

ciones de los últimos años sobre la tradición provenzal están reuniendo una masa de información de la que no dispone ninguna otra parcela de los estudios poéticos medievales; las perspectivas en este camino son por tanto inmejorables.

Walter Meliga

L'édition critique à la croisée de diverses perspectives

L'édition critique d'un troubadour reste l'un des travaux philologiques les plus importants et les plus fréquents dans les études occitanes, du moins à en juger sur les nouvelles éditions qui tout au long de ces dernières années ont continué à paraître, des éditions sérieuses aussi bien pour les auteurs publiés que pour la quantité d'efforts de reconstruction et d'interprétation. Je rappelle seulement, dans un ordre chronologique inverse, les éditions récentes de Marcabru par Simon Gaunt, Ruth Harvey et Linda Paterson¹, de Folquet de Marseille par Paolo Squillacioti², d'Aimeric de Belenoi par Andrea Poli³, de Peire d'Alvergne par Aniello Fratta⁴ et l'édition de Peire Cardenal que Sergio Vatteroni publie depuis 1990⁵. J'ai moi-même commencé à travailler à une nouvelle édition critique de Gaucelm Faidit, dont j'ai parlé à l'occasion du dernier congrès de l'AIEO à Vienne en 1999⁶.

Je signale que les éditions que je viens de citer remplacent des éditions précédentes de bonne qualité, parfois précieuses même, surtout si l'on tient compte de l'époque où elles ont été publiées. Même si la nouvelle édition ne présente pas partout d'améliorations sérieuses aux poèmes du troubadour publié, le progrès quant à la méthode de reconstruction du texte et à l'interprétation des poèmes est toujours remarquable. Dans mon intervention, je me bornerai à faire quelques considérations sur le premier des deux termes cités, c'est-à-dire sur la méthode de l'édition critique, qui désormais avance depuis un siècle et demi. En effet, l'édition critique d'un troubadour se prête très bien à l'étude et à la vérification d'aspects importants de la philologie

¹ S. GAUNT - R. HARVEY - L. PATERSON, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge 2000.

² *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Ed. critica a cura di P. SQUILLACIOTI, Pisa 1999.

³ Aimeric de Belenoi, *Le poesie*, Ed. critica a cura di A. POLI, Prefazione di M. Perugi, Firenze 1997.

⁴ Peire d'Alvernhe, *Poesie*, a cura di A. FRATTA, Manziana (Roma) 1996.

⁵ S. VATTERONI, *Le poesie di Peire Cardenal*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XXXVI (1990), pp. 73-259; XXXIX (1993), pp. 105-218; XL (1994), pp. 119-202; XLI (1995), pp. 165-212; XLII (1996), pp. 169-251; XLV (2000), pp. 89-187.

⁶ *Une nouvelle édition du troubadour Gaucelm Faidit*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*. 6^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes. 12-19 Septembre 1999, Wien 2001, pp. 236-43.

occitane, aspects qui proviennent de points de vue et de perspectives différentes et que l'on doit nécessairement intégrer. Le travail critique se situe au milieu, ou à la croisée, de ces perspectives et sa probabilité de vérité monte autant qu'on les a intégrées. A ce propos, je vous présenterai quelques exemples tirés de travaux en cours ou déjà publiés.

Comme je le disais dans mon intervention au congrès de Vienne, les perspectives dont nous devons tenir compte sont essentiellement deux: celle de la tradition des textes et celle de leur tissu linguistique⁷. Chacune de ces deux perspectives présente à son tour – pour continuer cette image – plusieurs points de vue. Tous ceux-ci peuvent trouver leur mise en valeur à l'intérieur du cadre méthodologique où, à mon avis, l'édition critique doit être placée – à savoir, le cadre de la méthode lachmannienne ou bien néo-lachmannienne comme elle a évolué et s'est précisée jusqu'aujourd'hui, notamment grâce à l'école italienne. Évidemment, parler de néo-lachmannisme ne signifie pas se ranger à une orthodoxie rigide et nous voyons que des aspects même très novateurs sont sortis de sa tradition.

