

N^{os} 343-344

JUILLET-DÉCEMBRE 2022

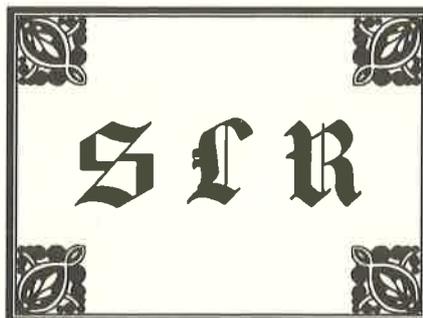
REVUE
DE
LINGUISTIQUE ROMANE

PUBLIÉE PAR LA

SOCIÉTÉ DE LINGUISTIQUE ROMANE

Razze latine non esistono: esiste la latinità

Tome 86



STRASBOURG

2022

EXTRAIT

MISE EN RELIEF

Édition et interprétation des troubadours: *Guilhem Figueira*¹

1. Prémisses : précédents, raisons et structure du travail

Le très beau et très dense volume dont nous rendons compte, issu d'une thèse doctorale soutenue en 2017 entre l'Università di Verona et l'École Pratique des Hautes Études, présente une étude exhaustive des poèmes du troubadour Guilhem Figueira (désormais indiqué sous le sigle conventionnel GlFig), édités pour la première fois en 1880 par les soins d'Emil Levy (*Guilhem Figueira, ein provenzalischer Troubadour*). Le troubadour, toulousain d'origine mais longtemps actif dans l'Italie du Nord – et particulièrement dans les Vénéties, cœur de la 'diaspora troubadouresque' des années immédiatement postérieures à la croisade des albigeois – est l'un des plus importants auteurs de textes de contenu non-amoureux de la première moitié du XIII^e siècle. On lui doit au total onze ou douze poésies, dont deux chansons de croisade et quatre *sirventes*, parmi lesquels le célèbre *sirventes* contre Rome. Cette production est complétée par une chanson d'amour envoyée en *tornada* à Blacatz, ainsi que par un groupe de *coblas* et d'échanges de *coblas*, certainement composés en contexte italien et tous d'inspiration 'tabernaria'.

Le travail était depuis longtemps attendu : si les compétences indiscutables de Levy garantissaient la qualité ecdotique de son édition, la recherche sur la poésie des troubadours a considérablement progressé depuis 1880. D'une part, de nouveaux témoins sont venus s'ajouter aux manuscrits connus par Levy – à commencer par les copies modernes du chansonnier perdu de Bernart Amoros (a¹ et a² de la BEdT). D'autre part, les analyses philologiques

¹ À propos de Cecilia Cantalupi, *Il trovatore Guilhem Figueira. Studio ed edizione critica*, Strasbourg, ÉLiPhi (TraLittRo – Etudes et textes romans du Moyen Âge (ETRMA)), 2020, xii + 493 pages.

des cinquante dernières années, en particulier en ce qui concerne les chansonniers, ont profondément modifié le cadre général et les connaissances de détail quant aux contextes de production et aux canaux de transmission de la lyrique d'oc; des instruments tels que les *Concordances de l'Occitan Médiéval* ont, quant à eux, renouvelé notre possibilité de situer et de mettre en contexte les usages linguistiques et les connaissances littéraires des troubadours. Cecilia Cantalupi (dorénavant C.) maîtrise en profondeur ces instruments et ces études, qu'elle met à profit avec une grande compétence dans son travail. Avant de passer à l'examen ponctuel de l'édition, il est bien, d'un côté, de préciser quel est l'état de la tradition manuscrite de GIFig, car un nombre important des choix de C., et la structure même que l'éditrice a choisie pour son livre, en découlent; de l'autre, de rappeler quels sont les problèmes de mise en contexte que le corpus du troubadour soulève.

1.1. *Le troubadour et son corpus*

Les poèmes de GIFig sont transmis par un nombre limité de chansonniers: le texte le plus attesté est la chanson de croisade BEdT 217,7 *Totz hom qui ben comens'e ben fenís* (V de la présente édition), relatée par huit témoins manuscrits. Une large partie du corpus (textes I-IV et VI = respectivement BEdT 217,2b-10,13-79,1-280,1; BEdT 461,80; BEdT 217,1a-10,9; BEdT 217,4c-10,36; BEdT 217,1, auxquels il faut ajouter les poèmes dont l'attribution à GIFig est rejetée, à propos desquels cf. *infra*) n'est conservée que par un seul témoin. De plus, un groupe significatif de poèmes n'est pas attribué à GIFig de manière unanime par les chansonniers, ou bien est transmis sous une forme anonyme (les *coblas* mises à part, V, VII, IX = BEdT 217,7, 217,6, 217,2); en même temps, le nom de GIFig semble avoir été associé à des textes que l'on doit en réalité assigner à d'autres auteurs: les «superpositions» des attributions sont particulièrement significatives entre GIFig, Falquet de Romans et Aimeric de Pegulhan. Elles pourraient dépendre de la proximité de ces auteurs du point de vue des milieux qu'ils ont fréquentés et des thèmes qu'ils ont chantés dans leurs poèmes, et également de phénomènes relatifs à la transmission manuscrite des textes. Un cas particulièrement délicat est constitué par les *coblas* et les échanges de *coblas* d'inspiration comique et de contexte 'tabernario' (textes I-IV de la présente édition). Ces poèmes nous sont exclusivement transmis par les chansonniers italiens H et P (ce dernier n'étant toutefois que marginalement sollicité pour le troubadour qui nous intéresse ici), relatant des longues séries de *coblas*, dues à différents auteurs, mais très similaires aussi bien en termes d'inspiration que de structures métriques. Comme des chercheurs de la valeur de Gianfranco Folena, Elizabeth Wilson

Poe ou Maria Careri l'ont souligné, ces séquences doivent très probablement être interprétées au rang de collections soigneusement conçues, qui associent des textes liés entre eux par une intertextualité manifeste et par les modèles métriques qui les ont inspirés; la constitution de ces séquences pourrait remonter à des recueils pluri-textuels très proches des milieux d'élaboration des poèmes eux-mêmes.

