Philologie romane

Initiation à l'ancien occitan

Fabio Zinelli

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/705>

DOI : 10.4000/ashp.705

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 170-173

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Fabio Zinelli, « Initiation à l'ancien occitan », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 140 | 2009, mis en ligne le 29 octobre 2009, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/705> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.705>

INITIATION À L'ANCIEN OCCITAN

Chargé de conférences : M. Fabio ZINELLI

Programme de l'année 2007-2008 : *Tradition manuscrite de la lyrique romane (XIII^e-XIV^e siècles)*.

Une bonne moitié des chansonniers conservés est le fruit de la « migration » des troubadours occitans à la recherche d'un nouveau patronage loin du Midi. On considère souvent que c'est la crise politique succédant à la croisade contre les Albigeois qui est à l'origine de cette véritable *diaspora*. La plupart de ces recueils « non autochtones » ont été copiés en Italie. Deux chansonniers ont été copiés en Catalogne, deux dans la France du Nord. Ces nouvelles transcriptions ont laissé des traces profondes dans la langue des poèmes.

Au cours des conférences de cette année nous avons poursuivi et complété l'analyse du fragment de chansonnier occitan conservé aux archives d'État de Sienne (cote C. 60) déjà amorcée lors des conférences de l'année 2006-2007. Constitué de deux feuillets médians de cahier, le fragment 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 des poèmes de Bernart de Ventadorn (1918), un chef d'œuvre du genre, le fragment a fait l'objet d'édition de la part de Georg Steffens (1905 – édition limitée aux poèmes de Bernart) et d'Édith Brayer (1955). Il a ensuite été étudié par François Zufferey, qui en a examiné le système graphique et linguistique (1990) ainsi que les rapports que, pour la section de Daude de Pradas, celui-ci entretient avec le chansonnier *N* (New York, Pierpont Morgan Library, 819), exécuté en Vénétie.

Comme nous le rappelions dans le rapport publié dans le *Livret-Annuaire* 2006-2007, l'origine géographique du fragment demeure incertaine. Datable de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle, il serait l'œuvre d'un provençal (G. Steffens), ou même d'un scribe provençal travaillant en Italie (É. Brayer). Nous nous y entretenions sur les argumentations fournies par F. Zufferey qui a mis en évidence des affinités entre la *scripta* du fragment et celle des deux grands chansonniers occitans exécutés en Catalogne : *Sg* (Barcelone, Biblioteca de Catalunya, 146) et *V* (Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 11 = 278). F. Zufferey relève ces mêmes traits 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. Les résultats de l'analyse stratigraphique rejoindraient ainsi ceux de la critique textuelle. D'ailleurs, le modèle proposé par F. Zufferey est encore plus complexe. À côté des traits catalans, on retrouve dans les deux témoins quelques traits languedociens (principalement les graphies *inh*, *ilh* pour *n* et *l* palatales, l'article masculin singulier *le* au cas sujet). En revanche, les graphies *ign/ing* et *ill/il* auraient été introduites par un copiste italien. Celui-ci serait aussi responsable des formes avec conser-

vation de *-D-* intervocalique *credatz*, *cader*, *obedir* et des formes, issues de *LOCU*, *leuc*, *louc*. En résumant, les poèmes de Daude Prades, seraient passés par trois états textuels différents – dans l'ordre : languedocien, italien, catalan – chacun distingué par une couche linguistique propre.