La perspective de la tradition des textes concerne essentiellement la combinaison de la critique externe – celle de l'ordre des poèmes dans les chansonniers et de la structure de ces derniers – avec la critique interne des variantes. Il s'agit d'une leçon qui remonte presque au début de la philologie des troubadours, avec l'étude célèbre de Gustav Gröber, et qui s'est récemment enrichie des contributions de la «philologie matérielle». Il n'y a pas besoin de démontrer l'importance de ces remarques, même si l'on veut mettre en doute le cadre général de la transmission des textes proposé par Gröber (soit la séquence *Liederblatt* > *Liederbuch* > chansonnier) et si l'on tient compte de la possibilité d'interférences de la mémoire ou de véritables phases orales de la tradition. Quelques éditions se servent du critère de l'ordre des poèmes à l'intérieur des sections lyriques comme d'une orientation ou d'une suggestion pour l'examen des variantes ou bien comme une véritable partie de la *recensio*. C'est le cas par ex. de l'édition Avalle de Peire Vidal, où l'analyse de l'ordre des poèmes est adressée à la reconstruction de la tradition d'une façon purement néo-lachmannienne⁸. C'est aussi le cas de la nouvelle édition Squillaciotti de Folquet de Marseilla, où ces mêmes analyses servent à tracer les lignes de la transmission⁹.

⁷ Une nouvelle édition cit., p. 237.

⁸ Peire Vidal, *Poesie*. Edizione critica e commento a cura di D'A. S. AVALLE, Milano - Napoli 1960.

⁹ *Le poesie di Folchetto di Marsiglia* cit., pp. 3-13.

Bien que chacun de nous garde le souvenir de claires tables de correspondance parmi les chansonniers établies par Gröber, il me semble que des comparaisons de ce type, étendues à plusieurs manuscrits ou bien à la tradition tout entière, sont en tout cas trop 'générales', avec trop d'interruptions ou d'inversions des concordances, ce qui en réduit leur portée euristique. De plus, ces correspondances ne trouvent pas toujours leur vérification sur le plan de la critique interne: autrement dit, je pense que tracer des ressemblances parmi les suites des poèmes sans réussir à les faire correspondre à des groupes de variantes soit de petite utilité au travail ecdotique. Il serait mieux, dans ces cas, de chercher des correspondances moins étendues, parmi un nombre plus petit de chansonniers, mais qui se signalent par une évidence hors de doute, quoique ces correspondances ne soient pas aussi fréquentes que l'on voudrait.

Dans le cas de la tradition des poèmes de Gaucelm Faidit, j'ai déjà exprimé une certaine perplexité à propos de la reconstruction d'un *Liederbuch* du troubadour limousin à partir des suites des poèmes, à mon avis peu sûres¹⁰. Malheureusement, il arrive ici ce qui se passe également dans le domaine de la critique des variantes: seuls les accords entre deux ou trois manuscrits – des accords des niveaux bas du *stemma* – paraissent assez sûrs. Dans le cas de Gaucelm Faidit, nous trouvons des séquences significatives – pas toujours aussi étendues que l'ampleur du *corpus* du troubadour l'aurait fait prévoir – seulement pour les chansonniers Aa, GQ et, à un moindre degré, DEIKMR. Il s'agit en effet de peu de chose (il manque plusieurs chansonniers importants), cependant je crois qu'il faut justement partir de ces correspondances limitées pour chercher de comprendre vraiment les rapports mystérieux qui groupent la transmission des poèmes, leurs variantes, leur disposition/sélection à l'intérieur de nos anthologies manuscrites. Cela d'autant plus que – pour reprendre les mots de notre hôtesse Anna Ferrari (au congrès de Liège sur *La tradition des chansonniers*) – on aimerait bien savoir une fois pour toutes si la tradition des troubadours est bien vraiment anthologique et ce que nous entendons par cela¹¹.