Ces constats relatifs aux groupes et aux échanges de *coblas* nous permettent de passer au deuxième aspect que nous avons énoncé ci-dessus. En tant que jongleur impliqué dans des échanges de registre bas et auteur de *sirventes* élaborés à partir de modèles métrico-musicaux préexistants, et vues les attributions douteuses auxquelles nous avons fait allusion, la production littéraire de GIFig nécessite des réflexions constantes au sujet des connaissances littéraires du troubadour, des emprunts aux poèmes d'autres auteurs dont il se serait servi, et des relations directes ou indirectes qui le rattachent à ses confrères, à partir d'Aimeric de Peguilhan et de Falquet de Romans, ainsi que – pour des raisons en partie différentes – d'Uc de Saint-Circ et de Gaucelm Faidit. Si toute édition d'un troubadour sollicite sa «mise en réseau» avec la production lyrique contemporaine et antérieure, l'évaluation de l'œuvre de GIFig pose donc des problèmes plus complexes. L'établissement du corpus, la datation des textes, la compréhension de leurs référents et l'interprétation passent par l'examen approfondi de larges secteurs de la tradition manuscrite 'limitrophe' au poète, au sens à la fois concret et abstrait du terme. C. a bien su faire face au défi qu'elle avait devant elle, auquel elle répond au moyen de l'ample introduction, qui complète et appuie la partie proprement éditoriale de son livre.

1.2. *La présente édition*

La nouvelle édition des poèmes de GIFig se compose de deux macro-sections: une vaste introduction et une partie proprement consacrée aux textes critiques. La première partie du travail est structurée en deux grands chapitres, subdivisés l'un et l'autre en quatre sous-sections. Le premier chapitre porte sur la tradition manuscrite des poèmes, et prend en compte les questions suivantes: la facture des manuscrits, ainsi que les éventuels indices relatifs aux techniques de compilation et aux sources dérivables des recueils (1.1); les caractéristiques 'littéraires' des sections dédiées à GIFig dans chaque chansonnier (1.2); l'attribution des textes et la définition du corpus (1.3); enfin, les données biographiques relatives au troubadour (1.4). Le deuxième chapitre, quant à lui, examine les thèmes (2.1), les schémas métriques des poèmes (2.2), la langue de l'auteur (2.3) et propose quelques observations rhétoriques et

stylistiques d'ordre général (2.4). Le volume est complété par un glossaire ([425-449], de ca. 350 entrées), un index des noms anciens (« nomi propri, antroponimi, teonimi, toponimi, epiteti, etnici » selon la définition donnée en note [450-451]) et une vaste bibliographie [453-490].

Il est utile de rappeler que le dossier bibliographique relatif au positionnement politique de GIFig s'est entretemps enrichi grâce à F. S. Annunziata, *Federico II e i trovatori*, Roma, Viella, 2020. Ce travail est issu d'une thèse de doctorat contemporaine de celle de C. : pour cette raison, aucun des deux auteurs n'a pu intégrer à sa recherche les avancées produites, simultanément, par l'autre.

2. L'étude introductive: philologie des chansonniers et interprétation

2.1. La tradition manuscrite

C. mène toutes ses analyses au sujet des attributions, des modalités de transmission des poèmes (et donc des phases non attestées de la tradition), ainsi que de l'évaluation littéraire des textes, à partir de la critique rigoureuse des sources manuscrites: de ce point de vue, son travail se distingue par sa capacité non seulement à faire dialoguer philologie et littérature, mais aussi à passer des données microscopiques concernant les chansonniers aux considérations plus générales, portant sur l'évaluation esthétique et formelle des textes. Pour cette raison, nous ne doutons pas que l'étude du chapitre 1 sera prise en compte par tout futur éditeur et toute personne travaillant sur la tradition manuscrite de la lyrique occitane. Tout au long de l'introduction, en outre, C. réfléchit non seulement aux rapports et aux reprises décelables dans le corpus de GIFig, mais aussi à la médiation successive de ses textes par d'autres troubadours. L'éditrice, en particulier, insiste sur le rôle de modèle qu'Aimeric de Pegulhan semble avoir exercé sur Guilhem, sur le probable écho de Gaucelm Faidit dans les poèmes de GIFig, ou encore, sur la possibilité qu'Uc de Saint-Circ ait joué un rôle dans la transmission des textes de Guilhem et dans la rédaction de sa *vida*. Ce volume constituera, par ces aspects aussi, un important point de repère pour les études occitanes des années à venir.

Les sections 1.1-1.3 – dont la première a le très grand mérite de prendre aussi en compte les chansonniers perdus et la très célèbre citation du *sirventes* contre Rome contenue dans l'un des registres inquisitoriaux de la collection Doat – interagissent en profondeur. L'objectif final de C. est de mettre à profit tous les éléments issus de l'analyse de la tradition manuscrite dans le but de déterminer comment les textes ont été traités par les copistes des chansonniers, de comprendre les dynamiques traditionnelles qui peuvent avoir pro-

duit les problèmes d'attribution et les 'croisements' avec d'autres corpus auctoriaux, et de préciser comment la transmission des poèmes peut s'être déroulée en amont des manuscrits conservés. 1.1, dans le détail, met en contexte les poèmes de GIFig par rapport aux dix-huit chansonniers qui les transmettent (nous nous en tenons à la liste donnée à la p. 58, et traitons donc D, D^a et D^c comme des entités autonomes). Dans l'analyse de C., les caractéristiques matérielles des manuscrits et les questions de mise en page et de mise en texte interagissent avec les données relevant de l'organisation interne des sections qui accueillent les textes de notre troubadour. Parmi les nombreuses observations proposées, il conviendra de rappeler celle relative aux chansonniers italiens, qui de l'avis de C. ne transmettent pas les textes les plus connotés d'un point de vue politique à partir d'un choix volontaire, aboutissant, dans le cas du chansonnier A, au refus du corpus du troubadour en entier.

