaction de l'*Histoire ancienne jusqu'à César*. Le prestige de celle-ci a déterminé presque aussitôt leur insertion dans cette vaste compilation en prose castillane qu'est la *General Historia* d'Alphonse X. On recense aussi une traduction catalane des seules *Héroïdes* par Guillem Nicolau recteur de Maella, traduction qui se trouve au centre des intérêts, par ailleurs très francophiles, de la cour d'Aragon puisque la reine Yolande de Bar en demande un exemplaire à l'auteur dans une lettre de 1390. Dans ce contexte, le valencien Joan Roís de Corella, « cavalier i mestre en sancta Theologia », actif dans la deuxième moitié du xv^e s., compose la *Tragedia de Caldesa* et ses proses de contenu ovidien. Elles prennent souvent la forme d'une épître et offrent des récits très proches des *Héroïdes*, comme c'est le cas de l'*Història de Jason e Medea* (racontée par la propre Médée) et de l'*Història de Leànder y Hero*. Un intérêt supplémentaire vient du fait, désormais bien connu, que des passages du *Tirant le Blanc* (« le roman » catalan, composé à partir de 1460 et imprimé à Valence en 1490) constituent de véritables emprunts à la traduction des *Héroïdes* et aux œuvres citées de Joan Roís de Corella.

Nous en sommes venus ensuite à la lecture et à l'édition de l'extrait du *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure contenu dans le chansonnier occitan Sg. Le fragment a été édité une première fois par P. Eley dans *Studi francesi*, 107 (1992), édition dans laquelle demeurent encore quelques fautes de lecture. L'extrait correspond à l'entrevue d'Achille et d'Hector et compte 248 vers, dont les 198 vers de la rédaction longue (éd. Constans, IV, p. 399-407) et les v. 13207-52, 13257-60 de la « rédaction commune ». Sa présence dans Sg a été interprétée comme preuve d'un certain penchant du recueil pour la rhétorique des beaux discours. On pourrait essayer d'avancer une autre explication, en prenant appui sur l'étude récente de M. Cabré et S. Martí consacrée à la facture et à l'origine du chansonnier (voir *Romania*, 128, 2010). Les deux auteurs proposent de voir en Père II, comte d'Urgell et bibliophile notoire, le commanditaire du manuscrit. Père II était le fils et successeur de Jacques II, comte d'Urgell, décédé en 1347. De 1345 à 1347, année de sa mort soudaine, Jacques II s'était trouvé opposé à son frère Pierre IV, roi d'Aragon, dans un âpre conflit, après que ce dernier lui eut dénié le droit de succession en faveur de sa propre fille Constança. Le *vers* de Tomás Peris de Foces contenu dans Sg ferait allusion, selon Cabré-Martí, à la résolution du

conflit dans les derniers mois de l'année 1347. Nous pourrions ainsi nous demander si l'entrevue des deux ennemis Hector et Achille ne pourrait pas faire écho aux disputes entre les deux frères rivaux.

Du point de vue stématique, le texte de Sg s'est confirmé (comme l'avaient déjà vu L. Constans et P. Eley) très proche du ms. de Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 2181 (sigle K), datant du XIII^e siècle. L'analyse linguistique a mis en lumière un certain nombre de traits particulièrement intéressants pour l'enquête qui est la nôtre. Les graphies catalanes y sont nombreuses (par ex., *destrer*, *Espayne*, *compaynons*, *xasqus*, *xer*, *xeveus*, *xose*, *terra*, *engatgier*, *protxane*, etc.). D'autres graphies renvoient peut-être à une couche occitane antérieure, voir, par ex., la graphie *nh* pour la palatale dans *compainhie*, ou, peut-être, la leçon du v. 96 « Tart en veirois al repentir », où, s'il ne s'agit pas d'une faute pour *venroiz* (la leçon de la plupart des mss.), nous aurions affaire à une forme hybride du futur occitan *veiretz* « vous verrez ». Un autre indice allant dans ce sens peut être recueilli dans l'étude morphologique de l'extrait. Il s'agit de la forme *font* pour la troisième personne du parfait du verbe « être », au v. 22 « Cant Romulus qui font da Rome » (Eley imprime *fontda* : entend-elle « Romulus qui fonda Rome »?). La forme *font* correspond à la forme courante *fo*, graphiée parfois *fon*, dont le *-n* est d'origine incertaine. Parmi les explications proposées, celle qui prend en compte l'agglutination de l'adverbe continueur du latin INDE rendrait raison de la dentale figurant dans quelques occurrences d'une forme *font*. En occitan, on recense par ailleurs plusieurs occurrences d'une forme *fonc*, où l'on trouve greffée la gutturale typique de plusieurs parfaits forts. En catalan on rencontre à peu près les mêmes formes : *fo*, *fonch*, *fou*, contre, en l'état de la documentation, un cas isolé de *font* dans le *Tirant le Blanc* (retrouvé dans le *DTCA, Diccionari de Textos Catalans Antics*).

Le dernier fait d'ordre linguistique que l'on peut retenir, semble en revanche nous placer du côté du catalan. Il concerne un probable calque sémantique aux v. 187-188 : « D'angoixe e d'ire totz trassue / le vis li xant li sancs li mue », où le reste de la tradition a *li vis li teint*. On peut voir dans *xant* la corruption d'une forme *xaut*, équivalant à la troisième personne de *cheoir*. La forme *chaut* peut être un calque du catalan *cau* (inf. *caure*), même s'il ne faut pas oublier que la 3^e personne *chaut* est bien représentée dans l'*Anglo-Norman-Dictionary* (trouve-t-elle sa justification dans l'infinitif *chaoir*, *chaer*, et dans influence de formes comme les subjonctifs *aut/ault*, d'« aller »?). Le sens global du passage peut référer à l'expression courante aussi bien en catalan qu'en castillan, *caure la cara de vergonya* (*caerse la cara de vergüenza*), qui indique la somatisation instantanée d'un sentiment de honte (voir v. 185 « ire e uergoyne ot Achilles »).