Si nous regardons la table des correspondances entre les séquences des poèmes de Gaucelm Faidit dans les manuscrits Aa [schéma 1], il est très intéressant de remarquer que cette correspondance se présente coupée dans a, sans qu'il soit possible de retrouver dans ce manuscrit d'autres suites com-

¹⁰ Une nouvelle édition cit., p. 238.

¹¹ *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*. Actes du Colloque de Liège, 1989, édités par M. Tyssens, Liège 1991, p. 40.

munes à d'autres chansonniers. Les rapports entre **A** et **a** ne se placent donc pas au niveau de ces deux manuscrits et il n'est même pas aisé d'établir la direction de ces rapports. Mais, il y a de plus, car dans l'autre domaine de la critique externe, celui du nombre et de l'ordre des strophes des poèmes, la concordance **Aa** se présente moins exacte: comme on peut voir des formules métriques de certaines pièces de la suite [schéma 2], et mise à part une certaine faiblesse des *tornadas*, les rapports sont beaucoup plus complexes et comprennent aussi les chansonniers **IKR**. Il me semble qu'il s'agit ici d'une condition opportune pour évaluer l'incidence de ces divers facteurs ainsi que le degré d'intervention sur les matériaux transmis que nous pouvons attribuer aux copistes.

Il est probable que dans ce domaine la publication des tables des chansonniers (à l'intérieur du projet «*Intavulare*»¹²) nous offrira la possibilité d'une meilleure observation; même la *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (BEdT) de Stefano Asperti¹³ sera utile en ce sens. En particulier, dans l'édition des tables, la présence d'une étude codicologique donne de la vraisemblance à ces observations. Pendant l'édition des tables des deux chansonniers «jumeaux» **IK**, que je viens de terminer¹⁴, j'ai noté que la section des *tenzos* est composée par deux groupes de poèmes, le premier dérivant de sources communes aux manuscrits **AD(D^a)**, le second au ms. **a** (**a**¹ dans BdT) [schéma 3]. Cette concordance dans l'ordre des pièces est confirmée par des signes codicologiques certains ainsi que, pour la partie de type **IKa**, par des concordances significatives quant au nombre et à l'ordre des strophes et quant aux variantes. Il est aussi à signaler la position des poèmes de suite **IKa** en fond de section comme chez Gaucelm Faidit dans **Aa** et encore la même disposition morcelée des groupes de pièces. En plus, d'autres signes codicologiques et paratextuels très probables nous permettent de conclure que c'est le chansonnier **K**, tel que nous le voyons aujourd'hui, qui représente le stade qui vient immédiatement après l'arrivée des nouvel-

les pièces dans le *scriptorium*, tandis que le manuscrit **I**, qui ne présente plus ces signes, suit de quelques années¹⁵.

Évidemment, l'observation d'une suite des poèmes dans une section lyrique (d'auteur ou de genre) ne permet pas toujours de formuler des hypothèses sur le processus de sa composition: toujours dans le cas de **IK**, la structure de la section de Gaucelm Faidit nous dit très peu, à part son voisinage dans 5 poèmes avec le manuscrit **A**. En tout cas, le but d'une «stémma-tique des chansonniers», auquel le maître de nous tous Aurelio Roncaglia et Istvan Frank en premier nous invitaient, doit être poursuivi¹⁶.

