

Estratto

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXX - 2010 - FASC. 3-4

Direzione
ROBERTO CRESPO ANNA FERRARI SAVERIO GUIDA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR Université de Genève Svizzera	ELSA GONÇALVES Universidade Clássica de Lisboa Portogallo
GÉRARD GOUIRAN Université de Montpellier Francia	ULRICH MÖLK Universität Göttingen Germania
ASCARI M. MUNDÓ Institut d'Estudis Catalans Barcelona, Spagna	WOLF-DIETER STEMPEL Bayerische Akademie der Wissenschaften München, Germania
GIUSEPPE TAVANI Università "La Sapienza" Roma, Italia	MADELEINE TYSENS Université de Liège Belgio
FRANÇOISE VIELLIARD École Nationale des Chartes Paris, Francia	FRANÇOIS ZUFFEREY Université de Lausanne Svizzera

MUCCHI EDITORE

L'aube de Cadenet à la lumière de Giraut de Borneil

La lumière peine à se répandre sur certaines poésies provençales du Moyen Âge. Le fait est encore plus surprenant quand il s'agit de chansons d'aube: on peut se demander si l'angoisse ressentie par les amants face au lever du jour n'a pas incité les éditeurs à tout entreprendre pour retarder le moment où ces textes parviendront enfin à la lumière.

Cela se vérifie tout particulièrement pour la chanson d'aube attribuée à Cadenet: *Eu sui tan corteza gaita* (BdT 106, 14), qui nous a été transmise par dix chansonniers en onze versions:

A (f. 144 v) <i>Cadenetz</i>	R (f. 52 r) <i>folquet</i> [à la table: <i>de marcelha</i>]
D (f. 73 r) <i>Cadenet</i>	
I (f. 114 r) et K (f. 99 r) <i>Cadenetz</i>	C (f. 156 v) <i>Cadenet</i> [mais à la table: <i>Folquet de Marcelha</i>]
G (f. 102 r) <i>Cadenet</i>	
P (f. 65 v) <i>cobla</i> anonyme	E (p. 56) <i>Guiraut de bor[neill]</i>
S^{g2} (f. 85 v) <i>Arnaut Daniel</i>	S^{g1} (f. 80 v) ¹ <i>Guiraut de Borneill</i>

C'est à partir de cette abondante tradition² que, depuis deux siècles, les provençalistes n'ont entrepris pas moins de six éditions critiques. La dernière tentative, particulièrement malheureuse, nous incite à reprendre le problème depuis le début.

La plus ancienne édition de notre aube a été procurée en 1818 par François Raynouard³. Pour l'essentiel, son texte se base sur la version du chansonnier **C** (avec de nombreuses modifications graphiques),

¹ Pour le chansonnier de Barcelone (anciennement à Saragosse), avec sa double version, nous adoptons la foliotation qui ne prend pas en compte la lacune des douze premiers folios.

² Tous les chansonniers étaient connus dès le départ, à l'exclusion du chansonnier de Saragosse qui ne parvint à la connaissance des provençalistes que dans le dernier quart du XIX^e siècle.

³ F. J. M. RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, t. III, Paris 1818, pp. 251-253.

complétée par **IK** pour les deux *tornadas*. Cette édition déjà composite est aggravée par deux emprunts faits à **R** pour le v. 9⁴ (*Qu'ieu crit quan vey l'alba* au lieu de *Qu'ieu vey venir l'alba* de **C**) et à **E** pour le v. 36 (*De si, tro en l'alba* au lieu de *De si, per un'alba* de **C**). En outre, une ponctuation défectueuse (un point-virgule entre les v. 16 et 17) génère une séquence problématique au niveau du sens: *Car volria | Partir falsa drudaria | D'entre la corteza gen*, un amour déloyal ne pouvant s'épanouir au sein de la société courtoise. Le texte de Raynouard a été repris sans aucune modification par Mahn⁵ en 1886.

Puis ce fut Karl Bartsch⁶ qui, tout en connaissant l'édition de son devancier, prit comme manuscrit de base le chansonnier **R** (avec quelques corrections et altérations graphiques), complété par **E** notamment pour la strophe II omise par **R**. Cette édition de 1855, qui ne mêle les témoignages que de deux manuscrits appartenant à la même tradition, offre au moins l'avantage d'éviter d'être composite, puisqu'elle n'est pas allongée par les *tornadas* empruntées à l'autre tradition⁷.

Un autre philologue allemand, Carl Appel⁸, offrit une troisième édition en 1920. Malheureusement, l'illustre provençaliste, qui doit avoir travaillé à son petit ouvrage sur Cadenet pendant la première Guerre mondiale ou dans les mois qui l'ont suivie, n'avait qu'une connaissance indirecte et partielle de la tradition manuscrite. De son propre aveu, il ne connaît que les manuscrits **ADGP**, devine les versions de **RE** à travers l'édition de Bartsch et ne sait de **C-IK** que ce que lui en apprend le catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et ce qui transparaît dans l'édition Raynouard, mais sans référence précise; par ailleurs, il ignore tout des deux versions du chansonnier de Saragosse. Avec une information aussi lacunaire, il n'est pas étonnant que son tableau relatif au nombre et à l'ordre des strophes soit défectueux et que son édition critique demeure incertaine.

⁴ Toutes nos références se font à la numérotation des vers de l'édition critique proposée ci-dessous.

⁵ C. A. F. MAHN, *Die Werke der Troubadours, in provenzalischer Sprache*, t. III, Berlin 1886, pp. 62-63.

⁶ K. BARTSCH, *Provenzalisches Lesebuch mit einer literarischen Einleitung und einem Wörterbuche*, Elberfeld 1855, p. 103.

⁷ Un seul regret: l'introduction d'une variante (*Gaitan* pour *Gaite-m* de **E** au v. 17) qui induira en erreur Carl Appel.

⁸ C. APPEL, *Der Trobador Cadenet*, Halle 1920, pp. 76-83 et 113-114 (remarques).

Appel en avait d'ailleurs conscience en avouant: «Erst bei Benutzung aller Hdss. wird sich der Text vielleicht noch etwas sicherer gestalten lassen». Observons néanmoins que la bonne intuition du provençaliste allemand a fait pencher la balance en plusieurs endroits en faveur de la tradition à laquelle se rattachent **ADGP** et que la mauvaise ponctuation de Raynouard a été corrigée aux vv. 16-17. Malgré sa précarité, l'édition d'Appel a été reprise sans changement d'abord par Brian Woledge⁹ en 1965 dans le cadre de l'ouvrage collectif consacré aux chansons d'aube dans la littérature mondiale, puis par Martín de Riquer¹⁰ dans son anthologie des troubadours dès 1975, enfin par Toribio Fuente Cornejo¹¹ en 1999 dans son édition du corpus des *albas* romanes. Ces multiples réimpressions ont assuré à l'édition d'Appel une diffusion immodérée dans la mesure où elles l'ont promue au rang d'une vulgate.

Après la seconde Guerre mondiale, cependant, une quatrième tentative d'édition de l'aube de Cadenet avait été entreprise par René Lavaud¹², qui combine la version de **C** (corrigée en trois endroits) avec les tornades de **I**. C'est dans le prolongement de son article qu'il convient d'inscrire l'édition complète des poésies de Cadenet par Josef Zemp¹³, envisagée comme une 'collaboration posthume' à partir des papiers laissés par le philologue d'Hautefort décédé en 1955. Avec cette édition apparaît une première esquisse de *stemma*, encore fort indécise, qui a le mérite de mettre en évidence l'existence de deux traditions, mais qui a le tort de faire remonter au même archétype les deux versions (pourtant nettement individualisées) du chansonnier de Saragosse. En outre l'apparat critique, passablement fautif, ne permet pas de soutenir l'hypothèse de travail présentée.

⁹ B. WOLEDGE, *Old Provençal and Old French*, dans A. T. Hatto (dir.), *Eos. An enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry*, Londres - La Haye - Paris 1965, pp. 344-389, en part. pp. 360-361 et 383-384.

¹⁰ M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. III, Barcelone 1975 (plusieurs réimpressions), pp. 1231-1233. Nous n'avons pas eu accès au recueil du même éditeur, *Las albas provenzales*, Barcelone 1944.

¹¹ T. FUENTE CORNEJO, *La canción de alba en la lírica románica medieval. Contribución a un estudio tipológico*, Oviedo 1999, pp. 150-153 et 193-194.

¹² R. LAVAUD, L'"aube" du troubadour Cadenet (1155-1239), dans «Annales de l'Institut d'études occitanes», I (1948-49), pp. 9-11.

¹³ J. ZEMP, *Les poésies du troubadour Cadenet*, Berne - Francfort - Las Vegas 1978, pp. 103-107, 114-117 et 249-257.

Une cinquième édition fut tentée en 2005 par Gérard Gouiran¹⁴ avec des ambitions plus modestes: l'éditeur se contente du témoignage de **C** (qu'il ne corrige qu'en trois endroits: *leyals* pour *leyal* 22, *qui* pour *qui·s* 34 et *que mi* pour *que·m* 09)¹⁵ et imprime séparément les *tornadas* sur la base de **A**. Quant à l'apparat occupant une page entière (p. 56), il n'a rien de critique: mêlant variantes significatives et insignifiantes, il reste malgré tout incomplet¹⁶ et se montre parfois même fautif¹⁷; face à cette masse touffue de leçons en désordre, le lecteur se sent quelque peu désemparé et peine à comprendre l'utilité d'une telle démarche en l'absence de toute réflexion critique.

Enfin, plus récemment Christophe Chaguinian¹⁸ a suscité, avec sa nouvelle édition du corpus des *albas*, un horizon d'attente qui s'est révélé déceptif. Comme Raynouard, il prend le chansonnier **C** pour manuscrit de base (en lui restant toutefois plus fidèle) et y ajoute le témoignage d'**IK** pour les *tornadas*, renonçant à la fois au bédierisme de stricte obédience et à la méthode lachmannienne qui lui aurait permis, sinon d'entrevoir l'original, du moins de suivre la mouvance de cette pièce singulière. De plus, la liste des fautes de toutes sortes qui émaillent son ouvrage est impressionnante; pour nous limiter aux pages dévolues à l'aube de Cadenet, en voici un échantillon représentatif:

- références fautives aux manuscrits (p. 162): «*C fol. 156r*» au lieu de 156v, «*E fol. 56v*» au lieu de p. 56;
- fautes paléographiques: rubrique *folqtz* de **R** au lieu de *folquet*. (p. 162), v. 10 leçon de **G** *en vil* pour *en nuilz* et leçon de **AD** *en un* pour *e nuill* et *e nuil* (p. 165, etc.), v. 17 leçon de **S**^{g2} *Gait* au lieu de *gaita* (p. 165, etc.),

¹⁴ G. GOUIRAN, “*Et ades sera l'alba*”: angoisse de l'aube. *Recueil des chansons d'aube des troubadours*, Montpellier 2005, pp. 52-57.

¹⁵ Au v. 16, après avoir écrit *las cortezas gens*, le copiste de **C** s'est corrigé lui-même en exponctuant les trois -s. L'édition porte en revanche une faute d'impression: *del ser tro en alba* pour *tro en l'alba* 27.

¹⁶ L'éditeur ne connaît que l'une des deux versions du chansonnier de Barcelone (celle attribuée à Guiraut de Borneill).

¹⁷ Ainsi pour le chansonnier **R**: *conjat* au lieu de *comiat* 7, pour le chansonnier **K**: *baiza* au lieu de *Baisa* 8 et pour le chansonnier **G**: *lasarai* pour *laserai* 30, *desconoisenz* pour *deconoisenz* 33, *d'entro q'a* pour *de si tro q'a* 36. En outre, la bibliographie (p. 57) laisse croire à tort qu'Appel aurait repris son édition dans sa *Provenzalische Chrestomathie*.

¹⁸ CH. CHAGUINIAN, *Les albas occitanes*, Paris 2008, pp. 162-178.

- v. 34 leçon de **S**² *digz* pour *digs* (p. 166, etc.), v. 36 leçon de **R** *Laissez* pour *laisses* (p. 165, etc.);
- tableau défectueux du nombre et de l'ordre des *coblas* (p. 164), où les strophes f1 et f2 manquent en regard du chansonnier **C**, alors que l'éditeur prétend corriger les tableaux de ses devanciers;
 - schéma métrique incorrect (p. 173): le dernier vers de chaque strophe et des deux *tornadas* ne compterait que 4 syllabes, alors qu'en réalité il en présente 5;
 - fautes linguistiques: confusion entre imparfait et conditionnel au v. 11 «un château où régnait» pour «régnerait» (p. 175) à rapprocher de la confusion entre propositions conditionnelles et interrogatives indirectes (à propos de *si venria*, p. 177), v. 20 confusion entre *e-l temps* «et la saison» et *el temps* «en la saison» (p. 165, etc.), v. 32 ignorance de la véritable forme du conditionnel de *far* (*faria* et non *feria*, p. 177);
 - fautes de frappe pour couronner le tout: (p. 167) «l'absence dans *R* de la *cobla* 3» pour la *cobla* 2, (p. 168) «notre discussions», (p. 171) «trangresser», (p. 177) «le corpus de l'*alba* de séparation».

Pour atténuer ce constat plutôt sombre, méditons un instant les subtiles réflexions de notre éditeur sur la position amoureuse de la dame de l'*alba* transformée en mal mariée (pp. 170-171):

De plus, l'élément nouveau de cette composition, le thème de la malmarriée, ne modifiait en rien le rapport amoureux propre à l'*alba*, puisque dans les deux genres nous avons affaire à une relation amoureuse 'horizontale' ou d'égalité dans laquelle la femme ... se donne à un amant pour se sortir de sa position malheureuse.

Bien que notre commentateur omette de nous le préciser, il y a tout lieu de craindre que la position de la malheureuse face à son époux légitime ne fût 'verticale'.

Le rapide survol de deux siècles d'édition de l'*alba* attribuée à Cadenet nous permet de dresser le constat suivant: tous les éditeurs intègrent à leur texte critique la strophe qui ne se lit que dans **CR** et tous (sauf Bartsch et Gouiran) nous donnent à lire une chanson d'aube constituée de cinq strophes (trois pour le guetteur et deux pour la dame) et de deux *tornadas* (distribuées diversement entre le guetteur et la dame). Or ce texte d'extension maximale a tout l'air d'un monstre, puisqu'il ne se trouve attesté par aucun des onze témoins à nous avoir transmis la pièce.

1. *Nombre et ordre des strophes*

D'autre part, il est pour le moins paradoxal d'observer que toutes les éditions s'ouvrent par le vers *S'anc fuy belha ni prezada*, alors que les répertoires tant de Bartsch¹⁹ que de Pillet - Carstens²⁰ enregistrent la pièce sous l'incipit *Eu sui tan corteza gaita*. Il vaut donc la peine d'examiner soigneusement le problème posé par le nombre et l'ordre des strophes.

		tradition ε						
AD	Cadenet(z)	I	II		III	—	T ¹	T ²
IK	Cadenetz	I	II	IV-d	III		T ¹	T ²
G	Cadenet	I	II		III	IV-d	T ¹	T ²
P	<i>cobla</i> anonyme	[...]	[...]		[...]	IV-d	[...]	[...]
S^{g2}	Arnaut Daniel	I	II		III ¹⁻⁶	IV-d	T ¹	—
		guetteur					dame	guetteur
		tradition γ						
ES^{g1}	Guiraut de Borneill	I	II		III	IV-d	—	—
C	Cadenet (table: FqMars.)	d ⁺	I	III	II	IV-d	—	—
R	Folquet [de Marcelha]	d ⁺	IV-d	I	II ⁹	III	—	—
		dame	guetteur				dame	

Le tableau synoptique²¹ laisse clairement apparaître plusieurs points importants. Tout d'abord, les onze témoins se distribuent en deux groupes²² selon qu'ils possèdent ou non les *tornadas*. Les provençalistes familiers de la tradition de la poésie des troubadours y reconnaissent les deux familles auxquelles Avelle a attribué respec-

¹⁹ K. BARTSCH, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld 1872, p. 123.

²⁰ A. PILLET - H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle (Saale) 1933, p. 98.

²¹ Dans ce tableau, les trois strophes du guetteur sont numérotées I-II-III; la quatrième strophe, placée dans la bouche de la dame, apparaît sous la forme IV-d, alors que la cinquième propre à **CR** est symbolisée par d⁺; quant aux deux *tornadas*, elles sont représentées par T¹-T².

²² C'est pour des raisons d'affinités que le manuscrit **P** (qui n'offre que la strophe IV-d) est associé au témoignage de **S^{g2}**, lui-même dépourvu de la seconde *tornada*.

Arnaud daniel

V loï tan cortesa gaita . que non uol sia deffanta . leial
 amors adieg fanta . p quem dou garda del dia silueira .
 e qui iaz absamia . prenga combat francamen tuisan .
 e tenen queu uei ueniz lalta .

Eu en un castel gaitaua . a falsamor irehnaua . fals sei ensei non
 celaua . lo iorn atanc quant poria . quaz uolria . parir fals dunda
 ria i entre leial gen . gaita ten egen . e cri quan uei lalta .

" Bem plaz longa noit escura . e plus el temps q mais dura . raz ies
 non lais p freidura . que hial gaita nō sia . tota iua . p lo q segur sia .
 anc non ui i alizens durt . qui plages lalta .

Es p gabs ni p menassa . quez mos maritz mais ni fassa . non
 laissarai queu non iassa . con mon amic tro al dia . az seria . desco
 noissens uillania . seu p fals diges delas gens . perdes iois plazens i
 tan tro queu ui lalta .

Barcelone, Biblioteca de Catalunya, 146, f. 85 v

tivement les sigles ϵ et γ . Observons d'emblée que les deux versions bien individualisées du chansonnier de Barcelone se rattachent chacune à un groupe différent, contrairement à ce que laissent entendre les arbres généalogiques de Zemp et de Chaguinian.

Au sein de la famille ϵ , le cas de S^{g2} mérite de retenir toute notre attention, car un fait a échappé aux éditeurs qui ont pris en considération son témoignage (Zemp et Chaguinian)²³. Comme le montre la reproduction ci-dessus, parvenu au sixième vers de la strophe III *per so que segur sia*, le compilateur du chansonnier de Barcelone avait ménagé un espace de deux lignes suffisant pour accueillir les trois vers manquants (vv. 25-27). Par la suite, il a comblé en partie ce vide en y transcrivant la première *tornada*, sans mettre de majuscule à *anc* ... et sans laisser de retrait destiné à recevoir le pied-de-mouche ¶ marquant le paragraphe. Ces indices nous suggèrent que le problème doit

²³ Mais non à S. VENTURA, «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da A. Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*. 10. *Barcelona, Biblioteca de Catalunya Sg* (146), Modène 2006, p. 54, n. 71, qui suppose une addition ultérieure de la dernière strophe, puisée à une autre source.

remonter à la source languedocienne²⁴ que le copiste catalan avait sous les yeux: comme cet exemplaire devait être difficilement lisible à la fin de la strophe III, il a vraisemblablement tenté de masquer la lacune en anticipant l'une des *tornadas*. Quoi qu'il en soit, nous sommes là en présence d'un problème matériel de copie, qui n'a strictement rien à voir avec une «transmission mémorielle» invoquée par Chaguinian²⁵.

