

Introduction

On sait très peu de choses au sujet de Perdigo: la légende répandue de la *vida* du troubadour ayant mis son art au service de la propagande anticathare et du parti francophile a mis en doute toutes les informations que nous donne l'ancienne biographie, même les informations concernant son origine et son milieu social, qui le disent ménestrel et excellent violiste, originaire du Gévaudan, et fils d'un pêcheur qui fut fait chevalier pour ses capacités artistiques.

Les rares allusions aux faits historiques de son époque contenues dans ses poésies et les relations qu'il a tissé dans son existence ne nous permettent de placer sa production que dans les deux décennies de la fin du XIIe siècle et du début du XIIIe. Perdigo a vécu à la cour de Dauphin d'Auvergne, il a fréquenté la cour d'Hugues de Baux à Marseille, et il a probablement été à la cour d'Aidemar de Poitiers, si c'est bien lui qui est identifié dans le comte de Valentinois et de Diois comme le *senher Aymar*, engagé avec lui et Raymbaut dans un *partimen* à trois. Il a peut-être été dans la péninsule ibérique à la cour de Pierre II d'Aragon et d'Alphonse VIII de Castille, ou peut-être nous a-t-il seulement envoyé un ménestrel avec ses chansons.

Perdigo nous a surtout laissé des chansons d'amour, dont quelques-unes qui ont connu un grand succès, à en juger par la forte tradition qui les a conservées jusqu'à nos jours et de l'écho qu'elles ont eût auprès de poètes du calibre de Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne et Chiaro Davanzati. Les premiers vers de deux de ses chansons sont repris par les rimes d'un Catalan, Jofré de Foixà. Au-delà des chansons, il s'est engagé dans le genre dialogique du *partimen* dont il nous reste trois compositions: une avec Dalfi d'Alvergne, une autre avec Gaucelm Faidit et une troisième à trois voix avec Ademar de Poitiers et Raimbaut de Vaqueiras. Parmi ces *partimens*, celui qui a un intérêt spécial pour le sujet traité est la *tenso* avec Dauphin 119,6-370,11 *Perdigo, ses vassallatge* dans lequel on discute sur le thème de la supériorité de la noblesse de sang ou d'esprit et qui sera lue par Guido Guinizzelli pour la poésie *Al cor gentil reimpaira sempre amore*.

Les plus grandes forces dans ce travail ont été engagées à la définition et à l'intelligence des textes qui ne se montrent souvent qu'apparemment clairs, et qui ont besoin d'un effort patient d'interprétation pour être libérés de la vacuité à laquelle ils seraient condamnés par une lecture trop hâtive. Surtout dans les quatre chansons qui sont caractérisées par une tradition riche et hautement exposée à la contamination, le texte remis par les manuscrits est souvent le résultat d'une opération

de tassement, de vulgarisation qui élimine les difficultés en retranscrivant et en contaminant. Il manque des erreurs flagrantes, si ce n'est dans les niveaux les plus bas, qui unissent plus de manuscrits. Pour pouvoir réussir à tracer les lignes qui unissent les manuscrits dans leurs rapports génétiques, je me suis donc fiée au critère de l'opposition potior-deterior, en m'appuyant sur les principes de non contradiction. Le graphique qui en ressort ne peut pas avoir la force d'un arbre lachmannien, fondé sur des erreurs certaines et qui procède comme un mécanisme autonome, mais vaut comme synthèse d'un procédé analytique et comme représentation graphique d'une hypothèse de travail. En faisant confiance à un ensemble de données qui tient compte de toutes les leçons, et sur une analyse introductive sur laquelle se discutent en détail les variantes, j'ai cherché la reconstruction du texte dans la forme la plus proche de celle que je pense, était l'original.

De cette lecture en ressort un poète pas si médiocre, comme il a pu être jugé par la critique moderne, un poète qui reprend les sujets communs de la production lyrique des troubadours, mais qui interprète avec une sensibilité originale et une rhétorique d'expert, et avec une disposition spéculative remarquable.

370,2 *Be·m dizon* est une déclaration de poésie passionnée. Les forts rapports de ressemblance, en dehors des reprises textuelles, par schéma métrique des rimes, rimes et rimants, que l'on a découvert entre les deux *coblas* de Perdigo et la *canço* de Peirol *BdT 366,7 Car m'era de Joi lunhatz*, démontrent l'existence d'un rapport d'intertextualité qui lie les deux textes et motivent le caractère de réponse de *Be·m dizon*. A Peirol qui se vante de posséder une ample gamme de modalités expressives capables de s'adapter aux mutations de la situation sentimentale, et qui juge les poètes qui s'expriment avec monotonie comme incapables, Perdigo répond en se défendant de manière orgueilleuse par la valeur de sa poésie: sa lyrique est engagée à exprimer la poésie du mal d'amour et il a donc horreur des manières faciles et pleines de verve des chansonnettes légères. Son impératif premier n'est pas d'accroître l'amusement de la dame mais la recherche d'une correspondance parfaite de mots et de sons avec le sujet à chanter. La recherche de l'appréciation est vis-à-vis d'un public élitaires, constitué à la limite du seul *midons*; pour le jugement de tous les autres, *gelos et lauzengiers*, il n'y a aucune considération. Le *senhal Fis Jois* et quelques affinités entre *Car m'era* de Peirol et d'autres chansons de Perdigo semblent indiquer dans l'entourage de Hugues des Baux le domaine de la composition des deux textes.