Dans 1.2, C. propose de rattacher certains groupes de poèmes à des « enti di tradizione », c'est-à-dire à des organismes déjà pluri-textuels qui seraient parvenus aux différentes familles de la tradition manuscrite pour être ensuite traités par les compilateurs des chansonniers conformément à leurs critères spécifiques. L'éditrice, en particulier, avance l'hypothèse que les textes IX-X, d'un côté, et VII, BEdT 213,4, V et BEdT 10,8, de l'autre, aient pu circuler ensemble, surtout dans les régions languedociennes. Elle attribue en même temps au « capostipite veneto » ε l'association des poèmes VIII et IX. En reprenant l'argumentation d'Elisa Guadagnini, C. propose d'autre part de reconnaître une source provençale en amont du modèle commun à IK: cet « ente di tradizione » serait responsable de la mise en série de BEdT 97,6 de Blacatz, des poèmes VII et VIII de GIFig, et encore de BEdT 10,8 d'Aimeric de Pegulhan. La proximité entre des textes de GIFig et des textes de Falquet de Romans dans D, M, T et f, le fait que les deux auteurs se succédaient également dans le chansonnier de Bernart Amoros, ou encore les superpositions entre les corpus des deux troubadours attestées par les attributions fautives amènent en outre l'éditrice à « ipotizzare l'esistenza, a un certo stadio della tradizione, di una fonte in cui i testi di Figueira e Falquet de Romans erano adiacenti e le rubriche mostravano alcune difficoltà di decifrazione oppure erano assenti » [p. 59-60, citation à la p. 60]. À relever que les données issues de l'examen de la *varia lectio* et donc les résultats des analyses stemmatiques ne sont pas mobilisés dans l'argumentation, qui ne s'appuie donc que sur les questions relatives à l'ordre des textes dans les manuscrits (données que nous qualifierons, en général, de 'versatiles' dans le cas d'un corpus restreint et 'éclaté' comme celui de GIFig).

1.3 prend en compte les questions d'attribution, en analysant tous les poèmes que les chansonniers assignent à GIFig. En détail, C. accepte comme

peut objecter, en effet, que les marges de superposition entre le chansonnier toulousain et les chansonniers italiens pour les textes biographiques ne sont pas toujours assurées : R n'a pas les *vidas* de Blacatz, Dalfi d'Alvernhe, Savaric de Mauleo et ne semble connaître ni l'une ni l'autre des deux *vidas* de Sordel ; pour la *vida* de Bertran de Born, par ailleurs, le manuscrit transmet un texte qui n'a rien à voir avec celui des chansonniers IK.

La deuxième partie de 1.4 examine les données biographiques décelables à partir des poèmes : aucune attestation documentaire relative à GIFig ne nous a en effet été conservée. Le texte le plus ancien est la chanson de croisade V, datée entre 1215 et 1220 ; le plus récent, XI, remonte au plus tôt à 1241 ; le seul déplacement sûr du troubadour est celui qui l'a amené du Midi à l'Italie du Nord. Au sujet des rapports de GIFig avec l'aristocratie italienne, C. relève que « Figueira non pare [...] essersi legato ad alcuna famiglia nobile dell'Italia padana » (p. 136) et que « l'unico personaggio alla cui protezione Figueira mostra di aspirare è l'en Taurel' citato nella prima strofe e nelle due *tornadas* di XI, per la cui identificazione si può ragionevolmente cercare tra i personaggi dell'entourage di Federico ». Pour *En Taurel*, l'éditrice avance deux propositions d'identification : Torello di Strada, podestà de Parma en 1221 et encore en 1227, ou Salinguerra II Torelli [137-138]. Pour ce qui est du lien avec Frédéric II – qui reste le référent essentiel de plusieurs des poèmes du troubadour – C. souligne que les positions philo-impériales de GIFig ne doivent pas être interprétées comme la preuve d'un séjour direct du troubadour à la cour de l'empereur. Aucun élément, finalement, ne peut prouver une quelconque proximité entre Figueira et l'hérésie cathare.

2.2. Les textes : thèmes, langue, structures formelles

2.1 analyse les textes édités du point de vue des thèmes qu'ils abordent. L'examen est conduit selon l'ordre de présentation des poèmes adopté dans la section 3 : on part ainsi de la série des *coblas* 'tabernarie', pour passer ensuite aux chansons de croisade et aux *sirventes*. Le choix, en soi parfaitement admissible, aurait peut-être mérité une justification explicite, car le lecteur reste confronté à un parcours qui ne débute pas par les textes les plus anciens, mais *in medias res*, à partir des poèmes des années vingt du XIII^e s., et qui revient ensuite en arrière, notamment à la chanson de croisade BEdT 217,7 (V), plus ancienne selon C. (cf. *infra* pour les datations), pour passer après à l'autre chanson de croisade BEdT 217,1 (VI), à l'unique chanson d'amour et aux autres *sirventes*. Dans ce sous-chapitre, C. donne un cadre précis et efficace de la production lyrique de GIFig, en esquissant les thèmes des différents poèmes et surtout en réfléchissant à leur fonction communicative. De manière