Toujours au sein d'ε, il convient de s'interroger sur l'absence de la strophe IV-d dans **A-D** et sur son insertion entre II et III dans **IK**. La question qui se pose est double: s'agit-il d'une intervention d'auteur, qui aurait donné la parole à la dame dans une version remaniée (ignorée des chansonniers **A-D**), ou avons-nous plutôt affaire à une source dont le compilateur aurait supprimé la strophe IV-d qui le gênait? Nous croyons pouvoir apporter une réponse négative à la première question, et ce pour des raisons chronologiques. Le biographe nous apprend que Cadenet termina sa vie comme moine hospitalier, ce que confirme un acte de donation à la maison de l'ordre de l'Hôpital à Orange, qui est daté du 14 mai 1239 et où un *frater Cadanetus* apparaît comme témoin. Notre troubadour doit être mort à un âge respectable (plus de 80 ans) vers 1240, c'est-à-dire antérieurement au plus ancien témoin à nous avoir transmis sa chanson d'aube, entièrement placée dans la bouche du guetteur: le chansonnier **D** daté de 1254. Quant au témoin suivant, le manuscrit **G**, dont le noyau primitif (ff. 1-130) doit avoir été compilé vers 1265, il offre la strophe où s'exprime la dame, alors que le chansonnier **A** (nécessairement postérieur à la diffusion du corpus de Peire Cardenal vers 1275 et même à la mort du troubadour vénitien Bertolome Zorzi vers 1280) ne la transmet pas; enfin, les manuscrits jumeaux **IK** de la fin du XIII^e siècle insèrent la strophe IV-d dans la séquence dévolue au guetteur. Autrement dit, il n'est pas possible d'établir un lien entre la chronologie relative des différents témoins et les états successifs traversés par l'aube de Cadenet, ce qui signifie que nous sommes en présence non de différentes versions d'un même poème, mais d'un simple problème de tradition.

²⁴ Et non à l'exemplaire vénète, car comme nous le verrons plus loin, le copiste de **R** contamine sa source principale avec le même exemplaire vénète, auquel il emprunte le v. 27 *e crit can vey l'alba*.

²⁵ CHAGUINIAN, *Les albas* cit., p. 166.

Au moment où l'aube de Cadenet entre dans les anthologies, elle devait se présenter sous la forme d'une chanson faisant alterner trois strophes assumées par le guetteur avec une strophe exprimant le point de vue de la dame, à quoi s'ajoutaient deux *tornadas* reprises par le guetteur. Les chansonniers **A-DIK** remontent à une source commune, qui ne reflète qu'un état de la tradition ε à un moment donné. Or l'on peut aisément comprendre que le compilateur responsable de cet exemplaire a été troublé par la présence d'une voix féminine dans la chanson d'un guetteur et qu'il a décidé de supprimer la strophe IV-d. Cela explique son absence dans les chansonniers **A-D**. Il faut donc que le copiste de l'exemplaire auquel se rattachent **IK** l'ait puisée ailleurs: il a eu recours à une source complémentaire, qu'avec Avelle nous désignerons par le sigle β , et comme il s'agissait d'une addition, peut-être sous forme de copie marginale, l'insertion incongrue de IV-d entre II et III trouve ainsi son explication.

La composante β se profile dans le *Liber Alberici*, puis dans **H** et dans **IK**, et se prolonge aussi dans **GQ**. Alors que le compilateur de **G** a puisé dans la tradition γ pour la partie principale de son recueil (ff. 1-101b4), dans le supplément lyrique (ff. 101b5-116r, auquel nous attribuons le sigle **G**²) il a recours à la source β qui le rattache à la tradition ε . Or ce sont précisément trois pièces de Cadenet qui ont le privilège d'ouvrir la section **G**². Observons que notre chanson d'aube, qui occupe le troisième rang, ne saurait être qualifiée d'anonyme²⁶, car si le nom du troubadour n'est pas répété en tête de chaque composition, il figure en toutes lettres au début de la séquence. D'autre part, conformément à son habitude, le compilateur de **G**² a tracé les portées destinées à recevoir les mélodies, mais il n'est pas étonnant qu'elles soient restées vides puisqu'aucun témoin d' ε n'en a conservé.

Si l'on passe à la tradition γ , qui dès le départ n'a pas pris en compte les *tornadas*²⁷, il est réconfortant de constater que l'ordre présumé originel a été conservé par les chansonniers **ES**^{g1}. Le seul problème les concernant résulte de l'attribution à Giraut de Borneil; comme d'autres l'ont observé avant nous, l'explication est à chercher

²⁶ Comme le prétend ZEMP, *Les poésies* cit., p. 249.

²⁷ Il est en effet d'autant plus tentant de supprimer des *tornadas*, ressenties comme un appendice inutile, que celles-ci font figure d'exception au sein du corpus des *albas* de séparation. C'est pourquoi l'hypothèse qui suppose leur existence dans l'original a plus de chances d'être vraie que celle qui envisagerait un ajout tardif.

dans le fait que la chanson de Cadenet suivait immédiatement l'aube du troubadour limousin²⁸ dans la source commune. Mais il est rassurant d'observer que l'attribution à Cadenet se trouve confirmée par **C**.

Avant d'aborder le problème posé par **CR**, il nous faut attirer l'attention sur le v. 9 du chansonnier **R**: *qu'ieu crit cant vei l'alba*, qui se singularise face à *qu'ieu vei venir l'alba* de l'ensemble de la tradition (sauf **G** qui l'a omis). Aucun éditeur ne s'est rendu compte que ce vers singulier résulte en réalité d'un saut du même au même²⁹:

fin de la strophe I:	qu'ieu [vei venir l'alba	←
strophe II:		
fin de la strophe II:	e] crit cant vei l'alba	←

Parvenu à la fin de la première strophe, le copiste s'est laissé distraire par la récurrence du mot-refrain *l'alba*. Son œil a glissé d'une strophe à l'autre, si bien que le vers transcrit nous offre en fait le début du vers 9 et la fin du vers 18. C'est dans ce saut du même au même qu'il faut chercher la raison pour laquelle le copiste de **R** est le seul à avoir omis la strophe II. Par ailleurs, nous avons la preuve que c'est le copiste de **C** qui a innové en intervertissant les strophes II et III. Il en résulte que les éditeurs (comme Raynouard, Lavaud-Zemp, Gouiran et Chaguinian) qui décident de suivre l'ordre des strophes de **C** font le plus mauvais choix possible, et cet ordre, ainsi que nous le verrons dans le commentaire, n'est pas «particulièrement satisfaisant»³⁰.

Reste le problème posé par la deuxième strophe attribuée à la dame dans **CR**. D'un point de vue méthodique, il n'est pas possible de n'accorder aucune importance à l'absence de la strophe IV dans **A-D** et dans le même temps de prendre au sérieux la présence d'une strophe supplémentaire dévolue à la dame dans **CR**. Par souci de cohérence, il convient d'accorder la même pondération aux deux phénomènes: lorsque deux témoins sur onze se singularisent face au reste de la tradition, cela signifie que nous avons affaire à une innovation

²⁸ Avec laquelle elle présente en outre des affinités musicales.

²⁹ Malheureusement, à l'instar de Raynouard (*Choix* cit., p. 252), Appel (*Der Trobador* cit., p. 80) est allé jusqu'à introduire ce vers singulier dans son texte critique, et comme il adopte la répétition du v. 18 au v. 27, il laisse croire que les trois strophes du guetteur se terminaient par un vers-refrain.

³⁰ Comme le soutient CHAGUINIAN, *Les albas* cit., p. 172.

qui ne saurait remonter au texte primitif. C'est pourquoi nous considérons la strophe supplémentaire de **CR** comme apocryphe: il s'agit d'une addition tardive, intervenue en Languedoc occidental à la fin du XIII^e siècle, et ce remaniement ne saurait être dissocié de l'attribution de la pièce à Fouquet de Marseille³¹.

Les raisons de cette addition doivent être cherchées dans les propos tenus par la dame à la strophe IV: loin de nous dire que les menaces proférées par son *mals maritz* ne l'empêcheront pas de voir son amant, la dame nous assure que ces intimidations ne sont en aucun cas de nature à l'inciter à abréger l'entrevue, en renvoyant l'amant avant le lever du jour, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Nul doute que ces propos auront paru excessifs aux oreilles d'un remanieur, qui aura éprouvé le besoin de trouver des circonstances atténuantes à cette dame en la transformant en mal mariée. À côté de détails mineurs³², la strophe porte en elle-même une légère contradiction qui confirme à nos yeux son caractère apocryphe: alors que dans la chanson originale le guetteur se contente de crier l'aube (*crit* vv. 18 et 27), dans la strophe d'introduction il pousse la complaisance jusqu'à *far son d'alba* pour la dame. Quant à l'attribution à Fouquet de Marseille, qui fut, en tant qu'évêque de Toulouse (1205-1231), chargé de la répression de l'hérésie albigeoise, elle est censée assurer à la pièce une sorte de garantie morale en une période de forte moralisation de la poésie profane, qui finira par consacrer le triomphe de la célébration mariale lors de la fondation du *Consistori del gay saber* en 1323.

Une fois la strophe rajoutée en début de composition dans la source languedocienne, l'attitude des copistes de **CR** fut différente. Si le compilateur de **C** s'est contenté de permuter les strophes II et III, celui de **R** éprouva la nécessité de regrouper en tête les deux *coblas*

³¹ Zemp (*Les poésies* cit., p. 250) se trompe complètement quand il tente de nous faire accroire que l'aube serait attribuée dans **R** à Folquet de Romans. Non seulement il n'a pas été attentif au fait que *folquet* ne saurait se confondre avec *falquet de rotmans*, mais il ignore que la pièce suit d'autres compositions de *folquet [de marcelha]* aussi bien qu'elle précède celles de *falquet de rotmans*. Pour en avoir le cœur net, il suffit de se reporter à la table (f. Ar, 3^e col.), où l'on constate que l'aube de Cadenet est bien rangée sous la rubrique *folquet de marcelha*. C'est ce que n'a pas compris E. WILSON POE, *La transmission de l'"alba" en ancien provençal*, dans «Cahiers de civilisation médiévale», XXXI (1988), pp. 323-345, en part. p. 335.

³² Le *fis drutz* du v. 25 est devenu *fin amic* et le mot-refrain n'est plus *l'alba* mais *d'alba*.

dévolues à la dame. Il obtenait ainsi une simplification de l'alternance 'dame|guetteur|dame' en une séquence 'dame|guetteur'. Cette démarche, qui marque l'extrémité de la tradition γ , n'est pas sans rappeler celle qui, dans la tradition ε , avait abouti à la réduction de la pièce de Cadenet à une simple chanson de guetteur dans **A-D**. Mais ce sont là des positions extrêmes, qui ne doivent pas nous masquer les dimensions du texte primitif.

2. *La varia lectio*

La double tradition ε et γ mise en évidence par l'examen du nombre et de l'ordre des strophes se trouve largement confirmée par l'examen des variantes³³ et se concrétise dans la double version du chansonnier de Barcelone **S^{g2}** et **S^{g1}**.

À l'appui de l'opposition $\varepsilon : \gamma$, nous pouvons apporter plusieurs variantes classées dans l'ordre décroissant de leur valeur argumentative. Au v. 34, une erreur conjonctive permet d'opposer tous les témoins d' γ aux représentants d' ε , qui n'offrent malheureusement pas la même unité en raison de l'omission du vers par **A-D** et d'une leçon singulière isolant **PS^{g2}**:

34	qui <i>partria</i> malamen	IK-G = ε (<i>om. A-D</i>)
	[s'eu per fals digs de las gens	PS^{g2} (leçon singulière)]
	qui(-s RC) <i>partia</i> malamen	RC-ES^{g1} = γ

La dame qui tient ces propos prétend que ce serait faire preuve d'une incompétence discourtoise "si l'on éloignait méchamment" son ami de valeur. La relative hypothétique introduite par *qui* (équivalant à la tournure latine *SI QUIS* "si on") a son verbe au conditionnel *partria* ou à l'imparfait du subjonctif *partis*, mais non à l'imparfait de l'indicatif *partia*; cette tournure fautive³⁴, qui résulte d'une contamination avec

³³ Lorsque plusieurs manuscrits partagent la même leçon avec d'insignifiantes variantes graphiques, phonétiques ou morphologiques, nous la présentons sous une forme typisée.

³⁴ Une confusion du même genre affecte les chansonniers **ES^{g1}** au v. 5: *si venia* (pour *si venria*) a sans doute été pris pour une proposition hypothétique, alors qu'il s'agit en réalité d'une interrogative indirecte. Ces copistes ont probablement compris: "je suis le gardien du jour si d'aventure il venait", alors que la bonne leçon fait dire au guetteur: "je prête attention au jour (pour voir) s'il viendrait", la tournure *se donar garda* "faire attention (tout en se demandant)" comportant une question implicite.

la construction *si partia*, a été adoptée par trop d'éditeurs, alors que la bonne leçon nous est transmise par **IK-G**.

Après avoir envisagé l'éventualité d'exercer sa fonction dans un château où régnerait un amour déloyal, le guetteur se rassure en affirmant :

- | | | |
|----|---|---|
| 16 | <i>et entre la leial gen</i>
<i>dentre la(s) corteza(s) gen(s)</i> | A-DIK-G-S^{g2} = ε
C-ES^{g1} = γ (<i>om.</i> R) |
|----|---|---|

“mais c'est entre de loyales gens” qu'il est un guetteur loyal. À condition de placer une ponctuation forte après le vers 15³⁵, les deux leçons caractéristiques d'ε et d'γ sont acceptables, mais la première s'impose pour deux raisons : d'une part, le connecteur *et*, qui assume une forte valeur adversative, disparaît dans la version γ, et d'autre part, la répétition de *leial* 16 et *leialmen* 17 dans ε, sans doute voulue par Cadenet, fait figure de *lectio difficilior*, qui dénonce *corteza* d'γ comme une banale réécriture³⁶.

Bien que moins perceptible au premier abord, la discrédance du nombre entre *gaps* et *menassa*, qui caractérise les témoins d'ε au v. 28, n'en mérite pas moins d'être relevée, car elle doit avoir dérangé le compilateur de l'archétype γ qui préfère imposer l'harmonisation au singulier :

- | | | |
|----|---|--|
| 28 | Ja (Ges PS^{g2}) per <i>gaps</i> ni per <i>menassa</i>
Ja per <i>gab</i> ni per <i>menassa</i> | IK-G-PS^{g2} = ε (<i>om.</i> A-D)
RC-ES^{g1} = γ |
|----|---|--|

L'opposition ε : γ peut être moins marquée en raison de l'indépendance d'un des témoins, comme dans le cas suivant :

- | | | |
|----|---|--|
| 30 | no(n) <i>laissarai</i> qu'eu no(n) jassa
no(n) <i>mudarai</i> qu'ieu no(n) jassa
<i>estaray</i> | IK-G-PS^{g2} = ε (<i>om.</i> A-D)
C-ES^{g1} = γ (<i>sauf</i> R)
R |
|----|---|--|

³⁵ Ce que n'ont pas compris trois éditeurs (Raynouard, Bartsch et Chaguinian), qui n'ont pas vu que l'inversion du sujet au vers 17 *gait ieu leialmen* ne peut se comprendre que par l'antéposition du syntagme du vers 16 rattaché à la même phrase.

³⁶ Relevons au passage la préposition *dentre* “parmi, dans” < DE ÏNTER, qui mériterait d'avoir sa propre entrée dans les dictionnaires d'apr. Cet honneur lui a été refusé par la faute de provençalistes qui l'écrivent à tort *d'entre* (mais voir *dintre* dans RAYNOUARD, *LR*, t. III, p. 567b).

où la leçon singulière de **R** n'a guère d'incidence sur le sens (la locution *non estar que non* "ne pas s'abstenir de" étant équivalente à *non mudar que non* "ne pas s'empêcher de" ou à *non laissar que non* "ne pas renoncer à"). Mais l'on se gardera de confondre cette situation avec les cas où **R** se rattache à ϵ du fait qu'il a une forte tendance à contaminer sa source languedocienne avec un exemplaire vénète proche de la source de **S**^{g2}:

- | | | |
|---|---|--|
| 4 | per <i>qe-m</i> (que ye-m R) <i>don</i> garda del dia
per <i>qu'ieu soi</i> guarda del dia | A-DIK-G-S ^{g2} = ϵ + R
C-ES ^{g1} = γ (<i>sauf R</i>) |
| 7 | <i>prenda</i> comjat franchamen
<i>prenda-n</i> comjat franchamen | A-DIK-G-S ^{g2} = ϵ + R
C-ES ^{g1} = γ (<i>sauf R</i>) |

Un cas intéressant de critique textuelle nous est offert par le dernier vers de la strophe III du guetteur:

- | | | |
|----|---|--|
| 27 | <i>e</i> (om. IK) <i>crit qan vei l'alba</i>
<i>tan tro q'eu crit l'alba</i>
<i>del ser tro en l'alba</i> | A-DIK + R , om. S ^{g2}
G
C-ES ^{g1} = γ (<i>sauf R</i>) |
|----|---|--|

La leçon d'**A-DIK** "et je crie quand je vois l'aube", simple reprise du v. 18 promu au rang de vers-refrain, est partagée par le chansonnier **R**. Or nous savons que le copiste de **R** contamine son exemplaire avec une source proche de celle de **S**^{g2}: cela signifie qu'en l'absence même du témoignage de **S**^{g2} nous pouvons deviner que sa source devait porter elle aussi la leçon *e crit qan vei l'alba*. Cette indication cependant ne nous autorise pas à croire qu'elle figurait dans l'archétype ϵ , car la version de **G**: *tan tro q'eu crit l'alba* "jusqu'au moment où je crie l'aube" (qui comporte aussi la forme verbale *crit*) peut fort bien remonter à l'original. Un élément rend vraisemblable cette hypothèse: la distance syntaxique séparant *e non lais ges per freidura ...* (v. 21) de *e crit qan vei l'alba* (v. 27) est particulièrement importante (cinq vers), si bien qu'une coordination de deux propositions comportant un verbe à la première personne offre une construction peu naturelle. Ainsi, malgré son témoignage singulier, la leçon de **G**, qui introduit une subordination, semble bien représenter la version la plus ancienne d' ϵ . L'éditeur devra donc choisir entre la leçon de **G** et celle d' γ : *del ser tro en l'alba* "du soir jusqu'à l'aube", qui constituent les variantes caractéristiques opposant ϵ à γ .