Toutes ces données doivent naturellement être combinées avec la critique interne des variantes, aujourd'hui appelée à un effort d'ajustement vis-à-vis des nouvelles exigences de l'édition critique. Tout le monde connaît très bien les difficultés d'évaluation des variantes provenant de la forte présence de leçons indifférentes et de la rareté de fautes significatives, particulièrement chez les troubadours de style moins personnel. Il me semble toutefois qu'à l'intérieur de la méthode néo-lachmannienne on peut travailler en dédiant l'attention nécessaire à toutes les données de la tradition, sans étouffer la *recensio* dans la recherche à tous prix d'une erreur. Les dernières suggestions méthodologiques – je pense par ex. à la pratique de la «restauration de conservation» (*restauro conservativo*) proposée par Cesare Segre et appliquée dans l'édition Squillacioti de Folquet de Marseille¹⁷ – l'attention à la critique externe et à la «philologie matérielle», l'analyse linguistique (dont je dirai quelques mots) nous permettent d'accomplir l'examen des variantes avec quelques appuis. Ce qui reste à mon avis essentiel, est moins le texte publié que la reconstruction des lignes de la tradition, une reconstruction qui peut bien s'arrêter à deux ou trois versions pour le même poème (voir le Folquet de Marseille Squillacioti) ou se limiter à choisir un manuscrit de base (voir la nouvelle édition de Marcabru).

Dans ces conditions, la présence d'accords au niveau de la critique externe se révèle très utile pour mettre en valeur des variantes communes pas assez tranchantes. Par exemple, des variantes souvent indifférentes de type **IKa** qui se trouvent dans la seconde partie de la section des *tenzos* des chansonniers **IK** sont mises en valeur par la concordance de l'ordre des pièces,

¹² «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da A. Ferrari) I. *Canzonieri provenzali* 1. Biblioteca Apostolica Vaticana, **A** (Vat. lat. 5232), **F** (Chig. L.IV.106), **L** (Vat. lat. 3206) e **O** (Vat. lat. 3208) a cura di A. LOMBARDI; **H** (Vat. lat. 3207) a cura di M. CARERI, Città del Vaticano 1998, pp. VII-XV («Presentazione» di Au. Roncaglia et «Introduzione» di A. Ferrari).

¹³ S. ASPERTI, «Projet de révision électronique de la *Bibliographie der Troubadours* de Pillet et Carstens», communication au VI^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Vienne 12-19 Septembre 1999, non publiée dans les Actes.

¹⁴ «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi* I. *Canzonieri provenzali* 2. Bibliothèque nationale de France, **I** (fr. 854) **K** (fr. 12473), a cura di W. MELIGA, Modena 2001.

¹⁵ W. MELIGA, *La sezione delle tenzoni nei canzonieri provenzali IK*, in «*Rivista di Studi testuali*», I (1999), pp. 159-82.

¹⁶ AU. RONCAGLIA, *Rétrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc*, in *Lyrique romane médiévale* cit., pp. 19-38, à la p. 35.

¹⁷ *Le poesie di Folchetto di Marsiglia* cit., p. 53.

qui a servi en même temps pour établir les lignes de la tradition. Évidemment, nous devons admettre que cet accord n'est pas aussi fréquent que nous le voudrions – et que, lorsqu'il est présent, il est probablement troublé par des interventions effectuées sur l'ordre des poèmes de la part des copistes désirant, par exemple, assembler les poèmes dans une seule section d'auteur ou rapprocher des *tensos* à un même partenaire. Cela dit, je ne vois pas aujourd'hui d'autres solutions qui offrent de plus grandes probabilités.

Finalement, la perspective linguistique, dont Luciana Borghi Cedrini et Peter Ricketts nous parleront demain et à laquelle je vais donc seulement faire quelques allusions. L'édition critique est en effet une occasion très favorable aussi pour des observations linguistiques, surtout pour en tirer de nouvelles données sur la langue des troubadours et sur les *scriptae* par lesquelles elle a été fixée dans les manuscrits. Depuis longtemps, on souligne la nécessité d'une révision des grammaires de l'ancienne langue d'oc, figées dans un certain 'pétrarquisme' linguistique qui masque la véritable langue des troubadours, notamment celle des plus anciens. La recherche a été poursuivie jusqu'à maintenant sur deux chemins: celui de l'analyse graphique et celui de la recherche lexicale. La graphie des chansonniers peut être en effet un bon outil pour définir à l'occasion des groupes de manuscrits ainsi que pour confirmer d'autres accords. La thèse de François Zufferey est très riche en données et elle a permis de décrire sur une base graphique l'accord des chansonniers qui transmettent le *corpus* de Peire Cardenal¹⁸. Toutefois, il faut prendre garde, car – comme je crois avoir démontré dans certains de mes travaux¹⁹ – il y a des cas où le potentiel de signification de la graphie est réduit par des 'orthographe' établies dans certains manuscrits ou dans certains mots (c'est le cas de la graphie palatalisée de la famille lexicale qui vient du lat. CANTARE). Si nous regardons la table de quelques écritures de la voyelle o brève latine diphtonguée dans un poème de Gaucelm Faidit [schéma 4], nous pouvons remarquer une grande uniformité dans les groupes des graphies et en particulier une opposition A contre a (tous les deux inchan-