très utile, elle approfondit les reprises bibliques et les échos doctrinaux et politiques des *sirventes* de polémique anticléricale et pro-impériale, en insistant en même temps sur les éléments qui pourraient remonter à d'autres troubadours contemporains ou antérieurs – cf. p.ex. la possible reprise du *planh* pour Azzo d'Este par Aimeric de Peguillan BEdT 10,30 dans BEdT 217,8. Nous trouvons très intéressants les points de contact repérés entre ce texte même et le dossier de « contro-propaganda [anti-papale] della curia imperiale » (p. 162). Sur un seul point, l'interprétation de C. nous laisse dans le doute. L'éditrice propose de lire toute la métaphore du fruit qui alimente la chanson de croisade *Totz hom qui ben comens'e ben fenis* (V) à la lumière du « concetto teologico dell'albero della Croce che produce frutti di salvezza che sazano, rinvigoriscono e donano la vita eterna al fedele che ne mangi (v. 9-16) ». Elle détaille que ce concept « risale al Vangelo di Giovanni e informa, sin dal IX secolo, le antifone cantate durante la liturgia del Venerdì Santo, in accompagnamento al rito dell'ostensione del crocefisso », et renvoie en particulier à Io 8,32 (p. 154 n. et p. 155). On pourrait également proposer une lecture axée sur les paraboles évangéliques de la fructification (cf. p.ex. Mt 7,16-20, Mt 12,32-33, Mt 13,5-6, Mt 13,24-30, Mt 13,31-32, avec Io 15,1-5 et 15,16 cités à la p. 159) en plus, évidemment, de l'épisode de la Cène : dans la chanson de GIFig la croix, d'une part, est mise en cause en tant qu'objet symbolisant la foi chrétienne (v. 38-39 : « que descrezo Crist e sa conoyssensa / e la Vera Crotz ») ou indiquant, par métonymie, la ville de Jérusalem (v. 47-48 : « lai per cobrar, ab la vostra valensa, / la Sancta Croz e-l Verai Monimen »). Le passage de l'Évangile selon saint Jean cité par C., d'autre part, ne nous semble pas entièrement pertinent, car dans celui-ci la notion de manger intervient dans le syntagme « goûter la mort » (*si quis sermonem meum servabit, non gustabit mortem in aeterno*) et non pas dans un discours ou une image impliquant, comme c'est le cas dans le poème de GIFig, l'action concrète de manger.

2.2 présente l'étude métrique du corpus de GIFig : C. détaille les schémas de chaque texte, en prêtant particulièrement attention aux questions de reprise métrico-musicale des *sirventes* ; elle examine les *tornadas*, les phénomènes d'élision et de hiatus et les césures, pour terminer sur les rimes. Dans 2.3, l'éditrice prend en compte la langue des poèmes, en tentant en particulier de vérifier si des phénomènes phono- ou morphologiques et des éléments lexicaux attestés chez les chansonniers présentent un marquage diatopique compatible avec le dialecte toulousain de l'auteur. Nous nous permettons de relever que l'analyse lexicale aurait pu profiter d'un usage plus systématique du FEW, qui vient souvent confirmer les hypothèses de C. au sujet du marquage régional ou de la spécification sémantique de certains mots (cf. pour *Martor*, FEW 6/1,394b-395a, s.v. MARTYR : « Apr. *marteor* m., „Toussaint“ (Tarn, Lot, TarnG,

BPyr. 12-14. jh., Lv; Brunel), *marto Bonis, martor* (HGar. Tarn, TarnG 12. Jh.)»; pour *joncada*, FEW 5,66a, s.v. JUNCUS: «apr. *joncada*, renn. *jonchée*, maug. id. *joncée*, *oncée*, saint. *jonchée*, SeudrS. *jhonchée*, vsoan. *džonká* AGI 3, 40, Bessans *dzunká*, Drôme *joinquée*, Littré, Bruzolo, Pramollo *džunká* AIS 1219, Queyr. *jouncá* „fromage blanc fait en faisant bouillir le petit-lait non clarifié“ » – à ajouter donc au dossier relatif à l'it.cent. *gioncada* élaboré d'après le *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. 2.4, comme nous l'avons déjà dit, donne une brève liste des «principali tratti stilistici» (p. 201) qui se signalent dans les poèmes de GIFig; il doit être complété au moyen des petites «fiches rhétoriques» placées en ouverture des éditions des différents poèmes.

3. Du particulier au général: quelques remarques sur l'organisation interne des données

Comme les pages qui précèdent devraient l'attester, le travail de C. est caractérisé par une densité notable et par l'imbrication profonde des lignes argumentatives. Il nous semble, en particulier, que la très grande maîtrise avec laquelle C. manie son objet de recherche l'ait parfois amenée à sous-estimer la difficulté des analyses ponctuelles qu'elle propose et de la tradition des études qui les appuie. En effet, l'éditrice montre une certaine tendance à énoncer, sans s'y arrêter, des informations de première importance, dont une discussion plus approfondie aurait certainement contribué à la lisibilité du livre. Un lecteur sans grande expérience des questions relatives à la structure interne des chansonniers et, en général, à la transmission de la lyrique occitane, peut avoir du mal à appréhender la mise en rapport des considérations sur les recueils et sur les textes qu'ils relatent qui se trouvent subdivisées entre 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 2.1 et 2.2 – d'autant plus vu le manque de tout index des textes ou des auteurs anciens. La chose est particulièrement évidente dans le cas des textes transmis par les manuscrits M et surtout H. Un autre élément qui complexifie le suivi de l'argumentation est le choix de se référer aux poèmes selon des conventions différentes: les textes de GIFig dont l'attribution est considérée comme certaine sont toujours mentionnés en fonction du numéro d'ordre adopté dans la présente édition; les textes des autres troubadours et ceux dont la paternité à GIFig est refusée sont cités selon le sigle BEdT; mais les uns et les autres sont parfois désignés au moyen d'étiquettes sous-génériques du type *tornejamen* ([16] ou [152]) ou *nou sirventes* [162], probablement peu transparentes pour les lecteurs moins spécialisés.

Tout en réitérant notre pleine appréciation de la qualité du travail de C., nous tenons à avancer par la suite une série d'observations, dans l'espoir qu'elles pourront faciliter la réflexion à propos de secteurs plus complexes de

la tradition manuscrite. En ce qui concerne la collection des *coblas* dont H est le seul témoin, C. donne d'abord le détail des textes retenus dans la présente édition [14] et précise ensuite comment les séries «élargies» sont organisées dans le chansonnier [16]. Aux p. [61-62], l'éditrice prend en compte la question des sources de ces séries, et pour ce faire elle revient sur les propositions de Gustav Gröber et d'Elizabeth Poe. Aux p. [133 *sqq.*], les textes 'tabernari' sont examinés du point de vue de leur mise en contexte chrono- et topographique. Ensuite [145 *sqq.*], C. prend en compte les thèmes et le contexte culturel de production des *coblas*. C'est pour la première fois ici [146-147] qu'elle donne non seulement la liste complète des textes qu'elle juge pertinents pour l'évaluation des échanges impliquant GIFig, mais aussi qu'elle rapporte de manière détaillée les données contextuelles essentielles relatives à ces poèmes, faisant tous, d'une manière ou d'une autre, allusion aux «fatti memorabili avvenuti a Firenze e a Brescia» entre la fin de 1220 et 1221 (la citation est tirée de Folena). Aux p. [169-170], finalement, l'éditrice se concentre sur les données métriques qui pourraient justifier la mise en série de certains textes.