Au sein d' ϵ , il peut arriver que **G-S^{g2}** offrent une leçon différente d'**A-DIK**, comme dans la première *tornada* où y n'est pas concerné :

38	drut <i>qe-il</i> plagues l'alba drut <i>cui</i> plagues l'alba	A-DIK G-S^{g2}
----	--	---

ou dans ces vers de la strophe III, avec ou sans contamination de **R** :

20	e <i>mais</i> el temps que <i>plus</i> dura e <i>plus</i> el temps que <i>mais</i> (trop R) dura el temps d' <i>ivern</i> on <i>plus</i> dura	A-DIK G-S^{g2} + R C-ES^{g1} = y (sauf R)
22	q'ieu l(e)ials gaita (<i>om. R</i>) non sia q(u)e l(e)ial gaita no(n) sia	A-DIK + RC-ES^{g1} = y G-S^{g2}

Dans ces cas, où l'enjeu sémantique n'est d'ailleurs pas bien grand, on ne peut que pressentir l'ancienneté de la version de **G-S^{g2}**, mais lorsque cette dernière est appuyée par celle de la tradition y , elle a toutes les chances de remonter à l'original et c'est la singularité d'**A-DIK** qui se trouve mise en évidence, comme dans ces vers de la strophe I :

2	q'ieu non vuoill sia desfaita que no vuelh sia desfaita	A-DIK G-S^{g2} + y
6	e <i>drutz</i> que jai ab s'amia e <i>cel</i> qui jai ab s'amia ³⁷	A-DIK G-S^{g2} + y

En revanche, lorsque **S^{g2}** est seul à se singulariser au sein d' ϵ , on n'observe qu'une innovation de la source vénète, comme au v. 21 où la simple inversion de *non lais ges* en *ges non lais* se retrouve par contamination dans le chansonnier **R** :

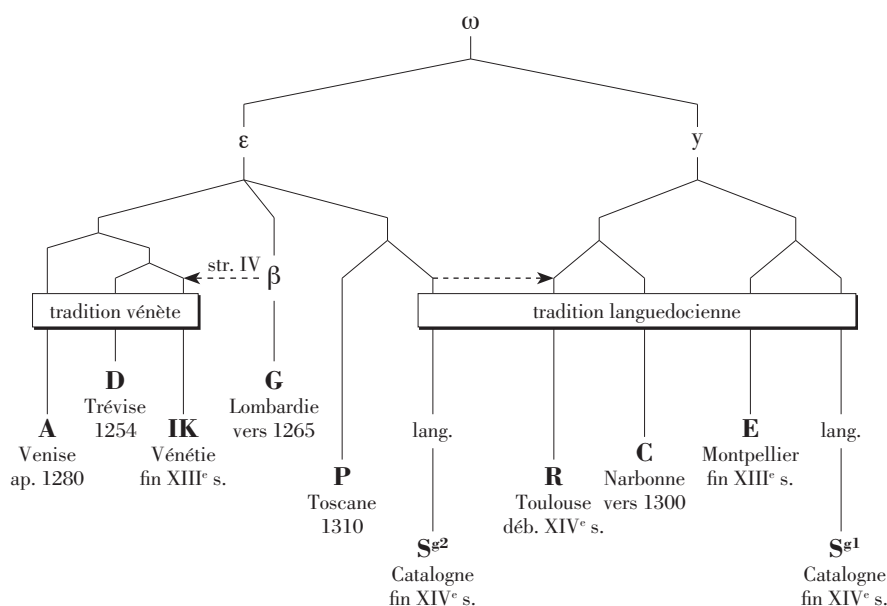
21	e <i>non lais ges</i> per freidura e (car S^{g2}) <i>ges non lais</i> per freydura e <i>no m'en lais</i> per freidura	A-DIK-G S^{g2} + R C-ES^{g1} = y (sauf R)
----	---	--

Il en résulte que, si l'innovation de **(P)S^{g2}** recoupe en partie ou totalement le témoignage d' y , ce doit être le fruit du hasard :

³⁷ En fait, **G** a omis la conjonction *e* au début du vers, alors que **S^{g2}** a oublié après cette même conjonction un mot d'une syllabe, qui a plus de chances d'être *cel* que *drutz*, car *cel qui* a le même sens que *qui*.

- | | | |
|----|---|--|
| 31 | ab mon amic <i>tro q'al</i> dia
ab (con PS^{g2}) mon amic <i>tro al</i> dia
ab mon amic <i>tro el</i> dia | DIK-G, om. A-D
PS^{g2} + RC
ES^{g1} |
| 10 | S'ieu <i>e nuill</i> chastel gaitava ³⁸
S'ieu <i>en un</i> castel gaitava | A-DIK-G
S^{g2} + y |

Si l'on rassemble toutes ces considérations, on peut dessiner un *stemma* qui se présente sous forme d'un arbre à deux branches correspondant aux deux familles. La tradition ε se subdivise à son tour en trois rameaux: **A-DIK**, **G** et **PS^{g2}**, alors que la tradition y se ramifie en deux sous-groupes: **RC** et **ES^{g1}**.



Les leçons singulières qui caractérisent les témoins vénètes **A-DIK** ont été relevées ci-dessus aux vv. 2, 6, 20 et 38. La solidarité qui relie plus particulièrement **DIK** se lit dans le redoublement du *r-* après le référent spatial *i* dans l'unité graphique *irre(in)gnaua* du v. 11, ainsi que dans une graphie comme *antre* pour *entre* au v. 16.

³⁸ Zemp (*Les poésies* cit., p. 252) introduit dans son édition la variante *en vil castelh*, qu'il traduit maladroitement par "dans un château maudit". S'il est exact que l'unité graphique *enuil* de **DIK** peut s'interpréter en *en vil* ou *e nuil* "dans un quelconque", les graphies *e nuill* de **A** et *en nuilz* de **G** ôtent toute vraisemblance à l'hypothèse de Zemp.

Enfin, la distinction entre **D** et **IK** se fonde sur deux erreurs disjonctives: l'hypermètre *iauçimen* de **D** contre *iauzen* d'**IK** au v. 37 et la suppression de la conjonction *e* dans **IK** rendant le v. 27 hypomètre. Ajoutons que l'emprunt présumé de la strophe IV à la source β se vérifie par une parfaite congruence des leçons d'**IK** et de **G**, ainsi que de leurs graphies (notamment *menaza* 28, *faza* 29, *iaza* et *laserai* 30).

Le chansonnier **G** (ou plus précisément le supplément lyrique **G**², auquel se rattache l'aube de Cadenet) occupe une position indépendante³⁹ entre **A-DIK** et **PS**². À travers le recours à la source β qui se profile déjà dans le *Liber Alberici*, **G** remonte à un état plus ancien de la tradition ε , ce qui se confirme par la maintien de la version primitive au v. 27 et par la présence de la strophe IV supprimée dans l'exemplaire dont dérivent **A-DIK**.

Pour avoir une juste appréciation du texte transmis par **G**, il nous faut attirer l'attention sur un problème codicologique. Dans la strophe I, l'omission du v. 9 (probablement aussi l'oubli de la conjonction *e* au début du v. 6)⁴⁰ s'explique par un simple problème de mise en page: à l'endroit où commence l'aube de Cadenet à la colonne b du f. 102r, le copiste de **G** disposait de 22 lignes. Sachant qu'une portée avec le texte correspondant équivaut à 4 lignes, le copiste aurait eu besoin de six portées (soit 24 lignes) pour noter la mélodie de la première strophe, ce qui l'aurait fait déborder son cadre de justification. C'est pourquoi il a préféré renoncer à la sixième portée avec le dernier vers de la strophe, consacrant les deux lignes restantes dans la colonne aux deux premiers vers de la strophe II.

C'est à une autre source vénète qu'ont puisé les copistes de **P** et de **S**². À la différence de β , cet exemplaire était pourvu de *vidas* et *razos*, dont une copie a franchi les Apennins pour parvenir jusqu'au *scriptorium* toscan de **P** et une autre a traversé les Alpes pour rejoindre un *scriptorium* languedocien de la région de Montpellier. À partir de là, cet exemplaire a non seulement été mis à profit par Miquel de la Tor dans **b** et par les copistes du chansonnier **E** et du fragment **p**, mais

³⁹ Rien ne nous autorise à rattacher **G** à **IK**, comme le voudraient les arbres tant de Zemp (*Les poésies* cit., p. 250) que de Chaguinian (*Les albas* cit., p. 172), sauf évidemment pour la strophe IV en raison du lien établi ci-dessus.

⁴⁰ En effet, le copiste a l'air préoccupé par le manque d'espace, ce qui l'incite à réduire son texte, comme on peut le deviner au v. 4, où il avait d'abord omis la deuxième syllabe de *garda*, avant de rajouter *da* sur la ligne.

il a aussi servi de modèle au copiste toulousain de **R** et au compilateur de la source languedocienne utilisée par le copiste catalan de **S^g**.

La connaissance de ce réseau explique parfaitement la contamination observable dans **R** et permet de comprendre pourquoi l'italianisme *con mon amic* (pour *ab mon amic* au v. 31) de la source vénète se retrouve aussi bien sous la plume de Petrus Berzoli d'origine eugubine (*de Eugubio*, c'est-à-dire de Gubbio en Ombrie) dans la collection de *coblas* de **P** que dans la deuxième transcription du copiste catalan de **S^g**. Dans ce manuscrit, l'étape languedocienne a aussi laissé des traces: la graphie *rehnaua* du v. 11 dans **S^{g2}** s'explique par un croisement entre la forme *regnaua* de la source vénète⁴¹ et l'habitude languedocienne de noter *n* mouillé par *-nh-*; à la même strate languedocienne appartient la forme *comhat* du v. 7 pour *comiat*, probable altération de la variante *comnhat* qui se lit dans la copie du *Romans dels auzels casadors* de Daudé de Prades faite par Miquel de la Tor⁴².

Il est à peine nécessaire d'insister sur la solidarité de **PS^{g2}** qui s'observe tout au long de la strophe IV (*Ges* pour *Ja* 28, *maritz mais* pour *mals maritz* 29, *con* pour *ab* 31 et réécriture des vv. 34-36). En l'absence du témoignage de **P**, on peut souligner que les leçons singulières de **S^{g2}** se prolongent dans le reste de la pièce (*si-l veiria* pour *si venria* 5, *ben e egen* pour *leialmen* 17, *car jes non lais* pour *e non lais ges* 21, *per so que segur sia* [-1] au lieu de *per tal que segur estia* 24).

Mais l'aspect le plus important du *stemma* réside dans l'éclairage précieux qu'il apporte sur la genèse de l'ancien chansonnier de Saragosse. Le manuscrit **S^g** a été confectionné en Catalogne à partir de trois sources: la première, de provenance locale, contenait les poésies du troubadour catalan Cerveri de Girona (12 folios manquants + ff. 1-34) et elle a également servi en partie d'exemplaire aux chansonniers languedociens **C** et **R**; en retour, une source toulousaine a permis de confectionner l'ultime partie (ff. 97-123 + 127) consacrée aux poésies couronnées au Consistoire du Gai Savoir à Toulouse. Quant à la partie centrale (ff. 35-96 + un appendice ff. 124-125)⁴³, à laquelle se

⁴¹ Le témoignage de **P** fait malheureusement défaut, mais c'est exactement la graphie que l'on trouve dans **G**.

⁴² Cf. LEVY, *SW*, t. I, p. 299b.

⁴³ Nous laissons de côté l'extrait du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure transcrit sur les ff. 125-126.

rattachent les deux versions de notre chanson d'aube, elle remonte à un exemplaire languedocien, compilé lui-même à partir de deux sources: l'une proche de **E** de 'type Fouquet de Marseille' et l'autre d'origine vénète de 'type Pierre d'Auvergne' avec *vidas* et *razos*. Lorsqu'une pièce figurait dans les deux sources, le compilateur languedocien pouvait adopter deux attitudes différentes: soit il contaminait les deux sources et transcrivait un texte composite⁴⁴, soit il copiait les deux textes séparément. Ce deuxième cas se réalise pour l'aube de Cadenet et c'est pour nous une chance insigne que de disposer des deux versions. Dans l'exemplaire languedocien, la première version était intégrée au corpus de Giraut de Borneil comme dans **E**, alors que la seconde devait encore figurer dans la section de Cadenet. Malheureusement, le compilateur catalan n'a retenu que neuf troubadours de sa source languedocienne, et comme Cadenet ne faisait pas partie du nombre, il a transcrit son aube à la fin du corpus d'Arnaut Daniel, peut-être pour compléter le verso du f. 85 qui n'était occupé que par une seule ligne d'écriture. Ainsi s'explique cette attribution aberrante au troubadour de Ribérac.

Outre l'attribution à Giraut de Borneil, la première version du chansonnier de Barcelone partage deux leçons conjonctives avec **E**: au v. 5 *si venia* au lieu de *si venria* et au v. 13 *lo dia tan* au lieu de *lo jorn aitan*, ce qui renforce leur lien de parenté.

Restent les deux témoins **C** et **R**, les moins dignes de confiance et paradoxalement ceux qui ont réussi à conquérir les suffrages de la plupart des éditeurs. Il n'est pas inutile de reprendre ici les propos lucides du regretté István Frank⁴⁵ mettant en garde contre les dangers qu'il y a à suivre sans discernement le copiste de **C**:

Sa plume a laissé des traces parfois trop personnelles sur les textes qu'il a transcrits; mais c'est à ces textes, partout clairs et cohérents, et à son orthographe homogène que Raynouard avait accordé sa préférence et, depuis lors, sa graphie est entrée dans nos habitudes.

⁴⁴ Cette situation se présente notamment pour la célèbre chanson de l'*amor de lonh* de Jaufré Rudel, que nous avons analysée dans un article précédent: *Nouvelle approche de l'amour de loin*, dans «Cultura Neolatina», LXIX (2009), pp. 7-58.

⁴⁵ I. FRANK, *De l'art d'éditer les textes lyriques*, dans *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel par ses amis, collègues et élèves*, t. I, Paris 1955, pp. 463-475, en part. p. 471.

On peut d'abord se demander où le copiste de **C** a puisé l'attribution à Cadenet. Il semble que l'attribution correcte se soit maintenue dans les plus anciens représentants d'*y* et que seuls les témoins plus récents aient introduit les attributions divergentes à Giraut de Borneil et à Fouquet de Marseille. Cela signifie que **C** a eu recours au moins à deux exemplaires, dont l'un commun à **R**, avec qui il partage l'attribution secondaire (lisible dans la table) au troubadour marseillais, ainsi que la strophe apocryphe et quelques leçons conjonctives (*qui-s* pour *qui* au v. 34 et *per un'alba* au lieu de *tro en l'alba* au v. 36).

Mais **C**, qui ne possède pas les biographies, n'a pas eu accès à la source vénète par laquelle **R** contamine l'exemplaire languedocien. Aux cas de contamination relevés ci-dessus (aux vv. 4, 7, 20, 21 et 27), il convient d'ajouter deux étourderies (saut du même au même 9 → 18 responsable de l'omission de la strophe II et oubli de *gaita* au v. 22), ainsi que quatre récritures (au v. 20 *trop* pour *mais*, au v. 30 *estaray* pour *mudarai* d'*y* ou *laissarai* d'*ε*, aux vv. 32-33 *parria* | *desavinen drudaria* au lieu de *seria* | *desconoissens vilania* et au v. 36 *laisses* à la place de *de si*) pour se faire une idée de la désinvolture avec laquelle le copiste toulousain de **R** traite ses sources. Même à l'intérieur de la strophe apocryphe, où il se montre néanmoins plus fidèle que **C** au v. 09 (*que mi* contre l'hypomètre *que-m*), il semble bien qu'il soit responsable de la récriture du v. 07 (*on cobris mos marrimens* contre *cuy dissés mo marrimen*), car son intervention altère la rime en *-en*.

3. Édition et traduction

Au terme de l'analyse des rapports entre les différents témoins, si l'étude a été conduite correctement, l'éditeur ne peut hésiter un seul instant. Après avoir rejeté **CR** pour leur strophe apocryphe et leur ordre perturbé, ainsi que **ES**^{g1} pour leur incomplétude (absence des *tornadas*), c'est tout naturellement vers les représentants d'*ε* qu'il se tournera pour fonder son édition critique. Au sein de cette famille, comme il ne peut retenir **A-D** (absence de la strophe IV), **IK** (déplacement de la strophe IV) et **PS**^{g2} (lacunes et leçons singulières), il ne lui reste plus que **G**, qui se trouve être le témoin reflétant l'état le plus ancien d'*ε* et donc le mieux à même de le rapprocher du texte primitif.

Une véritable aubaine, puisqu'en présence d'un *stemma* bifide il ne paraît nullement illusoire de réconcilier les deux stratégies éditoriales en apparence inconciliables: c'est grâce aux lumières de la méthode lachmannienne que les liens entre les témoins ont pu être précisés et que «le meilleur manuscrit» (cher aux bédieristes) se trouve désigné sans arbitraire.

La plupart des éditeurs, de Raynouard à Chaguinian, qui depuis près de deux siècles publient l'aube de Cadenet en combinant les témoignages de **C** et de **IK** sans justifier leur choix par le moindre argument objectif, ne se rendent pas compte qu'ils éditent un avatar passablement éloigné de l'original et qui plus est composite, puisqu'aucun manuscrit n'offre cette version monstrueuse. Il est difficile de faire un plus mauvais choix, sans se douter que les enjeux sont considérables pour l'étude du genre de l'*alba*: il y va de la contamination possible de la chanson d'aube par la chanson de mal mariée, de la juxtaposition de deux monologues alternés (dame|guetteur|dame) ou non (guetteur|dame) et de la présence éventuelle de *tornadas*.

Revenons à notre chansonnier **G**, dont nous possédons deux éditions diplomatiques. Pour notre pièce, la comparaison entre celle de Giulio Bertoni⁴⁶ et celle de Francesco Carapezza⁴⁷ donne clairement l'avantage à la première, qui est impeccable, alors que la seconde présente une faute de lecture (*can* pour *qan* au dernier vers) et suggère deux résolutions inappropriées de tilde: *p(er)qe(n) do(n) garda del-dia* au lieu de *p(er)qe(m)* au v. 4 et *Gaite(n)*⁴⁸ pour *Gaite(m)* au v. 17. Il serait fâcheux que la tendance régressive perceptible dans la jeune génération des 'occitanistes' s'accroûtât par rapport à la qualité des travaux offerts par les générations plus anciennes des provençalistes⁴⁹.

⁴⁶ G. BERTONI, *Il canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana R. 71. Sup.*, Dresde 1912, pp. 331-332.

⁴⁷ F. CARAPEZZA, *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Naples 2004, pp. 503-504.