Nous ne saurions réfuter pour l'essentiel les résultats de F. Zufferey. Il nous semble pourtant que l'ordre de succession des états textuels identifiés peut être modifié, voire simplifié. Pour Zufferey, les initiales filigranées présentes dans le fragment sont du même type que celles des chansonniers exécutés en Italie. Pourquoi alors ne pas inverser la séquence stratigraphique en faisant suivre la couche languedocienne par une couche catalane et en dernier lieu par un manuscrit copié par un italien ? D'autant plus que le chansonnier *N* ayant été copié en Vénétie, ceci nous éviterait un aller-retour fâcheux : d'une source languedocienne à une source italienne et de celle-ci aux mains d'un catalan (fût-il actif en Italie, ce qui ne repose que sur une simple hypothèse), d'où il serait enfin passé dans les mains du copiste vénitien de *N*. Par ailleurs, dans le *Livret-Annuaire* 2006-2007 nous avons déjà évalué une partie des traits retenus comme significatifs par Zufferey. Pour certains d'entre eux plusieurs explications sont tour à tour envisageables. La forme *-er* du suffixe *-ARIU* et la graphie *x* pour la sifflante palatale, sont certes, propres de la *scripta* catalane, mais il faut noter qu'elles sont aussi courantes dans les textes dialectaux du Nord de l'Italie. Ajoutons qu'il en est de même pour des formes où un *yod* a disparu comme *porai* et *dretz* (pour *poirai* et *dreitz*), qui peuvent avoir été introduites aussi bien par un copiste catalan que par un italien. En revanche, la présence d'un *yod* dans *raison*, *saisos*, est assez typique de la *scripta* des chansonniers occitans du Nord de l'Italie (qui se ressentent fortement de l'influence du français). De plus, les exemples d'une réduction catalane de la diphtongue *ue* en *u* concernent des mots (*fuila*, *luin*, *pusc*) où l'occitan présente parfois une fermeture de *o* en *u*, ce qui aboutit au même résultat. De même, plusieurs des exemples cités de fermeture d'un *o* prétonique en *u* sont communs aux deux langues. Le passage de *ai* à *ei* dans le futur *aurei* peut être aussi bien catalan que languedocien. Mais il est indéniable que la liste toute entière est dotée d'une certaine cohérence. L'on peut donc admettre l'existence d'une couche linguistique catalane (le trait le plus intéressant étant la graphie *-y-* pour la notation du *n* palatal, *seyor*, *reyon*). Nous proposons déjà d'inverser les termes de l'hypothèse et d'attribuer une telle couche à un échelon de la tradition à situer en amont du fragment de Sienne. En essayant de situer celui-ci dans le cadre plus large de la tradition des chansonniers occitans, nous rappelions que la diffusion catalane du *Roman dels auzelhs cassadors* du même Daude de Prades et le fait que le *Roman* et les poèmes du troubadour devaient se trouver dans le chansonnier perdu de Miquel de la Tor, semblent constituer une piste intéressante. Ce dernier manuscrit – pour autant que nous pouvons en juger par des copies très partielles et tardives – est en effet à situer 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 Sienne se montre proche du chansonnier italien *N*, il ne faut pas oublier que ce dernier ne dépend pas ici de l'archétype de la tradition vénitienne des troubadours (ε). 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 cata-

lane) est, elle, réelle. D'autre part, pour les poèmes de Bernart de Ventadorn, le fragment de Sienne se rapproche (comme rappelé par Zufferey) avec toute certitude, des chansonniers de la tradition languedocienne. De même, en nous penchant – au cours des exercices d'édition qui ont occupé une grande partie de nos séances – sur la section des poèmes de Bernart, nous avons observé que pour la seule pièce du troubadour (BdT 70, 10) commune au fragment et à *N*, ce dernier appartenait aussi à la famille des mss. languedociens.

Dans les conférences de l'année 2007-2008, nous avons examiné de près la section des poèmes de Daude de Prades, troubadour rouergat. Le travail est d'autant plus intéressant que le fragment de Sienne n'a pas été utilisé par A. H. Schutz dans son édition qui date de 1933. Plus particulièrement, nous avons lu et commenté les chansons *Pois Merces nom val ni m'ajuda* BdT 124.13 et *Puois amors vol e comanda* BdT 124.14. L'analyse de la première des deux pièces (BdT 124.13) a porté au grand jour un élément d'un certain intérêt concernant la chronologie du troubadour. Dans la première strophe de la chanson, le troubadour se sert du *topos* de l'excellence paradoxale du chant se suffisant à lui-même. Ce faisant, il récupère un motif ovidien. Au v. 6, il s'oppose en effet à l'opinion courante d'après laquelle « mot ses rason son *faidit* ». D'après Schutz : « des paroles sans un contenu qui soit clair [c'est-à-dire ne pouvant pas s'appuyer sur un contenu effectif, celui d'une histoire d'amour accomplie] sont *dédaignées* ». Toutefois, le sens premier de *faidit*, « banni, exilé » (« des paroles sans raison sont comme éloignées des principes rhétoriques propres sur lesquels on construit une *canso* ») semble jouer sur une réminiscence des poèmes ovidiens de l'exil. Dans ceux-ci, le texte est lui même représenté en exilé tout comme l'était son auteur, voir *Ex Ponto*, I, 1 3-4 « Si uacat, *hospitio peregrinos*, Brute, *libellos* / excipe », le poète s'adressant directement à son livre : *Tristia* I, 1, 3 « vade, sed incultus, qualem decet *exulis* esse », *Tristia* III, 1, 1 « Missus in hanc venio timide *liber exulis* urbem ».