De manière analogue, l'analyse des trois poèmes de GIFig admis dans l'anthologie du chansonnier M [23-29] rebondit sur des évaluations présentées dans le sous-paragraphe dédié à T [36-37] et dans 1.2. Ici, comme on l'a dit, on avance l'hypothèse d'une source commune à M et T, présentant GIFig et Falquet de Romans en série, mais éventuellement perturbée au niveau des attributions. La réflexion sur M se prolonge dans la section consacrée au dossier attributif, dans laquelle [68-69] on prend en considération une séquence élargie de dix poèmes transmise par le chansonnier, dans le but de comprendre si l'attribution à GIFig de BEdT 217,1 *Del preveire maior* (VI de la présente édition) exclusive à ce témoin peut être admise. Juste après, [83-84], C. se penche sur les raisons qui peuvent avoir amené à l'attribution à GIFig de BEdT 156,11 (le texte étant attribué à Falquet par les derniers éditeurs du troubadour, Raymond Arveiller et Gérard Gouiran); l'éditrice émet l'hypothèse que certaines des attributions fautives du chansonnier M pourraient être dues au fait que «il copista, procedendo per coppie di testi, abbia effettuato una trasposizione che ne ha intaccato il corretto abbinamento». C. conclut donc que «è lecito sospettare che l'errore attributivo coinvolga anche *Del preveire maior* e vada dunque risolto a vantaggio di Falquet de Romans».

Cette 'stratification' de l'argumentation entre différents chapitres amène parfois à des petites incohérences. Dans le sous-chapitre dédié à BEdT 156,11 [83-84] un saut dans l'argumentation pourrait être survenu. C. touche d'abord à l'attribution du poème à GIFig dans M, puis examine l'attribution par ce même chansonnier de BEdT 156,12 Falquet de Romans *Qan lo dous temps ven e vai la freidors* à uns *clers*, et enchaîne finalement avec un «dittico che

emerge in M dalla comune attribuzione a Figueira». Le diptyque dont il est question ici est celui qui a été examiné auparavant, dans le sous-chapitre consacré à BEdT 217,1, et qui implique justement ce texte-ci et BEdT 156,1. Or BEdT 217,1 n'a jamais été mentionné aux p. [83-84]. Une difficulté analogue se trouve, il nous semble, à [152], où l'échange BEdT 192,5~186,1 est sollicité pour situer la «catena di coblas» du chansonnier H, sans qu'il n'ait toutefois jamais été fait mention des deux textes dans ce sous-chapitre.

4. Guilhem Figueira sous l'angle des 'genres lyriques'

4.1. Quelques considérations sur les chansons de croisade et les sirventes

Un aspect qui ne nous trouve pas toujours en phase avec les évaluations de C. concerne le «positionnement générique» des poèmes de GIFig. En analysant la collocation de la chanson de croisade BEdT 217,7, *Totz hom qui ben comens'e ben fenis* à l'intérieur des manuscrits (V), l'éditrice souligne à différentes reprises qu'une gestion correcte du texte aurait entraîné son classement dans la section des *sirventes* (cf. en particulier [26-27] et [59-60] pour M, qui pourrait avoir 'détaché' le poème des deux autres qu'il assigne à GIFig afin de le copier, seul, dans la première section, consacrée aux *cansos*). Tout en sachant que les chansons de croisade présentent une ample marge de superposition thématique-rhétorique avec, de l'un côté, les poèmes moraux et, de l'autre, les textes politiques, nous nous permettons de relever que la tradition manuscrite et les données métrico-musicales indiquent que le choix mis en oeuvre dans le chansonnier M n'est pas du tout insensé. Comme les chansons d'amour, en effet, les textes dédiés à la croisade possèdent des structures métriques et musicales originales, et ils sont copiés parmi les chansons. En particulier, si on s'appuie sur la BEdT de Stefano Asperti (<www.bedt.it>) afin de vérifier quel est le traitement de cette typologie de textes dans les chansonniers organisés par genre, on s'aperçoit rapidement que leur copie parmi les *sirventes* est une exception absolue. Figurent parmi les *sirventes*: dans IK, deux poèmes de Bertran de Born (BEdT 80,4 *Ar sai eu de pretz quals l'a plus gran* et BEdT 80,30 *Nostre seigner somonis el meteis*) – certainement car tout le corpus du troubadour est anthologisé dans la section des *sirventes* des deux chansonniers –; et dans M, encore BEdT 80,4, BEdT 217,1 GIFig *Del preveire major* et BEdT 156,12 Falquet de Romans, *Quan lo dous temps ven e vai la freidors*.

À un autre niveau, nous ne partageons pas le choix de C. de distinguer – sur la base d'un travail de Maria Sofia Lannutti (dans *Medioevo romanzo*, 2008) – l'imitation métrique du *contrafactum* proprement dit, et, par exten-