⁴⁸ On pourrait, à la rigueur, soutenir que l'exemplaire de **G** portait *gaiteu* et que le copiste aurait fait une confusion entre *u* et *n*, mais la présence en toutes lettres de l'unité graphique *gaitem* dans **E** rend plus vraisemblable la seconde hypothèse.

⁴⁹ Rappelons que Giulio Bertoni appartient à la vaillante lignée des provençalistes de Modène, qui va de Giammaria Barbieri, «il pilota dei provenzalisti», au regretté Aurelio Roncaglia.

Quelles modifications faire subir à l'édition diplomatique pour qu'elle accède au rang d'un texte critique? Il paraît inévitable de corriger quatre erreurs: l'omission de *E* en tête du v. 6, l'omission du v. 9 (pour cause de mise en page), l'anticipation du *l* de *volria* dans *cal* pour *car* au v. 14 et l'inversion de *drudaria* en *durdaria* au v. 15. Toutes les autres interventions dépendent du degré de rectitude linguistique que l'éditeur attribue au texte d'origine et qu'aucun moyen ne lui permet de vérifier en dehors des rimes. Pour notre part, voici les deux choix subjectifs opérés:

- nous avons éliminé les italianismes: la conjonction *se* pour *si* au v. 5, la forme *poria* pour *poiria* au v. 13 (les copistes italiens étant peu habitués à l'issue provençale *-ir-* < *-TR-*), le futur *laserai* pour *laissarai* au v. 30, la confusion entre *ab* et *a* au v. 31 (les copistes italiens usant de préférence *con*) et la substitution du préfixe *de-* à *des-* dans *deconoissenz* pour *desconoissenz* au v. 33 (les copistes italiens privilégiant *dis-*)
- et nous avons régularisé les oppositions casuelles: *dreiz* pour *dreit* au v. 3, *nulz* pour *nul* au v. 10, *nuoit* pour *nuoiz* au v. 19, *leial* pour *leials* au v. 22 et *mal* pour *mals* au v. 29.

Toutes ces interventions⁵⁰ ne revêtent qu'une importance secondaire et n'engagent nullement l'hypothèse de travail proposée au lecteur, dans la mesure où l'éditeur n'a en aucun cas la prétention de retrouver l'habillage linguistique de l'original.

En appendice à la version présumée du texte primitif, nous donnons la strophe rajoutée dans **CR** et considérée comme apocryphe, afin que le lecteur qui ne partagerait pas notre hypothèse de travail puisse se forger sa propre opinion. Nous suivons dans cette strophe la version de **C**, sauf au v. 09 où nous rétablissons la mesure du pentasyllabe à l'aide de la leçon de **R**.

La chanson d'aube de Cadenet, telle que nous l'éditions d'après **G**, est constituée de quatre strophes de neuf vers suivies de deux *tornadas* de deux vers. Nous sommes en présence de strophes hétéromé-

⁵⁰ Qui, pour être subjectives, n'en sont pas pour autant idéalistes, car avec les corrections des erreurs de **G**, elles se retrouvent toutes (sauf pour la strophe IV) réalisées sous la plume du copiste de **A**, le seul à ne pas être Italien ni Catalan au sein de la famille ϵ . Quant aux formes de la strophe IV, *mals* 29, *ab* 31 et *desconoissenz* 33 se lisent dans **IK**, *laissarai* 30 dans **S**².

triques, faisant coexister des vers de sept, trois et cinq syllabes, bâtis sur quatre rimes, selon le schéma unique suivant (Frank 73:1):

rimes invariables								
-aita, -ava, -ura, -assa			-ia			-en		alba
7'a	7'a	7'a	7'b	3'b	7'b	7c	5c	5'd
α	α	β	γ^1	δ	ε	γ^2	ξ	η
segments musicaux								

L'architecture de la strophe se dessine difficilement. Si l'on ne prend en compte que la versification, la strophe se distribue en trois séquences de trois vers, la première isométrique mais avec une rime variable dans chaque *cobla*, les deux autres hétérométriques mais avec deux rimes constantes et même un mot-refrain *alba*. Mais quand on étudie la manière dont le texte coexiste avec cette métrique, on constate qu'aucune strophe n'épouse cette structure tripartite, chaque *cobla* distribuant les neuf vers selon un schéma qui lui est propre⁵¹:

strophe I	: 5 vers (<i>leials amors</i>)	+ 4 vers (injonction à l'amant)
strophe II	: 6 vers (<i>fals'amors</i>)	+ 3 vers (<i>leial gen</i>)
strophe III	: 2 vers (longue nuit d'hiver)	+ 7 vers (guetteur malgré le froid)
strophe IV	: 4 vers (bravade de la dame)	+ 5 vers (règle de courtoisie)

La multiplicité des segments musicaux, dont seul le premier (α) connaît une reprise au deuxième vers et le troisième une variation (γ^1 et γ^2) en tête des deux autres séquences, n'est sans doute pas étrangère à cette structure peu marquée. C'est la raison pour laquelle nous avons opté pour un point-virgule, et non pour un point, à l'endroit⁵² où nous percevons l'articulation de la strophe.

Dans la traduction, nous nous sommes appliqué à respecter la récurrence voulue par Cadenet de certains termes (*leial*[s] 3, 16, 22 → *leialmen* 17; *fals*[a] 11, 15 → *fals* 12; *mals* 29 → *malamen* 34), sans chercher des synonymes qui trahiraient le style du troubadour.

⁵¹ Il n'y a guère que la deuxième strophe de la dame qui reproduise la distribution en 4 vers + 5 vers de la strophe IV, ce qui confirme à nos yeux son statut apocryphe.

⁵² Qui est toujours marqué par la conjonction *e(z)* dans les strophes du guetteur (vv. 6, 16 et 21), et par *qar* (v. 32) dans la strophe de la dame.

- [gaita] I Eu sui tan cortesa gaita
 qe no voill sia desfaita
 3 leials amors a dreit feita:
 per qe·m don garda del dia
 si venria;
 6 e cel qi jai ab s'amia
 prenda conjat franchamen,
 baisan e tenen,
 9 q'eu vei venir l'alba.
- II S'ieu en nuil chastel gaitava
 e fals'amors i regnava,
 12 fals si'eu si non celava
 lo jorn aitan qan poiria,
 car volria
 15 partir falsa drudaria;
 ez entre la leial gen
 gaite·m leialmen
 18 e crit qan vei l'alba.
- III Be·m plaz longa nuoiz escura,
 e plus el tems qe mais dura;
 21 e non lais ges per freidura
 qe leials gaita no sia
 tota via,
 24 per tal qe segurs estia
 fis druz qan pren jauzimen
 de domna valen,
 27 tan tro q'eu crit l'alba.

- I 2 que **G-S^{g2}-y**] q'ieu **A-DIK** – 4 per qe·m (que ye·m **R**) don garda **ε+R**] per qu'ieu soi guarda **C-ES^{g1}** – 5 si venria] si venia **ES^{g1}**, si·l veiria **S^{g2}** – 6 e cel y, e **S^{g2}**, cel **G**] e drutz **A-DIK** – 7 prenda **ε+R**] prenda·n **C**, prenha·n **ES^{g1}**
- II *om.* **R** *sauf v. 18* – 10 en nuil **ε** (*sauf S^{g2}*) en un **S^{g2}-y** – 11 e **G-S^{g2}-C**] ni **A-
IK-ES^{g1}**, *om.* **D** – 12 si **A-G-C-S^{g1}**, s'ieu **DIK-E**, sei **S^{g2}** – 13 lo jorn aitan qan (cum **A**) lo dia tan quan (com **S^{g1}**) **ES^{g1}** – 16 et entre la (*om.* **S^{g2}**) leial **ε**] dentre la(s) corteza(s) y – 17 leialmen] ben e gen **S^{g2}**
- III 20 e plus el temps que mais (trop **R**) **G-S^{g2}+R**, e mais el t. q. plus **A-DIK**] el t. d'ivern on pl. **C-ES^{g1}** – 21 non lais ges **A-DIK-G**] ges n. l. **S^{g2}+R**, no m'en l. **C-
ES^{g1}** – 27 tan tro q'eu crit **G**] e crit qan vei **A-DIK+R**, del ser tro en **C-ES^{g1}**

- [dona] IV Ja per gaps ni per menaza
 qe mos mals mariz mi faza
 30 no laissarai q'eu no jaza
 ab mon amic tro q'al dia;
 qar seria
 33 desconoissenz vilania
 qi partria malamen
 son amic valen
 36 de si tro q'a l'alba.
- [gaita] T¹ Anc no vi jauzen
 38 drut cui plagues l'alba.
- T² Per zo no m'es gen
 40 ni-m plai qan vei l'alba.

Strophe apocryphe rajoutée dans **CR** au début de la pièce:

- [dona] S'anc fuy belha ni prezada,
 ar suy d'aut en bas tornada,
 03 qu'az un vilan suy donada
 tot per sa gran manentia;
 e murria
 06 s'ieu fin amic non avia
 cuy disses mo marrimen,
 e guaita plazen
 09 que mi fes son d'alba.

IV *om.* **A-D** – 28 gaps (gabes **P**) ε] g(u)ap γ – 29 mals maritz] maritz mais **PS**² – 30 laissarai ε] mudarai (estaray **R**) γ – 33 seria] parria **R** – 34 desconoissens vilania] desavinen drudaria **R** – 34 qui partria malamen **IK-G**] qui (qui-s **CR**) partia m. γ, s'eu per fals diz de las genz **PS**² – 35 son amic valen] perdes jois plazens **PS**² – 36 de si tro q'a **IK-G**] de si tro en **ES**¹, de si (laisses **R**) per un' **CR**, tan tro qu'eu vi **PS**²

T¹ *om.* γ – 38 cui (qui) **G-S**²] qe-il **A-DIK**

T² *om.* γ et espace vide dans **S**²

ap. *seulement* **CR** – 07 cuy disses mo marrimen **C**] on cobris mos marrimens **R** – 09 que mi **R**] que-m **C**

- [guetteur] I *Je suis un guetteur si courtois
que je ne veux pas que soit ruiné
3 un loyal amour bien fondé:
c'est pourquoi je prête attention
à la venue du jour;
6 quant à celui qui partage la couche de son amie,
qu'il prenne congé gentiment,
dans l'étreinte d'un (dernier) baiser,
9 car je vois venir l'aube.*
- II *Si j'étais guetteur en un château
où régnerait un amour déloyal,
12 qu'on me traite moi-même de déloyal si je ne cachais
la (venue du) jour autant que je le pourrais,
car j'accepterais
15 de séparer une liaison déloyale;
mais c'est parmi les loyales gens
que je suis un guetteur loyal
18 et je crie quand je vois l'aube.*
- III *J'aime une longue nuit obscure,
et surtout en la saison où elle dure plus longtemps;
21 et ce n'est pas la froidure qui m'empêche
d'être un guetteur loyal
en tout temps,
24 pour assurer la sécurité
d'un amant raffiné quand il prend plaisir
auprès d'une dame de valeur,
27 jusqu'au moment où je crie l'aube.*

Principales variantes de traduction:

- I 4 je prête attention à la venue du jour ε] je suis un guetteur du jour (chargé d'annoncer) sa venue y – 6 quant à celui qui] quant à l'amant qui **A-DIK** – 7 qu'il prenne congé ε] qu'il prenne congé d'elle y
- II 16 mais c'est parmi les loyales gens ε] parmi les courtoises gens y
- III 20 et surtout en la saison où ε] en la saison d'hiver où y – 27 jusqu'au moment où je crie l'aube **G**] et je crie quand je vois l'aube ε (sauf **G**), du soir jusqu'à l'aube y

- [dame] IV *Ce ne sont pas les menaces d'intimidation
que mon méchant mari peut me faire*
30 *qui m'empêcheront de coucher
avec mon ami jusqu'au (lever du) jour;
ce serait en effet (commettre)*
33 *une faute contre la courtoisie
que d'éloigner méchamment
son ami de valeur*
36 *d'ici à l'aube.*
- [guetteur] T¹ *Jamais je n'ai vu un amant*
38 *comblé à qui plairait l'aube.*
- T² *Aussi m'est-il désagréable*
40 *et déplaisant de voir l'aube.*

Strophe apocryphe rajoutée dans **CR** au début de la pièce:

- [dame] *Si jamais je fus belle et prisée,
me voilà tombée de haut,*
03 *car je suis mariée à un homme discourtois
uniquement pour sa grande richesse;
et je serais morte*
06 *si je n'avais un ami raffiné
à qui dire ma peine
et un guetteur complaisant*
09 *pour me faire chanson d'aube.*

Principales variantes de traduction:

- IV 32-33 *ce serait en effet (commettre) une faute contre la courtoisie]* *car cela paraîtrait un amour déplaisant* **R** – 34-36 *que d'éloigner méchamment son ami de valeur d'ici à l'aube]* *si par la faute de propos mensongers des gens je perdais des joies plaisantes jusqu'au moment où j'ai vu l'aube* **PS**²
ap. 07 *à qui dire ma peine* **C]** *auprès de qui je pourrais dissimuler mes peines* **R**

4. *Commentaire*

La chanson d'aube de Cadenet éditée d'après **G** (avec confirmation par **ES**⁵¹ du nombre et de l'ordre des strophes, mais non des tornades) se présente comme la juxtaposition de deux monologues de longueur inégale: trois strophes pour le guetteur et une pour la dame.

L'inégalité de traitement entre les deux locuteurs n'est pas pour surprendre. Dans les quatre chansons de séparation où se font entendre deux voix, les troubadours n'accordent à la seconde, le plus souvent féminine, qu'une seule strophe, alors que le personnage masculin (presque toujours le guetteur) dispose de deux à six fois plus de strophes, comme le montre le tableau suivant⁵³:

Giraut de Borneil (BdT 242, 64)	6 <i>coblas doblas</i> (veilleur)	+	1 <i>cobla singulars</i> ⁵⁴ (amant)
Cadenet (BdT 106, 14)	3 strophes (guetteur)	+	1 strophe (dame)
Raimon de Las Salas (BdT 409, 2)	2 strophes (guetteur)	+	1 strophe (amante)
-----	-----	-----	-----
Anonyme, <i>Ab la gensor</i> (BdT 461, 3)	4 strophes (ami)	+	1 strophe (amie)

Notre pièce, débarrassée de la strophe apocryphe de **CR**, se trouve donc en excellente compagnie.

Si l'on s'intéresse à l'ordre des strophes du guetteur, qui est assuré par neuf témoins sur dix (**C** étant complètement isolé), on constate qu'il doit correspondre à une structure pensée par Cadenet. Les deux premières strophes sont liées entre elles par le thème du *leials amors* (v. 3) opposé au *fals'amors* (v. 11) ou à la *falsa drudaria* (v. 15): notre guetteur se pose comme une *cortesa gaita* (v. 1), qui exerce sa fonction *leialmen* (v. 17) parmi la *leial gen* (v. 16) au service d'une relation amoureuse de qualité.

Quant à la troisième strophe du guetteur, qui s'ouvre comme celle d'un *plazer* (*Be·m plaz ...* 19), elle forme un couple avec celle

⁵³ Le tableau défectueux des locuteurs établi par Chaguinian (*Les albas* cit., p. 24) ne pouvait pas faire apparaître cette réalité.

⁵⁴ Bien que cette strophe ne soit conservée que dans les chansonniers **RT**, il n'y a pas lieu de mettre en doute son authenticité. Voir l'argumentation ci-dessous.

de la dame: ami de la nuit (personnage positif), le guetteur n'hésite pas à affronter le froid pendant la saison hivernale où les nuits s'allongent, de la même façon que la dame brave les menaces d'intimidation de son mari (associé au personnage négatif du jour) et écarte l'idée de raccourcir l'entrevue avec son amant. La parenté thématique de ce double refus de renoncer est soulignée par le parallélisme de l'expression *non lais ges per ... qe ... no* (vv. 21-22) et *Ja per ... no laissarai q'eu no* (vv. 28-30). Ajoutons qu'il n'est pas impossible que la reprise de deux mots à la rime (*dia* 31 → 4 et *valen* 35 → 26) exactement à la même position dans la strophe (respectivement au quatrième et huitième vers) ait été voulue par Cadenet pour produire un effet d'écho entre la strophe de la dame et celles du guetteur.

L'examen du dernier vers de chaque strophe révèle que Cadenet s'est contenté du mot-refrain *l'alba* et que seuls certains copistes, soit par accident, soit par la reprise malheureuse de vers précédents, ont pu faire croire à l'existence d'un vers-refrain:

I, 9	q'eu vei venir l'alba	qu'ieu crit cant vei l'alba R
II, 18	e crit qan vei l'alba	
III, 27	tan tro q'eu crit l'alba	e crit qan vei l'alba A-DIK + R
IV, 36	de si tro q'a l'alba	tan tro qu'eu vi l'alba PS^{g2}

Observons au passage la progression dans les vers du guetteur: il voit venir l'aube dans la strophe I, puis il s'apprête à crier en voyant l'aube dans la strophe II et enfin vient le moment où il crie l'aube dans la strophe III.

Mais si notre chanson d'aube est dépourvue d'un vers-refrain, elle présente en revanche deux *tornadas*, que la tradition y a écartées. Cette présence exceptionnelle dans les aubes de séparation a suscité un rapprochement intempestif avec les genres dialogués, et en conséquence une distribution erronée entre les deux personnages du guetteur et de la dame⁵⁵. En réalité, les deux *tornadas* ne peuvent être assumées que par le guetteur, et ce pour trois raisons. D'abord une raison formelle: les chansons de séparation juxtaposent des monologues sans faire dialoguer les locuteurs, car le guetteur se trouve à une

⁵⁵ C'est Appel (*Der Trobador* cit., p. 82) qui a généré ce malentendu et a réussi à convaincre un trop grand nombre d'éditeurs. Mais l'erreur a été rectifiée à juste titre par Chaguinian (*Les albas* cit., pp. 177-178).

certaine distance du lieu de la rencontre amoureuse, ce qui n'est pas de nature à faciliter le dialogue⁵⁶. Ensuite une raison logique: le lien de conséquence (*Per zo* 39) figurant en tête de la seconde tornade scelle l'unité du raisonnement du guetteur, qui ne saurait prendre plaisir à voir l'aube puisqu'aucun amant n'est réjoui par sa venue. Enfin une raison codicologique: les copistes des chansonniers **A-D**, qui suppriment la strophe de la dame, transforment l'aube en chanson de guetteur, qui est évidemment seul à pouvoir assumer les *tornadas*.