¹⁸ F. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987.

¹⁹ Osservazioni sulle grafie della tradizione trobadorica, in *Atti del Secondo Congresso Internazionale della «Association Internationale d'Etudes Occitanes»*, Torino, 31 agosto - 5 settembre 1987, Torino 1993, pp. 763-97; *Les études graphématiques et la tradition des troubadours*, in «Revue des Langues Romanes», XCVIII (1994), pp. 31-47; «ca-/cha-» nella scripta trobadorica, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza*, Tübingen 1998, vol. VI, pp. 339-49.

gés dans leur 'orthographe' habituelle) et cela justement dans une pièce où les accords Aa sont très étendus au niveau des variantes.

La recherche lexicale, développée en particulier par Maurizio Perugi²⁰, est un autre domaine que l'on doit considérer. La combinaison des données des manuscrits avec les dialectes modernes (particulièrement dans le *Tre-sor du Felibrige*) proposée par Perugi permet des conclusions intéressantes, bien qu'à manier avec prudence. La morphologie aussi peut fournir des indications utiles, mais là, encore une fois, il faut prêter attention à l'usage des données. A ce propos, la solution des éditeurs de Marcabru, qui ont exclu du domaine de l'erreur les déviations de la flexion des substantifs²¹, est sûrement correcte.

²⁰ M. PERUGI, *Modelli critico-testuali applicabili a un lessico dei trovatori del periodo classico (LTC)*, in «Studi medievali», s. III, XXXI (1990), pp. 481-554; *Saggi di linguistica trobadorica*, Tübingen 1995; et finalement *La linguistique des troubadours: quelques réflexions*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane* cit., pp. 123-132.

²¹ Cf. S. GAUNT - R. HARVEY - L. PATERSON, *Marcabru* cit., p. 28.

Schéma 1

Section de GcFaid dans les mss. Aa (numéros de BdT):

A 56 32 53 30 2 37 45 43 17 34 7 27 52 38 51 60 40 58 59 62 31 20 61 18 9 6 44a 4 15 39 22 29 12 14 54 33 243.2 35 30.21
 a 32 51 45 40 30 59 62 31 20 43 61 18 9 53 6 44a 4 15 39 49 37 22 29 34 12 52 27 14 54 33 243.2 2 35 19

— = seulement dans Aa
 === = manque dans A
 = *unicum* de A ou a

Correspondance Aa:

A 59 62 31 20 61 18 9 6 44a 4 15 39 22-29 12 14 54 33 243.2 35
 a 59 62 31 20 61 18 9 6 44a 4 15 39 22 29 12 14 54 33 243.2 2 35

□ = pièce qui ne fait pas partie de la suite considérée

Schéma 2

Ordre des strophes de quelques poèmes de GcFaid dans la suite Aa (numéros des pièces de BdT)