sion, de considérer les *sirventes* de GIFig comme des «imitations métriques», en partant du principe que «l'assenza di documentazione melodica impedisce di classificarli[i] come *contrafactum*» [173]. La notion de «*contrafactum* supposé» proposée par J. H. Marshall nous semble encore, à cet égard, la plus pertinente («Pour l'étude des *Contrafacta* dans la poésie des troubadours», dans *Romania* 101 (1980), 289-335, 291-292). Les *sirventes* occitans dont la musique nous est conservée sont en effet en nombre extrêmement restreint: grâce à la BEdT, on peut isoler les trois cas de BEdT 335,49 Peire Cardenal, *Rics hom qui greu ditz vertat e leu men*; de BEdT 335,7 Peire Cardenal, *Ar mi posc eu lauzar d'amor*; et de BEdT 335,67 Peire Cardenal, *Un sirventes novel voill comensar*. Le premier poème reprend la mélodie et le schéma métrique de BEdT 404,11 Raimon Jordan, *Vas vos soplei, domna, primeiramen* (la musique du premier texte est dans le chansonnier R, celle du deuxième dans le chansonnier W). Le modèle métrique de BEdT 335,7 est BEdT 242,51 Giraut de Borneill, *No posc sofrir qu'a la dolor*: les deux textes musicaux sont conservés encore une fois par R. Un peu plus complexe est le cas de 335,67. Dans ce cas-ci, on possède seulement la mélodie du dérivé, transmise toujours par R: le modèle métrique BEdT 96,11 Blacasset, *Si-m fai amors ab fizel cor amar* nous est parvenu exclusivement à travers des chansonniers non-musicaux. Les lacunes évidentes dans la documentation des mélodies des *sirventes* (et en général des poèmes des troubadours) ne doivent pas, à notre avis, conduire à remettre en cause l'évidence – attestée à maintes reprises par les poèmes eux-mêmes et confirmée par les deux poèmes de Peire Cardenal que nous venons de rappeler – que les auteurs composaient leurs textes en reprenant les structures métrico-musicales de poèmes précédents. Les cas des *contrafacta* de modèles français, analysés par Marshall et Asperti, et en particulier les séries impliquant un texte-source français et des imitations métriques autant françaises qu'occitanes, nous semblent venir en support à notre idée. Si les textes occitans sont transmis sans musique, la tradition française, qui conserve les mélodies, confirme l'imitation (cf. Marshall, cit., p. 306-308).

En ce qui concerne le très complexe dossier rattachant BEdT 217,5 Guilhem Figueira, *No-m laissarai per paor* à BEdT 167,62 *Tuit cil que amon valor* et à BEdT 10,4 Aimeric de Peguillan, *A lei de fol camjador*, C. a certainement raison lorsqu'elle remarque qu'il est extrêmement difficile de comprendre quel type de rapport se passe entre les deux poèmes de Gaucelm et d'Aimeric – les deux étant des chansons, et donc théoriquement construits d'après une structure métrico-musicale originale, mais partageant néanmoins le même schéma métrique et les mêmes rimes –; cependant, il nous semble peu approprié de considérer, comme C. le fait, que le texte de Gaucelm est un *sirventes*, en raison du ton «vagamente moraleggiante» (la qualification

est déjà de Paolo Gresti) qu'il déploie. Le poème du troubadour d'Uzercha est traité comme une *canso* par les chansonniers (cf. son positionnement dans ADIKM), et de la *canso* il déploie les stylèmes.

4.2. Techniques de compilation et 'genres': une piste alternative?

Une ligne de réflexion particulièrement intéressante qui fait de temps en temps surface dans les chapitres introductifs du volume est celle qui concerne la typologie des matériaux qui ont transmis les textes de GIFig. Comme nous l'avons évoqué – et en accord avec les chercheurs qui se sont déjà penchés sur la question –, C. n'exclut pas que des secteurs de la tradition, notamment les *coblas* et les échanges de *coblas*, puissent remonter à des recueils organisés par Uc de Saint Circ ou, en tout cas, provenant des mêmes milieux du Nord-Est italien dans lesquels Uc a été actif. Une autre observation de taille est celle qui concerne BEdT 217,4a, dont la réception par le chansonnier de Bernart est considérée par l'éditrice comme remontant à un phénomène di « agglutinamento al corpus di Figueira, con rubricazione ad esso omogenea, di un sirventese che parodia uno dei suoi prodotti, ricalcandone da presso l'incipit e ribaltandone alcune argomentazioni » [77]. Pour d'autres textes, et notamment pour les *sirventes* qui, dans les chansonniers, se présentent selon les cas attribués à GIFig, à Aimeric de Pegulhan ou à Falquet de Romans, C. pense à des problèmes de gestion des rubriques dans des sections auctoriales copiées l'une à la suite de l'autre (cf. [59-60] et ce que nous avons dit plus haut). De manière analogue, l'agglutination de BEdT 10,8 aux textes de GIFig est expliquée comme suit:

Si potrebbe [...] pensare che lo scarto attributivo si sia prodotto proprio a livello di questa fonte locale [celle qui transmet les poèmes liés à Blacatz]: l'identità del destinatario avrebbe permesso la saldatura di BdT 10.8 al corpus precedente e indotto in errore (seriamente progressivo) il copista nei riguardi di un testo che probabilmente circolava **adespoto, come sembrano confermare le copie non attribuite (LN).**

Tout en trouvant les hypothèses de C. parfaitement acceptables, nous nous permettons de relancer la réflexion en soulignant que les 'oscillations' dans les attributions et en général les phénomènes de mise en série de textes de poèmes d'auteurs différents pourraient trouver une autre explication. On pourrait en effet imaginer que, vers 1230-1250, des petits recueils des poèmes (des véritables *booklets*, 'à la Gröber'?) aient existé, mettant en série les textes dédiés aux mêmes thèmes ou commentant les mêmes situations politiques: ainsi, les *sirventes* de Falquet de Romans et de GIFig pourraient avoir circulé ensemble en raison des analogies d'ordre contextuel qui les caractérisent. Selon cette hypothèse, le critère auctorial / attributif serait, dans ces *booklets*,

moins déterminant que dans les formes accomplies des grands chansonniers lyriques avec lesquels nous avons l'habitude; et les compilateurs de ces derniers auraient été confrontés à la nécessité d'intégrer des matériaux hétérogènes aux macro-structures orientées sur la base du principe auctorial qu'ils étaient en train de bâtir.