4. La locution *se donar garda* “prêter attention”, conservée par ε + **R**, est préférable à la leçon d'y: *esser garda* “être gardien” pour deux raisons. D'une part, le nom consacré du “guetteur” est *gaita*, ou son diminutif affectif *gaiteta*, le terme *garda* (ou l'agent correspondant *gardador*) s'appliquant plutôt à un gardien chargé par un mari jaloux de surveiller une femme mariée⁵⁷, comme dans le célèbre vers de Guillaume de Poitiers (BdT 183,4; v. 12): *Greu veiretz neguna garda que ad oras non sonei* “vous trouverez difficilement un gardien qui ne sommeille pas de temps en temps”, ou à une sentinelle chargée d'assurer la sécurité d'un château, comme dans le remaniement par Arnaut de Carcassès de la *Nouvelle du perroquet* (v. 184): *E las gardas non an repaus* “et les sentinelles ne connaissent pas de repos”⁵⁸. D'autre part, c'est surtout sur le plan syntaxique que la construction *esser garda si* “être un gardien (chargé de voir) si” fait difficulté⁵⁹, alors que la tournure *se donar garda* se construit sans problème avec une interrogative indirecte introduite par *com* (cf. *SW*, t. IV, p. 48 a) ou par *si* comme dans notre passage.

⁵⁶ Les faits se présentent de manière un peu différente dans l'*alba ses titol* BdT 461,3: *Ab la gensor que sia*, où l'ami Estève, qui se confond avec le narrateur dans les deux premières strophes relatant sa propre aventure, interpelle le guetteur dans les deux strophes suivantes, et dans la dernière, se voit interpellé à son tour par son amie qui tente de le rassurer.

⁵⁷ Cet emploi de la *garda* (qui se retrouve au v. 1290 de *Flamenca*) produirait un grave contresens par rapport à la *gaita*, qui exerce sa fonction en faveur de la femme mariée et au détriment du mari jaloux.

⁵⁸ Il est vrai qu'au v. 237 le chansonnier **R** porte *Las gaitas sono pel cloquier* “les sentinelles claironnent dans le clocher”, ce qui montre que dans la fonction de “sentinelle” les termes *gaita* et *garda* sont interchangeables.

⁵⁹ C'est d'ailleurs ce qui a incité le compilateur de l'exemplaire auquel remontent **ES**¹ à substituer la proposition hypothétique *si venia* à l'interrogative indirecte *si venria*.

7. La leçon d'y qui rajoute un pronom enclitique au verbe (*prenda·n* **C**, *prenha·n* **ES**⁶¹) a peu de chances de remonter à l'original, car elle ne tient pas compte du fait que la locution *penre comjat* se présente ici dans son emploi absolu, au même titre que *baisan e tenen*.

17. La leçon *gaite·m* de **G** (avec tilde), confirmée par celle de **E** (en toutes lettres), offre une occurrence du verbe réfléchi *se gaitar* "être sur ses gardes" (cf. *Gaitatz vos* au début de la troisième strophe de l'aube de Raimbaut de Vaqueiras); elle suppose une première personne d'indicatif présent avec extension analogique de la désinence *-e*. Quant à l'inversion du pronom personnel, elle trouve confirmation dans la leçon *gait (i)eu* de tous les autres témoins (sauf **S**⁶² qui écrit par erreur *gaita*).

24. Les copistes hésitent entre l'adjectif *segurs* "sûr" (**G** et **CR**) et l'adverbe *segur* "en sécurité" (tous les autres témoins). Cette variante demeure tout à fait insignifiante.

27. Il n'est pas possible de préciser si le présent *crit* est au mode indicatif ou subjonctif, car les deux constructions sont possibles après (*tan*) *tro que* (cf. *SW*, t. VIII, p. 478a). Toutefois, si la progression que nous croyons percevoir dans le dernier vers des strophes du guetteur est bien fondée, en traduisant par "jusqu'au moment où + indicatif" nous optons pour l'actualisation du procès, alors que la traduction "jusqu'à ce que + subjonctif" présenterait le cri du guetteur comme éventuel et non encore réalisé.

28. Le mot *gaps* assume dans notre contexte exactement la même signification que *menaza*⁶⁰, comme l'a bien pressenti Zemp (*Les poésies* cit., p. 256), mais sa traduction "tapage" laisse à désirer, autant que celles d'Appel "Spott" (c'est-à-dire raillerie), de Lavaud "flat-terrie", de Woledge "taunt" (c'est-à-dire sarcasme), de Fuente Cornejo "burlas" (c'est-à-dire railleries), de Gouiran "bravades"⁶¹ ou de Chaguinian "cajoleries". Le sens précis de "menaces" est attesté pour

⁶⁰ C'est pour éviter une itération synonymique que nous traduisons par "menaces d'intimidation".

⁶¹ À moins d'entendre "bravades" (et peut-être aussi "bravatas" de M. DE RIQUER, *Los trovadores* cit., p. 1232) au sens que ce terme assumait au XVII^e siècle, c'est-à-dire "menaces d'un fanfaron" (cf. A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel*, t. I, La Haye - Rotterdam 1690).

gaps (uniquement au pluriel, ce qui prouve la supériorité de la leçon d'ε face au singulier d'γ) dans plusieurs passages du *Jeu de sainte Agnès* (éd. Jeanroy): *seguramenz puesc mesprezar | los gabs qe tu mi voles far* (vv. 297-298); *ni ja los tieus gabs temerai* (v. 305). De même, la *Vie de saint Honorat* (éd. Sardou) attribue au verbe *gabar* le sens de “menacer” au vers suivant: *Trays son coutell, pres l'a gabar* (LXIX, 21)⁶²; vu le contexte, on devine que la menace est sérieuse et que ce n'est pas par plaisanterie qu'un mari violent brandit son couteau sur sa jeune épouse qu'il soupçonne d'avoir un amant. Il est également très intéressant de comparer la glose du *Donat proensal* (éd. Marshall, l. 1524) pour *gabs* “laus vel iactes in secunda persona” avec celle du *Floretus* (un glossaire provençal-latin écrit en Provence au XV^e siècle)⁶³ pour *gabar* “minor” c'est-à-dire “je menace” et pour *gabaria* “minae” (substantif qui se retrouve dans la traduction de l'*Elucidarium* d'Honorius d'Autun⁶⁴, copiée en Provence au XV^e siècle: *per forssa de gaberias e de menassas*). Tout semble indiquer que le sens “menaces” de *gaps* ou *gabarias* et “menacer” de *gabar* constitue un régionalisme de la Provence, d'où étaient originaires aussi bien le troubadour Cadenet que le *Jeu de sainte Agnès*, la *Vie de saint Honorat*, la traduction de l'*Elucidarium* ou le *Floretus*.

36. Ce vers n'a été compris par aucun éditeur, car tous, depuis Raynouard qui imprime *De si, tro en l'alba*, dissocient le début de la fin du vers (avec ou sans virgule). Ce n'est pas le syntagme *tro en l'alba* (leçon d'ES¹ parfaitement équivalente à *tro q'a l'alba* de G-**IK**) qui est en cause, mais bien le rattachement du segment *de si*. Il semble qu'un certain malaise ait déjà été ressenti au sein du groupe **CR**: en conservant la leçon de sa source *qui-s partia malamen | son amic valen | de si per un'alba*, le copiste de **C** devait comprendre qu'une dame “qui éloignait [*sic* pour éloignerait] méchamment d'elle son ami de valeur pour une aube” commettrait une faute contre le code courtois; mais

⁶² Pour d'autres attestations de ce sens, voir *SW*, t. IV, pp. 2b-3a.

⁶³ Édité par A. BLANC, *Vocabulaire provençal-latin*, dans «Revue des langues romanes», XXXV (1891), pp. 29-87, en part. p. 68b.

⁶⁴ Publiée par G. REYNAUD, *Elucidarium sive dialogus summam totius christianæ theologiæ breviter complectens*, dans «Revue des langues romanes», XXXIII (1889), pp. 217-250 et 309-357, en part. p. 343, l. 7.

la redondance pronominale *·s* et *de si* a gêné le copiste de **R**⁶⁵, qui a substitué *laisses* à *de si*, comprenant sans doute que “ce serait (faire preuve) d’incompétence discourtoise si (une dame) éloignait méchamment d’elle son ami de valeur: elle renoncerait (ainsi à poursuivre l’entrevue) pour une aube”.

Ce malaise est significatif et doit nous orienter vers une autre solution. Le *si* ne saurait être le pronom réfléchi, mais doit plutôt représenter le produit de [EC]CE·HĪC > *si* “ici”, référent d’abord spatial qui peut glisser ensuite vers le plan temporel, et la locution *de si tro q’a* (leçon de **G-IK**) ou *de si tro en* (leçon d’**ES**⁶¹), comme en français moderne *d’ici à*, sert à marquer un laps de temps. La dame précise que ce serait discourtois de renvoyer son amant “d’ici à l’aube”, c’est-à-dire dans l’intervalle qui sépare le moment de la rencontre amoureuse de celui de la séparation des amants à l’aube, ce que confirme pleinement le v. 31, où elle exclut l’éventualité de renoncer à coucher avec son ami *tro q’al dia* “jusqu’au lever du jour”. Toute la subtilité de la strophe IV tient dans cette nuance: la question n’est pas de savoir si une dame doit coucher ou non avec son amant, mais bien de préciser si elle est autorisée ou non à abréger son entrevue amoureuse. Ainsi le refus de la part de la dame de raccourcir la nuit d’amour fait écho au plaisir que prend le guetteur dans la strophe III à voir les nuits s’allonger en hiver.

* * *

Dans le prolongement de l’aube de Cadenet, il nous faut envisager quelques problèmes relatifs à celle de Giraut de Borneil, *Reis glorios, verais lums e clartatz* (BdT 242,64), avec laquelle elle entretient des liens formels et musicaux déjà soulignés par la critique. En particulier, il n’est pas indifférent de savoir si le troubadour limousin, qui fait figure de chef de file dans la catégorie des aubes de séparation à juxtaposition de monologues, avait réellement donné la parole à l’amant à la fin de sa pièce.

Pour répondre à cette question, il convient de réexaminer la tradition de la pièce transmise par six chansonniers et par le manuscrit

⁶⁵ Et aussi des éditeurs comme Lavaud (*L’“aube”* cit., p. 11) ou Gouiran (*Et ades* cit., p. 54), qui s’autorisent à corriger *qui-s* en *qui*.

lat. 759 de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (siglé **M^u**), dont la page de garde antérieure (f. 1r) conserve une copie de l'aube de Giraut de Borneil⁶⁶ et précède des traités médicaux de Rhazès traduits de l'arabe en latin. D'emblée, le philologue constate que les faits se présentent sous un jour moins favorable que pour l'aube de Cadenet, car tous les témoins appartiennent à la tradition *y*.

Au sein de cette famille, deux sous-groupes se dessinent, selon que les manuscrits permutent ou non l'ordre des strophes IV et V, comme le montre le tableau suivant⁶⁷:

sans permutation des strophes IV-V							
C	I	II	III	IV	V	VI	ap. ^{V-VI} [VII]
M^u	I	II	III	IV	V	—	VII ^{bis}
T	I	II	III	IV	V + VI	ap. ^{IV} ap. ^{VII}	VII
avec permutation des strophes IV-V							
R	I	II	III	V	IV	VI	VII
ES^g-P	I	II	III	V	IV	VI	—
	veilleur						amant

Comme les six strophes du veilleur se distribuent en trois paires de *coblas doblas*, la permutation V-IV constitue une faute commune aux manuscrits **R-ES^g-P**, qui les oppose à **C-M^uT**.

Le premier ensemble se subdivise à son tour en deux sous-ensembles **R** et **ES^g-P** si l'on fait intervenir deux critères: la conservation ou non de la strophe VII et le maintien du refrain *et ades sera l'alba* ou la substitution de *si-us consec enans* (*auans P*) *l'alba* **ES^g-P** à la fin de la strophe III.

⁶⁶ Le texte avait été publié par W. MEYER, *Zu Guiraut de Borneil's Tagelied "Reis glorios"*, dans «Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und historischen Classe der königlich bayerischen Akademie der Wissenschaften zu München», (1885), pp. 113-116.

⁶⁷ Bien que C. DI GIROLAMO, *L'angelo dell'alba. Una rilettura di "Reis glorios"*, dans «Cultura Neolatina», LXIX (2009), pp. 59-90, en part. p. 64 ait donné un tableau du nombre et de l'ordre des strophes plus correct que celui de Chaguinian (*Les albas* cit., p. 129, où il manque la strophe apocryphe du manuscrit de Munich), nous ne croyons pas inutile de le redonner ici dans toute sa complexité.

L'autre groupe, plus conservateur quant à l'ordre des strophes mais plus innovateur quant à leur réécriture, se ramifie aussi en deux branches **C** et **M^uT**, ces deux derniers copistes italiens étant liés par trois erreurs conjonctives (4 *veguda T*, *viguda M^u* pour *venguda*, l'absence de tilde remontant à l'exemplaire commun; 14 *no vos asaglle T*, *non v'asale M^u* pour *vos assatge*⁶⁸; 16 *fatç vos a fenestrella T*, *fai t'a la finestrela M^u* pour *issetz al fenestrel*) et par plusieurs leçons disjonctives (1 *lutç T*, *luç M^u* pour *lums*; 3 *lial TM^u* pour *fizels*; 22 *non dormi pu[oï]s TM^u* pour *ieu non dormi*; 24 *ma T*, *mia M^u* pour *per*). De plus, le v. 7 *no dormatz plus, senher, si a vos platz*, qui reprend le second hémistiche du v. 2 et anticipe le premier du v. 12, se trouve récrit entièrement ou partiellement par chacun des copistes (*cal kifacas sta sulivas M^u* [soit vraisemblablement *cal que fassatz*, <en e>sta<n>su<s> *levatz*⁶⁹], *qe·l giorn es apropciatç T* et *non dormiatz, suau vos risidatz C*), ce qui suggère qu'aucune de ces tentatives isolées de réécriture ne saurait remonter à l'original, la répétition, sans doute voulue par Giraut de Borneil, constituant une *lectio difficilior*.

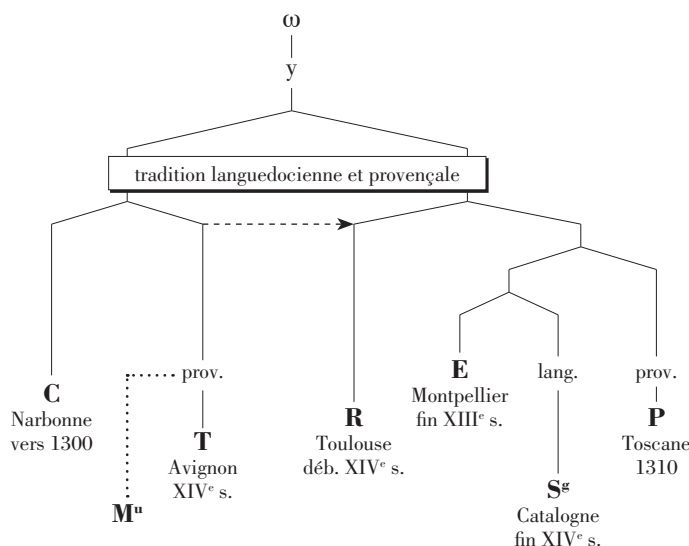
Ajoutons que le copiste de **R** contamine à trois reprises son exemplaire languedocien avec une source provençale proche de celle où ont puisé **T** et **M^u**: 9 *c'adus lo jorn R* comme *c'adutç lo giorn T* et *cada un gorn* "chaque jour" **M^u** au lieu de *qu'amenal·l jorn*; 18 *s'ieu R* comme *c'ieu T* (*si M^u*) contre *si·us* (*si·eus C*)⁷⁰; 19 *vostres er lo dampnatje R* comme *vostr'er lo T* et *vostre sira·l M^u* au lieu de *vostres n'er*.

Quant au v. 17 *et esgardatz las ensenhas del cel*, s'il permet de retrouver l'opposition entre les deux groupes pour *esgardatz* (*en- E*) **R-ES^g-P** contre *regardatz C-T* (*tenes ment M^u*), il n'offre pas une variante significative dans la substitution d'*estelas C-T-S^g-P* à *ensenhas* (*esenge M^u*) **R-E-M^u**, car chaque copiste a pu banaliser la leçon de l'exemplaire indépendamment l'un de l'autre.

⁶⁸ L'original pouvait éventuellement porter *no-us assatge* (comme semble l'indiquer la leçon de **E**: *no-s asetge*), ce qui permettrait d'éviter l'hypermétrie, mais la substitution à *-atge* de la rime *-alhe* (au lieu du subjonctif attendu *assalha*) est doublement fautive.

⁶⁹ Plutôt que *vos levas*, comme le suggèrent Meyer et Di Girolamo, qui n'a malheureusement pas résisté à la tentation d'introduire cette réécriture singulière dans son texte 'critique' basé sur **C**.

⁷⁰ La leçon du chansonnier **C** doit se comprendre comme la contraction de *si vos* > *si·us* > *si·eus*, avec un développement *iu* > *ieu* inverse de la réduction *ieu* > *iu*, et non comme la contraction de *si ieu vos*.



La somme de ces observations permet de dessiner le *stemma* ci-dessus. Par rapport à Cadenet, c'est un arbre à une seule branche, qui nous apprend que l'aube de Giraut de Borneil n'a jamais fait partie de la tradition vénète ε . Cela signifie que le témoignage de **P** ne peut pas remonter à la source vénète, mais repose, comme tous les chansonniers de 'type Giraut de Borneil', sur un exemplaire rattaché à la Provence. De même, nous sommes privés du second témoignage du chansonnier de Barcelone et ne disposons que d'une seule version proche de **E** et équivalant à **S^g**⁷¹. En revanche, nous pouvons compter sur deux nouveaux témoins, qui présentent des affinités: les manuscrits **T** et **M^u**. Mais s'ils sont tous deux dus à des copistes italiens, cela ne veut pas dire qu'ils aient été copiés forcément en Italie. Le premier provient certainement de la région avignonnaise, du temps où la papauté résidait en Avignon⁷¹, alors que l'addition du second, qui contient la traduction latine par Gérard de Crémone (1114-1187) de

⁷¹ Nous ne pouvons développer ici ce point, mais nous nous fondons sur trois considérations: l'histoire du chansonnier qui nous ramène à Avignon, comme l'a bien montré G. D. B. BRUNETTI, *Per la storia del canzoniere provenzale T*, dans «Cultura Neolatina», LI (1991), pp. 27-41; l'importance des *unica* liés à la Provence (y compris la poétesse Bietris de Romans, confondue à tort avec Alberico da Romano), cf. G. D. B. BRUNETTI, *Sul canzoniere provenzale T (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211)*, dans «Cultura Neolatina», L (1990), pp. 45-73; enfin, un trait linguistique qui imprègne la *scripta* de l'exemplaire provençal, la différenciation de la diphtongue [uò] > [üò] > [iò] (type *luoc* > *lioc*), considérée à tort par

trois traités médicaux écrits en arabe par le persan Rhazès (vers 865-930)⁷², pourrait aussi avoir une origine avignonnaise. Plusieurs raisons nous empêchent d'adhérer à l'hypothèse d'une tradition orale et d'une provenance sicilienne de l'aube de Giraut de Borneil contenue dans le manuscrit de Munich, comme l'a soutenu Di Girolamo⁷³:

- L'histoire du manuscrit de Munich exécuté au XIII^e siècle nous oriente vers l'Italie centrale: le nom du plus ancien possesseur qui se lit dans l'inscription du f. 1r *Liber Magistri Tadei*⁷⁴ désigne le célèbre médecin d'origine florentine Taddeo Alderotti (né vers 1215 et mort en 1295)⁷⁵, qui enseigna la médecine dès 1260 à Bologne; c'est lui qui est mis en scène sous le nom de *Maestro Taddeo* dans la nouvelle xxxv du *Novellino* et Dante le cite deux fois (*Conv.* I, x, 10 et *Par.* XII, 83).
- Par chance, nous possédons le testament de Taddeo fait à Bologne le 22 janvier 1293; une disposition concerne très précisément le legs de son *Liber Almansoris*: «Item magistro Nicholao de Faventia jure legati reliquid Glosas suas omnes, quas ipse magister Tadeus [scripsit] super libris Medicinalibus, et *Almansorem suum*, si tempore obitus ipsius testatoris tunc steterit secum»⁷⁶. Nous ignorons si le médecin Nicolò da Faenza se trouvait au chevet du testateur au moment de sa mort et s'il est bien entré en possession du volume, mais celui-ci ne semble pas avoir quitté l'Italie centrale.
- Au XVI^e siècle, en tout cas, le manuscrit se trouvait à Florence, où il faisait partie de la bibliothèque de l'illustre érudit et philologue florentin

Bertoni comme vénète et caractéristique des parlers de la Provence (cf. J. RONJAT, *Grammaire istorique des parlers provençaux modernes*, vol. I, Montpellier 1930, pp. 164 sqq.).