59	I	II	III	IV	V	VI	VII
A	1	2	3	4	5	6	7*
a	1	2	3	4		5	

* = seulement dans **ABIK**

62	I	II	III	IV	V	VI	VII
A	1	2	3	4	6	5	7
a	1	2	3	4	5	6	

20	I	II	III	IV	V	VI	VII
A	1	2	3	4*	5*	6	7**
a	1	2	3	4*	5*	6	

* = *unica* de **A(R)a**** = seulement dans **AIK**

18	I	II	III	IV	V	VI
A	1	2	3	4	5	6
a	1	2	3	4	5	*

* = manque dans **Ra**

15	I	II	III	IV	V	VI	VII
A	1	2	3	6	4	5	7*
a	1	2	3	6	4	5	

* = seulement dans **AIK**

39	I	II	III	IV	V	VI	VII
A	1	2	3	4	5	6	7*
a	1	2	3	4	5		

* = seulement dans **ABIK**

22	I	II	III	IV	V	VI	VII
A	1	2	6*	3	4	5	7**
a	1	2	6*	3	4	5	

* = seulement dans **ABIKa**** = manque aussi dans **IK**

33	I	II	III	IV	V	VI	VII
A	1	2	3	4	5		6*
a	1	2	3	4	5	6**	

* = seulement dans **ABIK**** = seulement dans **a**

Schéma 3

Section des *tenso*s des chansonniers **IK** comparée avec celles de **AD(D^a)** et **a** (numéros des pièces d'après les tables des manuscrits¹)

IK	A	D (D ^a)
début de la section		
653	503	495
654	531	523
655-656	×	(726-727)
657-659	504, 506-507	496, 498-499
660-662	509-511	500-502
663	×	(725)
664	×	(722)
665-666	599-600	468-469
667	505	497
668-670	517-519	508-509, 511
671	×	(732)
672-673	×	[pour 672]
673-674	520-521	512-513
675	×	(731)
676*	×	×
677	×	(754)
678-679	522-523	514-515
680-681	516, 508	507, 510
682-683/4	524-525	516-517
685-688	512-515	503-506
autres <i>tenso</i> s (689-692 et table suiv.)	autres <i>tenso</i> s (526-538)	autres <i>tenso</i> s (518-526)

caractère gras = correspondances significatives
 caractère mineur = correspondance hors de la section
 des *tenso*s ou pièces de la section sans
 correspondance significative
 caractère italique = correspondance déplacée
 × = manque de la/des pièce(s)
 ← = pièce(s) rangée(s) dans une autre partie de la
 section ou du manuscrit
 * = *unica* de **IK** (premier tableau) ou de **IK(O)a**
 (deuxième tableau)

¹ A: «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi* I. *Canzonieri provenzali* 1. Biblioteca Apostolica Vaticana cit.; **IK**: «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi* 1. *Canzonieri provenzali* 2. Bibliothèque nationale de France cit.; **D+D^a**: A. MUSSAFIA, *Del codice Estense di rime provenzali*, in «Sitzungs-Berichte der kais. Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse», 55, Wien 1867, pp. 339-450; **a** (**a**¹): *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros (Complemento Càmpori)*, Edizione diplomatica [...] a cura di G. BERTONI, Friburgo (Svizzera) 1911.

Schéma 4

GcFaid, *Fort cauza es que tot lo major dan* (BdT 167.22) (texte de base de l'édition Mouzat)

- v. 29 oimais armas ni fort tornei espes
 oimais **DIKK^aMQS**
 omais **GU**
 hueimais **C**
 huei may **R**
- v. 41 creisseran tant en orguoill lor affaire
 orgoill **BIKS**
 orgoill **QX**
 orgoill **U**
 orguoill **ADG**
 orguoill **D**
 erguelh(s) **CR**
 ergueill **M**
 ergueill **a**
- v. 46 oimais no-i a esperansa qe-i an
 oimais **ABDGIKQa**
 oimes **K^a**
 omais **S**
 hueimais **M**
 huei may **R**
- v. 48 pero tuich cill qu'en luoc de vos seran
 loc **CDGIKK^aQR**
 luoc **AB**
 luog **U**
 luec **Ma**
- v. 52 et qui en luoc remanra de vos tres
 loc **DGIKK^aQRS**
 luoc **ABU**
 luec **Ma**