5. L'édition

Passons à l'examen du chapitre 3, et donc aux textes critiques. C. édite les onze poèmes jugés authentiques de GIFig et, en appendice [414-423], BEdT 217,4a. Le chapitre s'ouvre sur des brefs paragraphes rendant compte des critères éditoriaux et des principes qui ont guidé la traduction italienne des textes [303-307]. Pour les poèmes en attestation multiple C. a adopté la méthode reconstructive; dans les cas d'opposition en variante non erronée des manuscrits ou des subarchétypes, « si è tentato di mettere a frutto i concetti di fattore dinamico e di *lectio difficilior* ». Sur ce dernier point, néanmoins, l'éditrice précise: « Quest'ultimo è stato [...] sfumato in ragione dell'idiomaticità, spesso sospetta, dei linguadociani CR, più tardi della gran parte dei canzonieri italiani e imprevedibili nella loro bravura ». En présence de « sostanziale adiaforia », C. a décidé de s'en tenir à la branche du stemma adoptée comme référence [203]. Le choix du manuscrit de base pour l'habillage graphique des textes dépend, en très large partie, de la structure de la tradition: C a été privilégié pour les poèmes V, VII, IX et XI; a² pour X, dont il est le témoin le plus complet; B pour VIII. Les autres poèmes – y compris BEdT 217,4a – sont édités d'après le manuscrit unique. Les choix graphiques sont illustrés de manière claire et ponctuelle (p. 204-205) et s'alignent sur les standards habituels pour les éditions troubadouresques, sauf, peut-être, sur un point: « per la resa grafica del suono di affricata palatale sonora /dʒ/ davanti ad a, o e u valgono [...] i seguenti criteri: j è adottata in posizione esplosiva, iniziale di parola o di sillaba interna dopo consonante; i è adottata in posizione intervocalica ». Très appréciable – et, si nous ne nous trompons pas, non explicité – est le soin avec lequel on aligne les leçons tirées des manuscrits différents du manuscrit de base sur les usages grapho-phonétiques de ce dernier (cf. VII v. 12 *pueys*, conformément aux pratiques du chansonnier C, vs *pois* de D²D¹I, *puois* K, desquels la leçon est néanmoins tirée).

L'édition de chaque poème est introduite par des fiches documentant les éditions précédentes, critiques et divulgatives, la bibliographie spécifique, les données relatives aux paratextes (les rubriques), les figures de style, la métrique, la datation et la « nota al testo ». Le texte critique est appuyé par deux apparats des variantes, dédiés respectivement aux:

varianti sostanziali respinte (comprese le *lectiones singulares* e le infrazioni alla declinazione bicasuale: le varianti morfologiche e formali sono incluse solo se implicite in dinamiche importanti della tradizioni)

et aux:

tutte le varianti che non modificano il senso, dunque tutte le varianti puramente grafiche e quelle morfologiche [...] tranne gli esiti dei relativi QUI > qui e QUEM > que, i casi in cui le varianti formali figurino già nella prima fascia e, entro ogni testo, le forme tipiche precedentemente segnalate (p. 204).

Les dossiers relatifs à la datation des textes sont construits de manière approfondie et équilibrée. Compte tenu du débat critique préalable, il vaut la peine de souligner que C. penche pour la datation basse de la première chanson de croisade (V), autour donc de 1220, en raison de la dette qu'elle démontre envers la production d'Aimeric de Peguillan, et en particulier envers la *Metgia* (cf. p. 247). Pour ce qui concerne la deuxième chanson de croisade (VI), l'éditrice se prononce au contraire en faveur de la datation haute, vers les années 1227-1229, en s'appuyant aussi sur des très intéressantes considérations relatives à la circulation du texte [272].

L'examen de la *varia lectio* est conduit avec soin: les leçons des manuscrits sont évaluées de manière attentive et C. manifeste une prudence extrême dans l'application de la notion de faute, afin de ne pas attribuer une valeur conjonctive aux coïncidences – qu'il s'agisse d'erreurs ou d'innovations – qui pourraient être polygénétiques. Les oppositions en variantes non erronées (adiaphores) font l'objet de discussions très approfondies, qui rendent compte du sens et de la structure morphosyntaxique de chaque branche, et éventuellement de chaque témoin. Des stemmas sont proposés exclusivement pour les textes par rapport auxquels les relations entre les manuscrits peuvent être rationalisées avec une marge de certitude relativement ample (cf. VII, VIII, IX, X); l'archétype est démontré pour V, VIII et XI (mais pour ce dernier texte, il coïncide avec le modèle commun à CR). Très appréciable est le choix de distinguer les poèmes avec archétype démontré de ceux avec archétype non démontré en employant, selon le cas, ω ou O dans les graphes. Étant donné la complexité de certaines discussions textuelles, les stemmas aident aussi le lecteur à s'orienter dans la hiérarchisation des données (cf. VII). Il est important de relever que les sigles du « canon » de d'Arco Silvio Avalle (*I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova edizione a cura di L. Leonard, Torino, Einaudi, 1993) sont systématiquement employés dans les notes au texte (k pour le modèle commun à IK; β pour le *Liber Alberici*, identifié avec l'antécédent commun à D^aIK), mais pas dans les graphes.

Les textes sont également édités de façon soignée et traduits avec sensibilité; les traductions italiennes ont le mérite de rester près de l'original sans pour autant se soustraire aux ajustements nécessaires. Les notes qui accompagnent chaque poème, tout en complétant les informations fournies dans la « nota al testo », développent surtout des considérations littéraires, en précisant la nuance sémantique des mots les plus connotés et en rendant compte des échos et des éventuelles reprises rattachant les poèmes de G1Fig à ceux des auteurs antérieurs, contemporains ou postérieurs. De ce point de vue, les notes jouent un rôle essentiel dans la mise en contexte de l'œuvre du troubadour, autant d'un point de vue intertextuel que – ce qui est, à notre avis, particulièrement important dans le cas de G1Fig – du point de vue de la fonction pragmatique des textes. Par endroits, une interprétation différente de celle avancée par l'éditrice nous semble possible (cf. VI v. 34 « qan pes ço q'ai merit », que C. commente « Figueira si riferisce forse alla ricompensa che si aspetta dal conte [Raymond VII de Toulouse] in cambio del supporto costante alla causa tolosana », et que nous lisons à l'inverse comme ayant une nuance négative: « quand je réfléchis à ce que j'ai mérité », donc à la peine que le jelyrique risque en raison de ses péchés, contrairement au profit qu'auront « cill qi seran de Dieu serven / lai on el reinhet humilmen » [v. 37-38]). Il est bien de mettre en évidence que toute nouvelle hypothèse de lecture est possible grâce à l'immense travail fait par C. Il vaut en outre la peine de souligner que les nombreuses associations que l'éditrice établit entre les poèmes de G1Fig et les textes issus de la papauté (cf. [278] et [283]) ou les livres de l'Ancien Testament (cf. [284]) affaiblissent ultérieurement l'hypothèse que notre troubadour ait été proche de l'hérésie cathare.