⁷² Il s'agit respectivement du *Liber Almansoris* (ff. 2r-73r) et du *Liber divisionum* (ff. 79r-103v), suivi de l'*Antidotarium de aegritudinibus* (ff. 103v-111v); entre les deux premiers livres sont insérés les *Sinonima Almansoris* (ff. 73v-77v) et les *Sinonima divisionum* (ff. 78r-78v); quant au *Liber de doloribus juncturarum*, il devait figurer sur les feuillets coupés de l'ultime cahier, dont il ne subsiste que le f. 111.

⁷³ C. DI GIROLAMO, *Un testimone siciliano di "Reis glorios" e una riflessione sulla tradizione stravagante*, dans «Cultura Neolatina», LXX (2010), pp. 7-44.

⁷⁴ C'est A. CIARALLI, *Intorno a "Reis glorios" di Monaco (BSB, Clm 759). Nota paleografica e codicologica*, dans «Cultura Neolatina», LXX (2010), pp. 45-58 qui a lu le nom du possesseur aujourd'hui effacé, en s'aidant de la lampe à rayons ultraviolets.

⁷⁵ Sur ce personnage important de l'histoire de la médecine italienne au XIII^e siècle, voir notamment N. SIRAI, *Taddeo Alderotti and his pupils*, Princeton 1981.

⁷⁶ On trouvera l'édition complète du testament de Taddeo dans M. SARTI - M. FATTORINI, *De claris Archigymnasii Bononiensis professoribus a saeculo XI usque ad saeculum XIV*, 2^e éd. par C. Albicini et C. Malagola, t. II, Bologne 1896, p. 223-230 [pièce XII], en part. p. 227. Un opuscule a même été consacré à ce document par D. BARDUZZI, *Testamento di Maestro Taddeo degli Alderotti*, Pise 1891.

Piero Vettori (1499-1585). Par la suite, il doit s'être déplacé à Rome, puisque c'est là que le prince électeur du Palatinat et de Bavière Carl Theodor von Wittelsbach en fit l'acquisition en 1778; le transfert de la bibliothèque de la cour palatine de Mannheim à Munich intervint peu de temps après la mort du prince (survenue en 1799).

- L'addition de l'aube de Giraut de Borneil sur la feuille de garde a pu intervenir à la fin du XIII^e ou au début du XIV^e siècle, mais elle est en tout cas antérieure aux deux documents de 1345 figurant sur la même page. Étant donné les liens étroits de **M**^a avec la source de Provence, on peut supposer que le texte a été apporté d'Avignon à Bologne par l'un de ces étudiants ultramontains qui fréquentaient l'université. Rappelons que Zoen Tencarari, professeur de droit canon, vice-légat du pape et évêque d'Avignon (à partir de 1240), avait institué à Bologne en 1257 un collège avignonnais pour huit étudiants de son évêché.
- Un copiste qui écrit trois fois l'apostrophe *bel uos compan* (une fois *bil uus cumpan*) et hésite en transcrivant la dernière fois *bel nos compan* n'est nullement trahi par sa mémoire: c'est un Italien qui maîtrise mal le provençal⁷⁷ et qui ne dispose que d'un exemplaire passablement défectueux (confondant *dos* avec *vos/nos*). C'est ce qui est confirmé par l'absence de tilde dans *uiguda* pour *venguda* (erreur partagée par **T**) et par les repentirs *uost grand* (variation dans la reprise du v. 19 *uostre sira-l damage* anticipé dans la strophe III) et *poimi non dormi* (répétition du v. 21 *poi mi parti da uos* au début du v. 22).

Tout semble indiquer que l'aube de Giraut de Borneil, qui avait séjourné à la cour de Raimbaut d'Orange, a connu une diffusion écrite essentiellement en Provence et en Languedoc. Cela explique non seulement pourquoi Cadenet avait de bonnes raisons d'entrer en contact avec la pièce de son devancier, sinon lors de son exil toulousain, du moins pendant son existence en Provence, mais aussi pourquoi la mélodie sera réutilisée (avec quelques modifications) au XIV^e siècle par l'auteur du *Jeu de sainte Agnès* pour servir de support aux plaintes de la mère et de la sœur de la suppliciée.

⁷⁷ Une fois il se laisse même aller à introduire un latinisme: 31 *uostrum* pour *vostre*. Dans l'aube, on ne relève aucun trait exclusivement sicilien: les formes dissimilées du type *canoscere* pour *conoscere* se rencontrent isolément même en Toscane (cf. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Turin 1966-1969, t. I, p. 166); la graphie 22 *genuchuns* pour *-chi-* sous la plume d'un copiste aussi imprécis (comparer 9 *gorn* pour *giorn*) ne saurait attester le moindre dialectalisme. Quant à *quistu* pour *questo* dans l'inscription du f. 1v, ce pronom s'observe aussi dans les dialectes des Marches (*ibid.*, t. I, p. 84).

Les relations entre les témoins étant précisées, nous pouvons aborder la question de l'authenticité de la strophe VII. Voici comment celle-ci se présente dans le chansonnier **R**:

Bel dos companh, tan soy en ric sojorn 31
 qu'ieu no volgra mays fos alba ni jorn,
 car la genser que anc nasques de mayre
 tenc et abras, per qu'ieu non prezi gaire
 lo fol gilos ni l'alba. 35

Au lieu de se montrer reconnaissant à l'égard de son ami le veilleur, l'amant exprime plutôt le désagrément qu'il ressent à devoir se séparer de son amie à l'aube, associée au personnage négatif du mari jaloux.

C'est à peu près le même texte que nous livre le copiste de **T**:

Bell doucç compagn, a grant sogiorn 31
 c'ieu non volgra c'i fos alba ni giorn,
 c'ieu istauc a tan ric sogiorn 31^{bis}
 co la gensor ce anc nasces de maire,
 ce m'a pres e no-m laisa partir gaire
 ni lausigiador ni alba. 35

Les récritures maladroites, qui se révèlent à travers quatre cas d'hypométrie et deux d'hypermétrie, insistent sur le fait que c'est plutôt l'amie qui retient l'amant prisonnier, alors que la substitution des *lauzenjador* "médisants" au mari jaloux ne nous permet pas de comprendre en quoi ces personnages négatifs empêcheraient l'amant de partir.

En rejetant impitoyablement toutes les strophes qui leur paraissent apocryphes, les critiques oublient d'observer que le manuscrit **M**^a contient lui aussi une strophe qui ne peut être assumée que par l'amant⁷⁸:

Bel dos compan, ben auzi vostre cant: 31
 molt me pesa q'en te trebalh a tant,
 car tu me trais del fond del paradis;
 mon leit ai fait, combla nos, Flor de lis,
 e ades sera l'alba. 35

⁷⁸ Nous la donnons directement en version reconstituée. Par rapport à celle de Konrad Hofmann (transmise par MEYER, *Zu Guiraut* cit., p. 116), elle ne diffère que sur des points mineurs: 32 *q'en te trebalh a* pour *kinti trabalal* (au lieu de *ke tu-m trabalhas*), 34 *combla nos* pour *cumbla noi* (au lieu du surprenant *combra me*).

On sera attentif au fait que l'apostrophe *Bel dos compan* du premier hémistiche⁷⁹ et la conjonction *car* au début du v. 33 reflètent bien la strophe primitive de l'amant telle qu'elle se présente dans **R** et telle qu'elle devait figurer dans la source commune à **M^uT**, mais le remaniement est si radical que nous avons affaire à une réécriture complète (d'où la désignation VII^{bis} dans le tableau ci-dessus). Même si le remanieur n'a pas respecté la rime féminine aux vv. 33-34, il a bien transposé le *ric sojorn* "merveilleux séjour" en un véritable *paradis* et le désagrément ressenti par l'amant tiré de son lit (34 *ieu non prezi gaire* → 32 *molt me pesa*). Il n'a pas oublié l'amie, contenue dans le *nos* du v. 34, et il semble même qu'il ait ajouté une tonalité religieuse avec l'invocation à Marie, désignée par le symbole de *Flor de lis*: c'est en implorant la Vierge de combler les désirs du couple⁸⁰ que l'amant s'apprête à quitter à l'aube son amie, après avoir fait son lit.

Reste l'attitude du copiste de **C**, interventionniste comme à l'accoutumée. Voici la strophe qu'il nous transmet:

Bel companho, qu'ar es trop enueyos	31
que, quant intrem pel portal ambedos,	
esgardetz sus, vis la genser que sia,	
de mi-us partitz, lai tenguetz vostra via	
et ades sera l'alba.	35

Ici, il n'est pas permis d'en douter: cette strophe apocryphe, qui reproduit les rimes des *coblas* V-VI (d'où la désignation 'ap.^{V-VI}' dans le tableau ci-dessus), se trouve bien dans la bouche du veilleur. Mais il est impossible de ne pas voir qu'au troisième vers *la genser que sia* n'est que la transposition de 33 *la genser que anc nasques de mayre* et que toute la strophe n'est que l'expression du désagrément ressenti par le veilleur au moment où, après avoir franchi la porte du château, il s'est séparé de son ami qui allait rejoindre son amante. Autrement dit, le copiste de **C** avait bien sous les yeux la strophe VII, mais gêné par

⁷⁹ Elle s'est même substituée à *Bel companho* dans toutes les strophes du guetteur.

⁸⁰ Bien qu'elle ne soit pas contradictoire, nous ne partageons pas l'interprétation de Gouiran (*Et ades* cit., pp. 34-35), qui traduit "J'ai fait mon lit à l'ombre de la fleur de lys", car il transpose la leçon du manuscrit *cumbla noi* en *qu'ombra me* dans le prolongement du *combra me* de Konrad Hofmann. En restant plus près de **M** avec la transposition *combla nos*, nous considérons le second hémistiche comme une incise signifiant "comble-nous, Fleur de lys".

le changement de voix, il a préféré faire assumer la *cobla* au veilleur en transformant la contrariété de l'amant obligé de quitter son amie à l'aube en ennui ressenti par le veilleur contraint d'abandonner son ami avant l'entrevue amoureuse (34 *ieu non prezi gaire* → 31 *es trop enueyos*). La réécriture est particulièrement maladroite, car elle juxtapose en asyndète quatre propositions indépendantes (deux verbes de perception: 33 *esgardetz* et *vis*⁸¹, deux verbes de mouvement: 34 *partitz* et *tenguetz vostra via*), sans parvenir à faire oublier l'hypotexte de la strophe VII qui se devine encore sous le remaniement. Et c'est logiquement que le copiste de **C** a ensuite inséré la strophe apocryphe entre la V et la VI, qui évoquent précisément la séparation (21 *pos mi parti de vos*) et les recommandations faites au veilleur par l'amant avant de le quitter⁸².

Le témoignage de **C** est capital. Sans lui, on pourrait argumenter que le copiste de **R** a emprunté la strophe VII à la source provençale où ont puisé **M**^a et **T** et avec laquelle il contamine le texte de son exemplaire languedocien. Désormais, si l'analyse est exacte, on ne peut plus douter de l'existence de la strophe assumée par l'amant dans la tradition γ : trois copistes l'ont conservée (**R**, **T** dans une version légèrement altérée et **M**^a sous une forme complètement remaniée), le copiste de **C** l'a transformée en une strophe du veilleur et seul le compilateur responsable de l'exemplaire dont dépendent **ES**^g-**P** l'a fait disparaître.

Quant aux deux strophes additionnelles qui se lisent dans **T**, elles constituent une véritable interpolation prolongeant le monologue du veilleur: la première (*Gloriosa ce tut lo mon capdella*), qui reproduit les rimes modifiées (*-el* → *-ela*) de la strophe IV (d'où la désignation 'ap.^{IV}' dans le tableau ci-dessus) et qui contient une prière à la Vierge, évoquée par *santa Maria* au v. 23, ne fait qu'équilibrer la prière initiale à Dieu; la seconde (*Bel doltz compagn, ai Dieus! non m'entendes*), bâtie sur des rimes singulières, toutes masculines, et anticipant

⁸¹ Cette forme verbale n'a pas été comprise par M. PICCHIO SIMONELLI, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modène 1974, p. 199, n. 30, qui la confond avec *vi* et traduit "e io vidi", alors qu'il s'agit de *vis* < *vitz* "vous vîtes".

⁸² Nous disons logiquement, car nos deux amis ont dû franchir la porte du château (*quant intrem pel portal*) avant de se trouver dans la cour, 26 *la foras als peiros* "là-dehors vers les blocs de pierre" qui leur ont servi à descendre de cheval.

l'interpellation de la strophe VII⁸³ (d'où la désignation 'ap.^{VII}' dans le tableau ci-dessus), renferme un serment du veilleur affirmant solennellement s'être acquitté de sa fonction.

Mais revenons à la strophe de l'amant. On pourra nous objecter que, si son existence est assurée par la tradition *y*, elle ne l'est pas forcément pour l'original de Giraut de Borneil. En particulier, il convient de réexaminer les trois objections formulées par Adolf Kolsen⁸⁴ à l'encontre de l'authenticité de la strophe VII.

Tout d'abord, pour faire suite aux trois paires de *coblas doblas* du veilleur, la strophe VII isolée devrait être accompagnée d'une strophe VIII qu'aucun manuscrit ne nous a transmise. Cette assertion repose sur un préjugé tenace et révèle une méconnaissance de la pratique des troubadours, parfaitement décrite par István Frank⁸⁵:

Il arrive que le principe des *coblas doblas* est appliqué à un nombre impair de strophes. En ce cas, une de celles-ci est isolée par les rimes: c'est rarement la première, souvent la dernière, jamais celle de l'intérieur.

À titre d'exemple, la chanson de la comtesse de Die *Estat ai en greu consirier* (BdT 46, 14) est composée d'une paire de *coblas doblas*, suivie d'une strophe singulière, où la poétesse s'adresse à son *Bels amics*, dont elle est toujours éprise malgré la trahison qui les a séparés. Est-il téméraire de voir dans l'abandon du principe des *coblas doblas* la transposition formelle de la rupture amoureuse vécue par le sujet aimant? Il est fort probable qu'à l'instar des répétitions et autres gaucheries stylistiques, les imperfections formelles que certains lecteurs modernes croient déceler dans la poésie médiévale résultent la plupart du temps de la projection de préjugés esthétiques sur des textes incompris. Dans le cas de notre aube de séparation, la strophe isolée où s'entend l'autre voix masculine pourrait n'être que l'expression d'un choix délibéré du troubadour limousin: celui de traduire dans la forme même de la chanson l'isolement ressenti par l'amant.

⁸³ En anticipant l'apostrophe *Bell douçz compagn* de la strophe VII et en l'appliquant à l'amant, le remanieur crée la confusion, car c'est l'amant qui s'adresse au veilleur par la formule d'insistance "Mon cher compagnon".

⁸⁴ A. KOLSEN, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, 2 voll., Halle 1910-1935, vol. II, p. 96.

⁸⁵ I. FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1953-1957, vol. I, p. xxxiv.

Ensuite, l'apostrophe 31 *Bel dos companh* marque une rupture par rapport au *Bel companho* des strophes II à V. La question doit être envisagée simultanément avec la modification du refrain *et ades sera l'alba*, dont le dernier vers de la strophe VII ne retient que *l'alba*⁸⁶. Pour ce qui est de l'interpellation, observons que, si le veilleur et l'amant sont liés entre eux par des liens d'amitié, le premier n'en témoigne pas moins de la déférence à l'égard du second en le traitant de *senher* au v. 7; en retour, il est tout naturel que l'amant lui manifeste sa reconnaissance en utilisant la formule d'insistance *Bel dos*, qui marque de façon bienvenue le changement de locuteur pour l'auditeur/lecteur. Quant au refrain, en admettant que **R** nous transmet la version primitive, seul un préjugé peut le faire considérer comme immuable: si dans la séquence du veilleur les variantes 15 *si-us consec enans l'alba* **ES^g-P** et 20, 25 *ce venguda es l'alba* **T** relèvent de l'initiative de certains copistes, dans la strophe de l'amant 35 *lo fol gilos ni l'alba* **R** apporte une variation comparable à celle que l'on observe d'ordinaire dans les *tornadas*.

Enfin, la strophe VII présenterait à la rime une faute contre la déclinaison bicasuelle: la forme de cas régime 32 *jorn* fonctionne à la place du cas sujet *jorns*. Le fait est incontestable, mais il se trouve appuyé dans la pièce même par deux rimes de la strophe IV: 18 *si-us sui fizels messatge* et 19 *vostres n'er lo dampnatge*, que le compilateur de la source de **ES^g-P** n'a pas hésité à régulariser en *si-us sui fizels messatges* et *vostres n'er lo dampnatges*, au détriment de la rime en *-atge* de la strophe III (13 *per lo boscatge* et 14 *vos assatge*). Malheureusement, certains philologues comme Carl Appel⁸⁷ ou Vincenzo Crescini⁸⁸, s'appuyant précisément sur ce passage de l'aube de Giraut de Borneil qu'ils avaient retenue dans leur anthologie, avaient cru pouvoir ériger

⁸⁶ PICCHIO SIMONELLI, *Lirica moralistica* cit., p. 197 croit déceler un vice supplémentaire dans le v. 32, qui serait le seul à présenter une césure du décasyllabe *a maiori*, c'est-à-dire 6 + 4 au lieu de l'habituelle distribution 4 + 6. En fait, cette assertion repose sur une analyse erronée: la leçon de **R** *qu'ieu no volgra | mays fos alba ni jorn* offre une césure lyrique *a minori*, qui est confirmée par la version de **T** *c'ieu non volgra | c'i fos alba ni giorn*.