C'est la strophe suivante qui nous fournit un élément utile pour une datation. L'impuissance du poète vis-à-vis de la dame y est décrite par l'image du joueur malheureux :

Anc de datz non puoc far tenguda,
anz get totz temps
e ges per so mos cors no's muda
c'ades non joc, tant mi par bo ;
car de beutat mi fai *envit*
e *mostra* de fin pretz complit
cil que vai en *triga* volven
mon joc, que, *per par*, re noi pren

« Jamais je ne pus garder les dés (?), mais je les jette toujours à l'avantage d'autrui. Cependant mon cœur ne s'abstient pas pour cela de jouer, tant cela me plaît, car la personne qui retarde mon jeu (en gagnant continuellement) met devant mes yeux comme invite sa beauté, et comme enjeu (?) la perfection de son mérite, de sorte que, dans cette partie à deux, je ne gagne rien » (d'après la bonne traduction de A. H. Schutz, dont les interrogations peuvent être levées par le passage que nous allons citer ici tout de suite après).

Tous les termes appartenant au champ sémantique du jeu se retrouvent dans un passage d'un des textes non lyriques les plus connus de la littérature occitane, le roman de *Flamenca*. Dans celui-ci, la métaphore du jeu sert à décrire les ébats des deux amants. Les phases de la partie correspondent à des figures différentes du *joc* d'amour (v. 6493, 6495, 6499). Voir, pour ce qui est des correspondances avec la chanson :

los gais *envitz* que chascus fai » (v. 6497), « soven *envidon* e *revidon*, / lo jorn, la *mos-tra* e la presa. / Et Amors fai coma cortesa / quar non consent que i aia *triga* / quar tant era corals amiga / Flamenca que non sap jugar / ab son amic mais *a joc par* / e per aisso tot o gasaina » (v. 6506-13).

À en juger par la structure cumulative de la strophe du troubadour recueillant tous ces termes dans l'espace de quelques vers, nous pourrions supposer que le roman a servi de modèle pour la chanson de Daude et non pas l'inverse. Une telle reprise soulignerait cruellement l'échec amoureux du troubadour vis-à-vis de la joie des amants de *Flamenca* (voir aussi les v. 21-24 de la chanson : « E pois vei que no m'es cobit / que si' astrucs en joc partit, / jogarai sols, privadamen, / ab Amor e ab pessamen », où l'image du jeu érotique en solitaire introduit une touche d'auto-ironie au fond grivois – par ailleurs, la pièce la plus célèbre du troubadour, BdT 124.2, est une chanson de contenu ouvertement obscène). Or, il faut rappeler que la chronologie de Daude est incertaine. Un chanoine *Deodatus de Pratis* est mentionné entre 1214 et 1282 dans plusieurs documents rouergats, mais on est bien en droit de douter qu'il s'agisse toujours de la même personne. Les datations proposées pour *Flamenca* (dont l'action a lieu dans les années 1232-1235), vont des alentours de 1250 au dernier quart du XIII^e siècle – celui-ci étant le terme retenu par la plus grande partie des philologues. Au v. 1722 du roman (« Ben feir' [ait]al le sener d'Alga »), il est dit que le seigneur d'Algues (dans l'Aveyron), à identifier avec un membre de la famille de Roquefeuil, est capable de la même générosité envers les jongleurs que celle dont fait preuve le héros, Guilhem de Nivers. Si nous nous rappelons que deux chansons de Daude (BdT 124.1, 124.6) sont dédiées aux seigneurs de la famille de Roquefeuil-Anduze (en particulier, dans BdT 124.1 il est question des « dos fraires de Rocafuoill, / on fis pretz e jovens s'acuoiill » v. 45-46, probablement Raymond II de Roquefeuil et son frère Arnaud), nous obtenons un cadre chronologique auquel se tenir pour rattacher la chronologie du troubadour à la deuxième moitié du XIII^e siècle.