6. L'analyse lexicale (notes et glossaire)

Un seul aspect relevant des commentaires de détail, mais qui rebondit aussi sur la gestion du glossaire qui clôt le volume, ne nous convainc pas entièrement. Les outils traditionnels de la lexicographie galloromane – et en particulier le FEW – nous paraissent par endroits sous-employés et ce souvent en faveur du TLIO et du corpus dell'*Opera del Vocabolario Italiano* (cf. I v. 4 *langor*, traduit comme 'languore' et glosé comme « la versione poetica di fame » [215], mais plus probablement « „abattement physique ou moral prolongé“ », cf. FEW 5,162a, s.v. LANGUOR; IV v. 6 *ses appel*, commenté en note [242] « A partire dal significato giuridico con cui è impiegata nel *Codi* relativamente al diritto di usucapione [...], 'senza reclamo', 'senza rivendicazione di alcuno', l'espressione indichera l'abbandono del gioco 'senza proteste' », et cf. justement FEW 25,29b, « apr. *apel* „réclamation“ (12 jh., Brunel; BrunelS) »). La

chose s'explique en raison du grand soin avec lequel C. évalue la tradition italienne des poèmes de GlFig: pour les *coblas*, en particulier, l'éditrice n'exclut pas que des italianismes puissent remonter à l'original (p. ex. II, v. 2: *ser*); et même dans les cas où les formes italianisées sont très probablement dues à la stratification linguistique, elle décide de les accueillir dans le texte critique (II, v. 5 *savei*, dans «per qe no-m cal ausir lo de coutel / qe-l *savei* ben q'amos sos palafres / e son destrier el a jugat tot<z> tres», traduit comme «per cui non merita ch'io lo uccida col coltello; sapete bene che entrambi i suoi palafreni e il suo destriero se li è giocati tutti e tre» et où le verbe est mis en rapport avec les formes de l'italien septentrional *savé* et *savei* [228]). Ce choix, néanmoins, aboutit de temps en temps à des notes de commentaire mettant en résonance les poèmes de GlFig avec des textes bien éloignés de la lyrique troubadouresque, autant en termes de culture que, plus simplement, de chronologie. Si, donc, les considérations autour de l'emploi du jeu des échecs dans la tradition poétique italienne nous paraissent appropriées (cf. [240]), les renvois à Jacopo Passavanti et à Domenico Cavalca en relation au *topos* de la promesse à respecter dans un temps convenable (chanson VII, str. II), et en particulier au verbe *aten* (< *attendre*, avec renvoi à Rn mais pas au FEW, 25,703b, 'respecter (un jugement)') nous semblent moins pertinentes. Dans un lieu comme II,5 déjà évoqué, d'autre part, une autre explication nous paraît possible: «per qe no-m cal ausir lo de coutel / q'el s'auci ben...» (en corrigeant donc la séquence <sauei> transmis par le manuscrit unique P en <sauci>), qui vaudrait donc «il ne m'intéresse pas de le tuer avec le couteau, car il se tue tout seul...».

Les critères qui ont guidé la rédaction du glossaire – comprenant, comme nous l'avons dit, quelques trois cent cinquante entrées – sont énoncés brièvement en note [425]:

La lemmatizzazione è basata sul lemmario di PD [= LvP]. Se non specificato, s'intende che la forma a testo coincide con il lemma. La forma-base dei verbi è l'infinito presente: è posta tra parentesi quadre se nei testi l'infinito non compare. L'asterisco indica che il lemma o la forma sono oggetto di trattazione nel commento, nella *Nota al testo* o nel § 2.3.3. Il segno (:) segue i rimanti. Le occorrenze in tutto o in parte congetturate sono tra parentesi angolate e collocate in coda alla serie delle forme omografe attestate. Le varianti non a testo sono registrate solo se *hapax*. Nel caso in cui la stessa forma compaia più volte in un verso, l'esponente indica a quale delle occorrenze si fa riferimento.

Pour chaque lexème, on précise la classe morphologique et la valeur sémantique; on donne ensuite la liste complète des lieux. À noter que ni les dictionnaires de l'occitan médiéval (Rn, Lv, DOM, DAO) ni le FEW ne sont sollicités, sous forme de renvoi ou autre.

7. Conclusions

La nouvelle édition de de Cecilia Cantalupi propose une étude exhaustive de la production poétique de GlFig. Les textes sont édités de manière fiable et commentés avec soin et sensibilité. Le dossier attributif est revu en profondeur, et les résultats de cette analyse dépassent largement les bornes du corpus de GlFig, en rebondissant sur des vastes secteurs de la tradition – littéraire, mais aussi manuscrite – proche ou 'limitrophe' de notre troubadour. L'éditrice a su déployer au mieux les informations dérivables des chansonniers – et donc les résultats des études qui leur sont dédiées – qu'elle met à profit non seulement en perspective éditoriale, mais aussi – et nous dirions surtout – dans le but d'une meilleure mise en contexte de l'œuvre du troubadour. Pour conclure, nous nous félicitons avec Cecilia Cantalupi pour cet excellent travail, dans lequel se manifestent une maîtrise assurée de la lyrique occitane, de sa langue et de sa tradition manuscrite. Nous ne doutons pas que son édition de GlFig deviendra non seulement le texte de référence pour le troubadour en question, mais alimentera aussi la recherche avec maintes nouvelles pistes d'enquête, autant sur le versant philologique que sur le versant littéraire.

Université de Genève /
Université de Lausanne

Caterina MENICETTI