⁸⁷ C. APPEL, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, 6^e éd., Leipzig 1930, p. VIII.

⁸⁸ V. CRESCINI, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali. Introduzione grammaticale, crestomazia e glossario*, 3^e éd., Milan 1926, pp. 65-66.

en règle ce qui n'était que le résultat d'un processus analogique: dans leurs paradigmes des déclinaisons des substantifs, les noms en *-atge* sont considérés comme des neutres remontant à *-ATICUM* et alignés sur le modèle de mots se terminant par un *-e* atone comme *paire*. En réalité, dès les plus anciens textes, on observe que les neutres en *-ATICUM* avaient été masculinisés en *-ATICUS*, comme l'atteste ce vers tiré du chant de Noël en l'honneur de la Vierge *In hoc anni circulo* "En cette année qui s'achève", qui appartient aux poésies religieuses du célèbre manuscrit de Paris, BnF, lat. 1139 (provenant de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges, XI^e siècle):

Tu es mesatjes al rei 61

Même si le mot *mesatjes* ne se présente pas à la rime, le morphème *-s* est assuré par l'absence d'élision dans l'heptasyllabe. C'est pourquoi Frede Jensen⁸⁹ a eu parfaitement raison de dénoncer le mythe de la déclinaison des neutres en *-atge*. Dans notre chanson d'aube, Giraut de Borneil a fort bien pu recourir au modèle de déclinaison asigmatique pour trois substantifs masculins au cas sujet (18 *messatge*, 19 *dampnatge* et 32 *jorn*), mais ce ne sont que des exceptions qui confirment la règle.

Au total, que reste-t-il des trois arguments de Kolsen contre l'authenticité de la strophe VII? Deux préjugés esthétiques et un préjugé grammatical. Autant dire que rien ne permet de suspecter la strophe de l'amant, qui peut s'appuyer sur une tradition plus ample qu'on ne le soupçonnait jusqu'ici et dont la qualité littéraire n'a rien à voir avec la médiocrité des pâles récritures qu'elle a générées.

Ce fait chagriner les interprètes qui croient déceler dans l'aube de Giraut de Borneil une inspiration religieuse⁹⁰. Il réjouira en revanche les historiens du genre de l'*alba*, qui sans a priori tentent de décrire la genèse et le développement d'une forme profane en rassemblant les caractéristiques communes aux aubes de séparation où s'expriment un ou plusieurs locuteurs.

⁸⁹ F. JENSEN, *The Old Provençal noun and adjective declension*, Odense 1976, p. 50.

⁹⁰ Il est curieux d'observer la méthode tant de DI GIROLAMO, *L'angelo* cit., pp. 67 et 69, qui pose comme axiome de départ le caractère apocryphe de la strophe VII, que de PICCHIO SIMONELLI, *Lirica moralistica* cit., pp. 197 et 198, qui perçoit dans la strophe VII «il sapore dell'aggiunta tarda e non bene amalgamata» pour mieux déplorer ensuite l'absence de «la consueta risposta-lamento dell'amante alla gaita».

Dans la catégorie des *albas* à deux locuteurs, le troubadour d'Exideuil fait figure d'initiateur. Si Giraut de Borneil⁹¹ ne désigne jamais le veilleur par le terme *gaita*, c'est parce qu'il ne s'agit pas de la sentinelle du château où se trouve déjà la dame, mais d'un ami qui accompagne l'amant sur le lieu de son rendez-vous amoureux; la troisième paire de *coblas doblas* (strophes V-VI) est entièrement consacrée au rappel de la séparation des deux compagnons (21 *pos mi parti de vos* et 26 *la foras als peiros*) et des recommandations faites par l'amant à son ami, qui les a scrupuleusement observées. La singularité de ce veilleur (28 *velhes*), qui passe toute la nuit à prier à genoux (22 *yeu non durmi ni-m muoc de ginolhos*) et dont on entend effectivement la prière implorant la protection divine pour son ami (strophe I), a égaré certains commentateurs. Mais notre veilleur n'assume pas moins sa fonction de messenger de l'aube (18 *messatge*), dont il scrute les signes (17 *ensenhas*) précurseurs (l'étoile du matin de la strophe II et l'oiseau annonciateur du jour, vraisemblablement l'alouette⁹², de la strophe III), qu'il invite son ami à vérifier par lui-même (strophe IV). Bâtie sur un jeu subtil d'échos – pris par certains pour des imperfections formelles – qui transcendent la distribution binaire en *coblas doblas* (2 *senher, si a vos platz* → 7, 7 *non dormas pus* → 12, prière initiale → 23 *preguei Dieu*), la séquence du veilleur repose sur une habile construction qui culmine dans ce dernier vers: 29 *aras no-us platz mos chans ni ma paria*. S'y donne à lire l'incompréhension du veilleur, qui s'est parfaitement acquitté de sa mission et en vient à mettre en doute sa relation amicale face à l'absence de réaction de son compagnon à la venue de l'aube. Comment a-t-on pu imaginer un seul instant que la pièce de Giraut de Borneil se terminait sur cette interpellation du veilleur? Heureusement que la réponse de l'amant nous est apportée

⁹¹ Le meilleur choix éditorial pour l'aube de Giraut de Borneil consiste à prendre le chansonnier **R** comme manuscrit de base et à se contenter de quatre interventions: le rétablissement de l'ordre des strophes IV et V, la substitution de *Dieus* à la leçon singulière *totz* au v. 2, la transposition au pluriel de *al peiro* en *als peiros* pour la rime en *-os* et la correction de *pregieu* (erreur générée par l'anticipation de *Dieu*) en *preguei* au v. 23 (le maintien préconisé par CHAGUINIAN, *Les albas* cit., pp. 151 et 154 est absurde). Au v. 9, la leçon *c'adus lo jorn* de **RT** face à *c'amenal jorn* des autres témoins reste indifférente, mais elle pourrait remonter à l'original si l'on en croit le nombre plus élevé d'occurrences du verbe *aduire* par rapport à *amenar* dans les poésies de Giraut de Borneil.

⁹² À moins qu'il ne s'agisse du rossignol, comme l'interprète le copiste de **T**, qui substitue 13 *e-l rosignol cier à que vai queren*.

par la strophe VII (avec ses récritures), qui par sa singularité de nombre impair confère à l'ensemble, si l'on ose dire, un air de 'symphonie inachevée'.

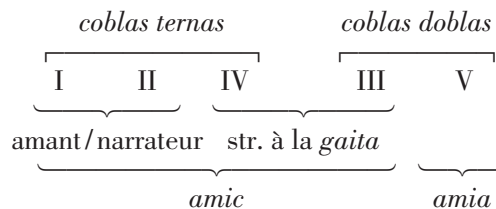
Rarement une poésie provençale, qui figure dans presque toutes les anthologies, aura eu tant de mal à parvenir à la lumière, aussi bien à cause des interventions de certains copistes que des préjugés des éditeurs et commentateurs modernes. Si Aragon⁹³ veut bien nous pardonner de le paraphraser: «Ce qu'il faut d'errements pour une chanson d'aube»!

Par chance, les épigones de Giraut de Borneil – et, comme nous allons le voir, ils sont pratiquement tous originaires de la Provence – n'ont pas connu les mêmes problèmes de lecture. Cadenet, du moins dans la version éditée ci-dessus, se contente de substituer la voix de la dame à celle de l'amant, mais la singularité de son poème (outre les *tornadas*) réside dans le fait que le guetteur et la dame ne s'adressent pas à des allocutaires précis: ils fonctionnent plutôt comme des personnages qui proclament dans leur discours le rôle que l'on attend d'eux (un guetteur loyal au service d'un amour loyal et une dame courtoise qui ne se sépare pas de son ami avant l'aube). D'où le ton didactique que l'on a à juste titre souligné dans l'aube de Cadenet.

Quant à Raimon de La(s) Sala(s), un bourgeois de Marseille selon le biographe, il garde les mêmes locuteurs dans *Dieus, aydatz* (BdT 409,2; trois chansonniers: **RC-E**, ce dernier attribuant la pièce à Bernard Marti), mais il se rapproche de Giraut de Borneil pour ce qui est des allocutaires. Raccourcissant la longueur des vers (3 à 5 syllabes) tout en augmentant leur nombre (22 vers), il limite à deux strophes la séquence du guetteur, à laquelle répond l'amante en insistant sur la nécessité du secret. Si dans la strophe I, le guetteur s'adresse à Dieu, dont il implore l'aide, il élargit dans la strophe II le cercle de ses allocutaires à une pluralité d'amants (24 *drutz c'amatz*), à laquelle correspond une pluralité de maris (35 *que·ls maritz*). En outre, on retrouve la double perception (auditive: 13 *ay auzitz* et visuelle: 38 *ay vistz*) de signes précurseurs de l'aube, mais si le chant des oiseaux demeure, l'étoile du matin est remplacée par les maris déjà en armes.

⁹³ Il s'agit des vers célèbres d'*Il n'y a pas d'amour heureux*: «Ce qu'il faut de malheur pour la moindre chanson | Ce qu'il faut de regrets pour payer un frisson | Ce qu'il faut de sanglots pour un air de guitare» (*La Diane française*, 1944).

Reste l'une (peut-être deux) des trois *albas ses titol* du chansonnier C⁹⁴. Si l'on ne peut presque rien inférer de l'unique strophe *Quan lo rossinhols escria* (BdT 461, 203), probable fragment d'une *alba* plus complète⁹⁵, la deuxième *Ab la gensor que sia* (BdT 461, 3) vient incontestablement compléter le corpus des aubes de séparation à deux locuteurs. À condition d'intervertir les strophes III et IV, la pièce se compose d'une suite de *coblas ternas* et de *coblas doblas* qui présentent un air d'inachèvement comparable à celui de la chanson de Giraut de Borneil, mais avec des entrelacements plus complexes et un effet d'écho (str. III → V):

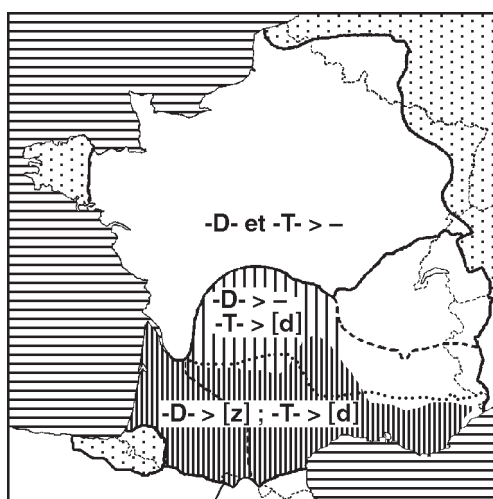


Le veilleur, cependant, s'est effacé au profit de l'amant, qui fonctionne comme narrateur 'autodiégétique' dans les deux premières strophes (narration ultérieure), avant d'adresser deux *coblas* au guetteur sur un ton qui n'a rien d'amical; dans l'ultime strophe, son amie tente de le rassurer quant à sa crainte de la perdre. En outre, la pièce se singularise par l'absence du mot-refrain *alba*.

S'il est naïf de croire que l'auteur s'appelait Estève sous prétexte que c'est ainsi que l'amie nomme son ami, on peut en revanche déterminer la zone de provenance de cette aube et de la précédente à l'aide d'un trait linguistique qu'elles partagent: l'amuïssement du -T- intervocalique. À deux reprises on l'observe dans le participe féminin 2 *aibia* < -ĪTA et dans le substantif 12 *via* < VĪTA (étranger à ce trait, le copiste

⁹⁴ Nous écartons délibérément la *cobla esparsa* du chansonnier N (*Drutç qui vol dreitement amar* BdT 461, 99a), qui ne saurait provenir d'une chanson d'aube proprement dite. Mais la question demeure fort débattue.

⁹⁵ Dans le tableau synoptique ci-dessous, nous l'associons à celle qui suit dans le chansonnier C, parce que l'unique strophe transcrite donne la parole à un ami qui fait le récit de sa propre aventure à la première personne (narrateur 'autodiégétique'), mais dans une narration simultanée au présent. Si l'on tient compte du fait que les propos du guetteur sont rapportés par l'ami et devaient assumer le rôle d'un refrain, on peut mettre ce procédé en relation avec celui utilisé par Bertran d'Alamanon dans son aube à une seule voix.



Zone d'amuïssement de -D- et -T-
intervocaliques

languedocien de **C** a écrit *aibida* et *vida*)⁹⁶, alors que l'aube précédente offre *escria* à la rime du premier vers (mais *escrida* à l'intérieur du v. 6, où le copiste de **C** a imposé son usage). Comme le montre la carte ci-contre, le phénomène se rencontre dans le nord et l'est de la Provence, dans la zone alpine, en Dauphiné et dans une partie du Velay. L'aube religieuse de Falquet de Romans (*Vers Dieus, e-l vostre nom et de sancta Maria* BdT 156,15; trois chanson-

niers: **RCf**) en offre une illustration: 11, 17 *via* < *vīTA*, 15 *complia* et 22 *cria*; au-delà des aubes, on trouve des occurrences notamment chez la comtesse de Die (*trahia* BdT 46,4; v. 6) et chez Albertet de Sistéron (*via* < *vīTA* BdT 16,6; v. 41; *fia* < *fīDAT* BdT 16,13; v.15). Cependant, la *koinè* des troubadours nous incite à la prudence, car le trait dialectal peut se retrouver par imitation sous la plume de troubadours qui ne proviennent pas de la zone décrite; ainsi, le refrain de l'aube de Bertran d'Alamanon contient *li gaita cria*, mais surtout l'aube religieuse attribuée au troubadour rouergat Bernart de Venzac ou Veuzac (*Lo Pair' e-l Filh e-l Sant Esperital* BdT 71,2; deux chansonniers: **RC**) offre deux rimes en *-ia* qui attestent cette extension: 9 *complia* et 23 *cria*, et comme ce sont les mêmes que celles de Falquet de Romans, si elles ne sont pas de nature à ébranler l'attribution unanime des deux témoins, du moins pourraient-elles suggérer une révision de la chronologie relative des deux aubes religieuses⁹⁷.

⁹⁶ Cette simple observation suffirait à ruiner l'hypothèse d'E. WILSON POE, *The lighter side of the "alba: Ab la genser que sia"*, dans «Romanistisches Jahrbuch», 36 (1985), pp. 87-103, qui fait du copiste de **C** l'auteur présumé de cette aube qualifiée de parodique.

⁹⁷ Aucune aube religieuse ne semble remonter au XII^e siècle. Comme l'activité littéraire de Bernart de Venzac se situe entre 1180 et 1210, il suffirait d'étendre celle de Falquet de Romans (dont les compositions datées s'inscrivent dans la fourchette 1220-1227) à la première décennie du XIII^e siècle pour inverser la chronologie relative.

Nous pouvons maintenant rassembler en un tableau synoptique les principaux traits distinctifs des quatre (ou cinq) chansons de séparation faisant intervenir plusieurs locuteurs :

Chansons d'aube à plusieurs voix

	locuteurs:	allocutaires:	particularités:
Giraut de Borneil (BdT 242, 64)	veilleur (6) amant (1)	Dieu (str. I) amant (str. II-VI) veilleur (str. VII)	<i>coblas doblas</i> avec refrain, <i>cobla singular</i> refr. mod.
Cadenet (BdT 106, 14)	guetteur (3) dame (1)	lui-même (str. I-III) elle-même (str. IV)	mot-refrain, 2 <i>tornadas</i> , ton didactique
Raimon de Las Salas (BdT 409, 2)	guetteur (2) amante (1)	Dieu (str. I) amants (str. II) guetteur (str. III)	long refrain de 7 vers, repris par l'amante
<i>Ab la gensor</i> (BdT 461, 3)	ami (4) amie (1)	récit en je (str. I-II) guetteur (str. III-IV) ami Estève (str. V)	narration ultérieure, 3 <i>coblas ternas</i> + 2 <i>cobl.</i> <i>doblas</i> sans mot-refrain
<i>Quan lo rossinhols</i> (BdT 461, 203)	ami (...) ?	récit en je (str. I ...)	narration simultanée, re- fr. rapporté du guetteur

Dans la catégorie des chansons de séparation donnant à entendre un seul locuteur, il convient d'envisager d'abord l'aube de Raimbaut de Vaqueiras (*Gaita be, gaiteta del chastel* BdT 392, 16a; manuscrit unique: chansonnier de Barcelone). L'amant y monopolise la parole en adressant trois strophes à son ami le guetteur, désigné par la forme hypocoristique *gaiteta*⁹⁸, et en prenant congé de sa dame dans la quatrième. L'analyse strophique de cette pièce a abouti à des résultats oscillant entre 7 (Linskill⁹⁹) et 12 vers (Chaguinian); même si le copiste (qui sépare par un point *lalbe. oc lalbe*) semble donner raison à l'ultime éditeur, il paraît plus sage (avec Frank 283:1) de limiter à 11 vers l'étendue de chaque strophe et de retenir le schéma suivant:

3a 6b 3a 6b 3a 3'c (<i>l'alba</i>)	3a 4b 3b 3'c (<i>l'alba</i>) 4'c (refrain)
première séquence	deuxième séquence

⁹⁸ C'est ce que n'ont pas compris la plupart des traducteurs, qui rendent *gaiteta* par "petit guetteur"; à travers le diminutif, ce n'est pas la taille du personnage qui est en cause, mais bien la valeur affective ("cher guetteur") qui le rattache à son ami (13 *amics*).

⁹⁹ J. LINSKILL, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, La Haye 1964, pp. 261-263. Cet éditeur admet l'existence de rimes internes pour les vv. 1 à 8.

Quoi qu'il en soit, il est plus important d'observer l'architecture bipartite de la strophe (séquence de 6 vers de 3 ou 6 syllabes + séquence de 5 vers de 3 ou 4 syllabes, chacune se terminant par le mot-refrain *l'alba*, triplé dans la seconde) et de s'interroger sur l'effet que ce choix formel produit au niveau du sens. L'analyse sous cet angle des trois *coblas* adressées au guetteur se révèle très fructueuse. La strophe I oppose clairement un amant heureux aux côtés de sa dame (première séquence) à un amant inquiet par la venue du jour (deuxième séquence). Dans la strophe II, l'amant comblé (14 *ricx*) n'occupe plus que quatre vers de la première séquence, les deux autres faisant place à l'irritation ressentie face à l'aube et anticipant le désagrément causé par le lever du jour qu'évoque la deuxième séquence. Enfin, dans la strophe III, la figure du mari jaloux et mauvais seigneur s'étend sur quatre des six vers de la première séquence, tandis que l'introduction dans la deuxième d'un *nos*¹⁰⁰, qui associe la dame à la peur ressentie face à l'aube, prépare le changement d'allocutaire qui intervient dans l'adieu de la strophe IV. Autrement dit, l'envahissement progressif de la première séquence par l'inquiétude de l'amant, initialement contenue dans la deuxième, traduit une progression du jour au détriment de la nuit, qui méritait d'être soulignée.

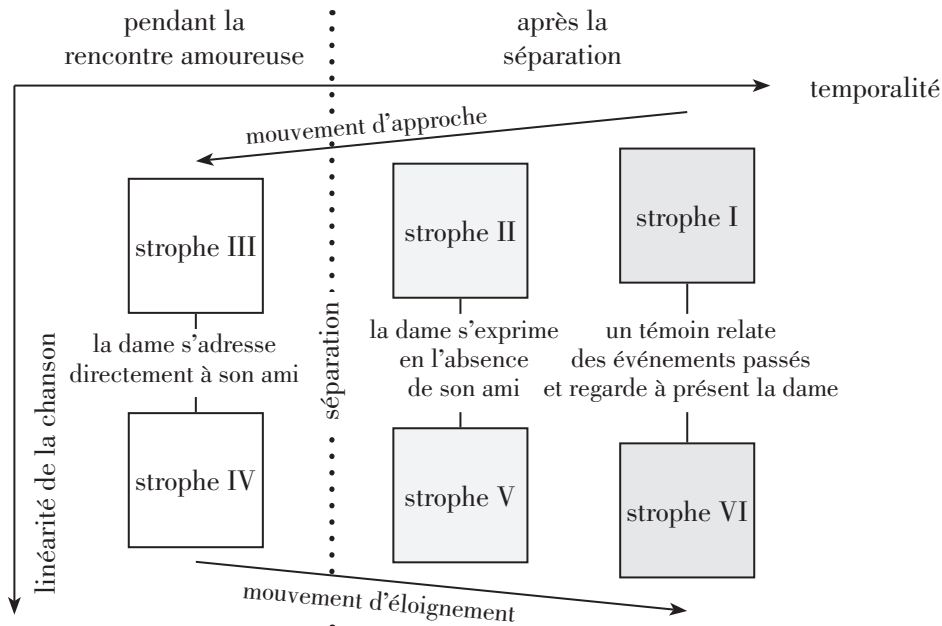
Au deuxième rang vient se placer Bertran d'Alamanon, qui introduit deux subtiles variations dans *Us cavaliers si jazia* (BdT 76,23; deux chansonniers: **C** et **K^p** qui l'attribue à *Gauselm Faiditz*): après trois vers d'introduction confiés à un narrateur 'homodiégétique' (c'est-à-dire présent comme témoin de l'histoire qu'il raconte, sans se confondre avec l'un des trois personnages de l'*alba*), la chanson est entièrement assumée par le chevalier-amant qui s'adresse à sa douce amie et, dans le refrain, rapporte les propos entendus dans la bouche du guetteur: *Via | sus! qu'ieu vey lo jorn venir | apres l'alba*. Cette astuce permet de ne faire intervenir qu'un seul des trois locuteurs susceptibles de prendre la parole dans une chanson d'aube.

Il convient de nous attarder davantage sur la troisième des *albas* *ses titol* du chansonnier **C**: *En un vergier sotz fuelha d'albespi* (BdT 461,113), considérée à juste titre comme le chef-d'œuvre des chan-

¹⁰⁰ Le *nos* du v. 32, qui associe la dame à l'amant, ne saurait se confondre avec celui du v. 19 (*E-l destrics | que-l jorn nos fai*), car l'amant y est encore seul à exprimer son déplaisir (*20 mi desplai*) face au lever du jour.

sons de séparation. Malgré son état de transmission par un témoin unique, qui impose à l'éditeur l'humilité de s'abstenir de toute intervention¹⁰¹, elle n'a pas manqué de susciter certaines critiques impertinentes.

On peut dessiner une figure bidimensionnelle, dont l'axe horizontal correspond à la temporalité et l'axe vertical à la séquence linéaire des strophes, pour représenter la structure complexe de la pièce:



La chanson fait intervenir un témoin¹⁰² dans les strophes extrêmes (avec un mouvement d'approche de la dame, à rebours de la

¹⁰¹ Même le changement de *lonc* en *lonh* au v. 6 s'avère parfaitement inutile, l'alternance phonétique *-nh/-nc* (du type *planh* < PLANGIT face à *planc* < PLANGO ou *lonh* < LONGE face à *lonc* < LONGU) ayant connu diverses formes de grammaticalisation (par ex. *tenc* pour *tenh* < TĒNEO) ou de lexicalisation (par ex. *renc* "royaume" pour *renh* < RĒGNU), ou ayant généré des confusions comme dans le cas présent.

¹⁰² Dans le jargon de la narratologie, on utilise l'expression de 'narrateur homodiégétique' : les faits rapportés (2 *tenc*, 3 *crià*, 3 *vi*) se trouvent tous au parfait, c'est-à-dire que le témoin relate des événements appartenant à un procès achevé. Sur ce plan, la strophe VI s'oppose à la première par les présents (21 *es*, 22 *gardon*, 23 *a*), qui mettent en place un procès duratif; de plus, l'observateur de la scène n'est qu'un personnage appartenant au groupe des *mantas gens* qui *beutat* de la *dompna* (v. 22), ce qui confirme son statut de témoin 'homodiégétique'.

temporalité, à partir de I et d'éloignement, dans le sens de la temporalité, jusqu'à VI), alors que les strophes II à V rapportent au style direct les propos de la dame: si dans les couplets II et V celle-ci se parle à elle-même, elle s'adresse à son ami dans les couplets III et IV, qui sont seuls antérieurs à la séparation des amants.

Pour n'avoir pas été attentifs au moment exact de la séparation des amants, plusieurs traducteurs et commentateurs font violence au texte en considérant les strophes I et II comme antérieures au départ de l'ami. À la strophe I, ils n'hésitent pas à traduire le parfait 2 *tenc* soit comme un présent ("Tient la dame ...")¹⁰³, soit comme un imparfait (Gouiran et Chaguinian, parmi les plus récents), afin d'entretenir l'illusion d'une rencontre amoureuse non encore achevée. D'autre part, un malentendu a été généré par une mauvaise interprétation de la strophe II: le subjonctif imparfait 5 *Plagues a Dieu* "Plût à Dieu" ne peut être que l'expression d'un regret, qui a trop souvent été lu comme un souhait *Plass'a Dieu* "Plaise à Dieu"¹⁰⁴, si bien qu'en croyant que la dame se retrouve abandonnée seulement à partir de la strophe V¹⁰⁵, le lecteur se fourvoie complètement. Dans la strophe II, la nuit est déjà finie, l'ami s'est déjà éloigné de la dame et le guetteur a déjà annoncé le lever du jour; la dame ne peut que déplorer ces faits exprimés au subjonctif imparfait (5 *falhis*, 6 *partis* et 7 *vis*), et d'ailleurs elle parle de son ami comme d'un absent, le syntagme 6 *ni-l mieus amicx* étant exactement sur le même plan que 18 *del mieu amic*. Mais alors que la strophe II est entièrement occupée par les regrets, la strophe V permet à la dame de compenser en partie l'absence de son ami par l'aspiration du vent venu du pays de l'être aimé.

Enfin, les strophes III et IV, qui s'ouvrent par la même apostrophe *Bels dous amicx*, constituent le cœur du poème: elles contiennent les exhortations, au subjonctif présent cette fois (9 *baizem*,

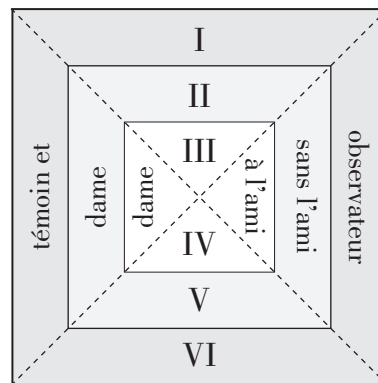
¹⁰³ F. J. M. RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, t. II, Paris 1817, pp. 236-237.

¹⁰⁴ Notamment par J.-M. D'HEUR, *Le motif du vent venu du pays de l'être aimé, l'invocation au vent, l'invocation aux vagues*, dans «Zeitschrift für romanische Philologie», 88 (1972), pp. 69-104, en part. p. 80: «la dame souhaite d'abord que l'aube ne vienne jamais, qui marquera le départ de son ami (couplet II)».

¹⁰⁵ Comme l'affirme P. DRONKE, *The Medieval Lyric*, 2^e éd., Londres 1978, p. 175: «Then comes the startling development of the fifth stanza, a mood of mystical meditation, and suddenly we realise that the lady is alone».

11 et 13 *fassam*), adressées par la dame à son amant encore présent. En particulier, on sera attentif à la différence de construction entre 15 *tro la gaita toque son caramelh*, où le subjonctif *toque* exprime un procès non encore actualisé, et 3 *tro la gayta crida que l'alba vi*, où l'indicatif *crida*¹⁰⁶ fait référence à un événement déjà réalisé.

Vue non plus latéralement (comme dans la figure ci-dessus) mais de face, la pièce donne l'impression d'être construite comme une pyramide. Le procédé de l'enchâssement successif (illustré par la figure ci-contre) pourrait également faire penser à des poupées russes emboîtées les unes dans les autres (enveloppe extérieure = str. I + VI, couche intermédiaire = str. II + V et noyau central = str. III + IV). Cet agencement, qui participe à une intériorisation de la rencontre amoureuse, dont le souvenir est conservé aussi précieusement qu'une relique, constitue la construction la plus savante de toutes les aubes de séparation. Avec ce joyau de la littérature provençale, enchâssé dans son écrin, nous nous trouvons à mille lieues du «raccourci de style si abrupt» perçu par Jean-Marie D'Heur¹⁰⁷ ou «des influences populaires» soupçonnées par Pierre Bec¹⁰⁸.



Reste l'aube de l'anonyme catalan *Eras diray ço que·us dey dir* (Frank 461,25a), contenue dans le chansonnier Vega-Aguiló. Cette pièce vient heureusement compléter la liste des chansons à locuteur unique, puisque des trois personnages intervenant dans l'*alba*, seul le guetteur n'avait pas encore eu l'honneur d'occuper la totalité des strophes. On y retrouve, en outre, un élargissement du cercle des allocutaires à plusieurs amants (20 *Vos, cavalliers qui m'escoltats*), comme dans la pièce de Raimon de Las Salas (24 *drutz c'amatz*).

¹⁰⁶ Cette forme verbale ne peut être qu'un parfait en -à, qu'il convient d'ajouter à la liste dressée dans nos *Paradigmes perdus et biographies des troubadours*, dans «Revue de linguistique romane», 69 (2005), pp. 369-403, en part. pp. 385-390.

¹⁰⁷ D'HEUR, *Le motif* cit., p. 80.

¹⁰⁸ P. BEC, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du Moyen Âge*, Avignon 1970, p. 156.

Cette ultime pièce pose cependant un problème formel: elle serait la seule du corpus à se singulariser par son hétérostrophisme, qui résulterait d'une extension variable du refrain¹⁰⁹ à la fin des trois strophes. Et cette singularité trahirait selon Frank¹¹⁰ «une influence française».

En raison de la fragilité du témoin unique, on peut se demander si cette observation n'est pas le fruit d'une mauvaise interprétation ou d'une défectuosité dans la tradition du texte¹¹¹. L'apparente contradiction entre le premier refrain et le troisième:

Via sus, cavalhiers	17	«Nostr'es lo gan,	54
guerrers, que lausangiers		d'autrui lo dan!»	
no-us assauton en l'alba!		D'eres anan	
		sonech un corn en l'alba.	

trouve une résolution simple dans une distribution plus naturelle des unités de sens. Comme l'a bien vu Gouiran¹¹², il suffit d'imprimer:

Via sus, cavalhiers guerrers,	17	«Nostr'es lo gan, d'autrui lo dan!»	54
que lausangiers		D'eres anan	
no-us assauton en l'alba!		sonech un corn en l'alba.	

Cette présentation fait apparaître un refrain de structure identique, associant un octosyllabe à un vers de quatre syllabes, tous deux bâtis sur la même rime et suivis d'un hexasyllabe contenant le mot-refrain.

Il devient dès lors tentant de se demander si cette structure hétérométrique ne se retrouve pas dans le deuxième refrain:

que:s gart tot cavalhier	36
anans ez apres l'alba.	

Si l'on observe que le copiste a omis un vers dans la troisième strophe et que l'emploi absolu de *se gardar* laisse planer quelque imprécision, on peut soupçonner la présence d'un refrain lacunaire, dont la struc-

¹⁰⁹ La modification du contenu (comme dans la dernière strophe de l'aube de Giraut de Borneil) et des rimes (mis à part le mot-refrain *l'alba*) peut être mise sur le compte des *coblas singulares*.

¹¹⁰ FRANK, *Répertoire métrique* cit., vol. I, p. XXVIII.

¹¹¹ Nous donnons le texte de l'ultime édition de M. DE RIQUER, *Los trovadores* cit., pp. 1698-1701.

¹¹² GOUIRAN, *Et ades* cit., pp. 74-76.

ture originale était conforme aux deux autres. L'hexasyllabe avec son mot-refrain nous étant offert par le v. 37, la lacune devrait affecter le v. 36, qui pourrait se scinder de la manière suivante:

que-s gart [de ier] 36
 tot cavallhier
 anans ez apres l'alba.

Il ne s'agit là que d'une conjecture, mais elle aurait l'avantage d'économiser l'hypothèse d'une influence française exercée sur un troubadour catalan qui s'efforce d'écrire en provençal.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons maintenant faire la synthèse des traits distinctifs caractérisant les quatre chansons de séparation qui donnent la parole à un seul locuteur:

Chansons d'aube à voix unique

	locuteurs:	allocutaires:	particularités:
Rb. de Vaqueiras (BdT 392, 16a)	amant	guetteur (str. I-III) dame (str. IV)	mots-refrains
Bt. d'Alamanon (BdT 76, 23)	[+ narrateur homodiégétique] chevalier-amant	récit (str. I, v. 1-3) amante (str. I ⁴ -V)	refrain rapportant le discours du guetteur
<i>En un vergier</i> (BdT 461, 113)	[+ narrateur homodiégétique] dame	récit (str. I) description (str. VI) elle-même (str. II + V) ami (str. III + IV)	vers-refrain, structure par emboîtement
Anonyme catalan (Frank 461, 25a)	guetteur	chevaliers-amants (str. I-III)	refrains singuliers* avec mot-refrain

* dans le troisième refrain, le premier vers rapporte les propos d'un des chevaliers

On observera que le recours à un témoin ayant assisté à la rencontre amoureuse¹¹³ (narrateur homodiégétique) caractérise deux pièces à voix unique, comme l'utilisation de l'amant en fonction de narrateur (autodiégétique) relatant sa propre aventure constituait un trait

¹¹³ Qui s'est forcément déroulée dans l'espace extérieur d'un verger, comme le précise l'aube anonyme *En un vergier*, alors que Bertran d'Alamanon laisse deviner que le cadre de sa chanson ne saurait se confondre avec l'intimité d'une chambre. Ajoutons qu'une autre aube anonyme (*Quan lo rossinhols*) évoque un espace de verdure à travers la précision 4 *jós la flor*.

distinctif de deux aubes à locuteurs multiples. Dans chacun des sous-ensembles, ces caractéristiques secondaires participent à la variation dans le traitement du thème.

Lorsqu'enfin les chansons d'aube provençales auront été portées vers la lumière comme elles le méritent, lorsqu'elles seront débarrassées des préjugés esthétiques (voire métriques) et grammaticaux qui ont autant contribué à faire suspecter à tort des strophes authentiques qu'à légitimer indûment des additions apocryphes, il sera possible d'affiner l'analyse du corpus constitué par les neuf *albas* de séparation. Parmi les quatre (ou cinq) qui font entendre plusieurs voix, nous espérons avoir éclairé la tradition des deux *albas* attestées par le plus grand nombre de témoins et transmises avec leur mélodie, celles de Cadenet et de Giraut de Borneil, en les inscrivant dans un ensemble qui se caractérise par un air inachevé résultant de l'unique strophe dévolue au second locuteur. Quant aux quatre chansons où ne s'exprime qu'une seule voix, elles recèlent parfois des agencements si subtils qu'elles nous font d'autant plus regretter que l'aube tarde à poindre sur elles¹¹⁴.

FRANÇOIS ZUFFEREY

Université de Lausanne
francois.zufferey@unil.ch

¹¹⁴ Nos remerciements vont à toutes les personnes qui nous ont facilité l'accès à des documents (D. Billy, F. Pic, M. A. Ramos, A. von Brunn) ou nous ont fait part de leurs remarques (C. Di Girolamo, G. Gouiran, A. Ferrari).

S O M M A R I O

SAGGI E MEMORIE

François ZUFFEREY, <i>L'aube de Cadenet à la lumière de Giraut de Borneil ...</i>	»	221
Saverio GUIDA, <i>Sospette paternità di due dispute e di un sirventese in lingua d'oc (BdT 201,5 = 25,2; 150a,1 = 25,3 = 201,5a; 345,2)</i>	»	277
Enrico ZIMEL, <i>Fonti della Storia di santa Catarina di Buccio di Ranallo (con una noterella sulla ricezione di Dante)</i>	»	323
Alessandro DE ANGELIS, <i>Due canti d'amore in grafia greca dal Salento meridionale e alcune glosse greco-romanze</i>	»	371

RIASSUNTI

Riassunti dei saggi.....	»	415
--------------------------	---	-----

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE SCIENTIFICA E REDAZIONE

Tutte le comunicazioni relative all'attività centrale della direzione scientifica e tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste inviate in scambio) dovranno essere indirizzati alla prof. Anna FERRARI, via della Mendola 190, 00135 ROMA, Tel. 06.3050772.

AMMINISTRAZIONE EDITORIALE

Per tutto quanto riguarda l'amministrazione (ordini e abbonamenti) rivolgersi a MUCCHI EDITORE, via Emilia est, 1527 - 41122 MODENA, Tel. 059.374094, Fax 059.282628, e-mail info@mucchieditore.it, web www.mucchieditore.it

Abbonamento annuale: Italia € 126,00 Estero € 180,00

Pre-stampa Mucchi Editore (MO), stampa Siaca (FE). Annate arretrate (nei limiti della disponibilità)

Autorizzazione del Tribunale di Modena - Periodico scientifico N. 334 dell'1/10/1957

Direttore responsabile Marco Mucchi