Les chansons 370,14 *Trop ai estat mon Bon Esper non vi*, 370,13 *Tot l'an mi ten Amors d'aital faisso* et 370,9 *Los mals d'amor ai eu ben totz apres* tournent autour du *senhal Bon Esper*. Dans la 370,14 *Trop ai estat mon Bon Esper non vi* Perdigo chante sa folie, qui se précise comme indécision, paralysie de la volonté qui nourrit en même temps le désir de voir la bien-aimée et la crainte de la rencontre de peur de la perdre.

La *canço* 370,13 *Tot l'an mi ten Amors d'aital faiso* présente une longue séquence d'amples similitudes qui dépeignent le mal d'amour comme maladie qui éteint le malade dans sa torpeur, dont le remède est la poésie; Amour comme un pillard qui arrache avec la duperie, la confiance de ses victimes; l'amant comme un condamné à la torture qui accepte sa condition parce qu'il sait que se rebeller ne lui servirait à rien; Amour comme un tribunal inique qui juge à tort celui qui n'a pas la possibilité de se défendre. La résignation d'un esprit mortifiée par l'injustice subie prévaut.

370,9 *Los mals d'amor ai eu ben totz apres* est construite sur les oppositions mal-bien, mort-vie, justice-tort et sur l'interprétation du *senhal Bon Esper*, la bonne espérance, comme "attente", qui devient le moment de la composition des oppositions.

Les *canços* 370,3 *Ben aio-l mal*, 370,5 *Entr'amor et pensamen* sont construites par contre autour du *senhal Fis Jois* qui se rapporte à une dame dans la première chanson, alors qu'il désigne une illustration masculine dans la seconde, très probablement Hugues des Baux, mécène qui apparaît aussi dans la 370,10 *Mais non cug que sons gais*, ai vv.61-62 *mon senhor chastic / n'Uc*.

370,3 *Ben aio-l mal* est une justification du mal dans la *fin'amor*: sans le mal jamais aucun bien n'aurait de goût, donc le mal est amélioration du bien. Les thèmes de la gratitude et du don, expliquent le passage du subjectivisme des deux premières strophes au développement de la dimension économique et sociale dans laquelle le poète évolue. 370,5 *Entr'amor et pensamen* porte sur le motif de la peur d'un refus et de la préoccupation de trouver un nouveau bon accueil. Plus de la deuxième moitié est donc centrée sur le motif flatteur de l'éloge de plusieurs destinataires, qui délimite le portrait psychologico-moral, du parfait monsieur courtois, et de l'invocation de leur protection. 370,10 *Mais non cug* exprime la résignation de l'amant qui accepte la situation de siège dans laquelle il est contraint et il combat contre tous les embarras comme s'il fût assouvi par la joie.

370,8 *Ir'e pezars e domna ses merce* est une *canço* composée pour une *mala domna*. Comme dans la chanson précédente, le poète exprime une situation de privation, mais qui préfigure cette fois un acte de rébellion publique, moins flagrant quand le poète revient consciencieusement à ses purs devoirs d'amant. Le code courtois, à qui l'on reconnaît le *status* de système unique qui rend possible l'existence du poète avant que de l'amant, s'impose avec sa force à faire abstraction de la validité de l'objet d'amour.

370,4 *Cel cui plazon tug bon saber* expose une leçon de morale qui s'ouvre avec une déclaration gnoséologique - plus on voit, plus on apprend - qui détermine le principe qui mène à la connaissance dans un principe éthique-esthétique dans lequel même la connaissance du mal trouve sa justification car elle préserve de tomber dans l'erreur. Il se profile ainsi le comportement idéal de *l'amic e leyal e sufren*, qui accepte un rôle de subordination absolue à la dame, à laquelle on demande par contre une conduite irrépréhensible. La poésie se ferme en indiquant le principe

moralisateur dans la loi de la conscience: à Dieu on ne peut cacher le péché commis, parce que ni le péché ni le pécheur n'échappent à son blâme.

Les poésies 370,15 *Verges en bon'hora* e 370,1 *Anc non cugei qe·m poges far Amors* sont par contre très lointaines de son attitude spéculative et de son adresse en rhétorique, et continuent donc à être reléguées, comme dans l'édition précédente de Henry J.Chaytor, *Les chansons de Perdigo*, Paris 1926, entre les poésies qui ne peuvent pas être attribuées à son nom. La première est une chanson à la Vierge que les manuscrits C et R mettent en conclusion de la section dédiée aux poésies de Perdigo, selon la tradition de C de fermer une section avec un chant sacré ou une palinodie. La fréquente infidélité des attributions des deux manuscrits et les nombreuses infractions aux normes de la déclinaison font penser que cette poésie est exclue du *corpus* de Perdigo.

Pour 370,1 *Anc non cugei*, des indications émergent de l'édition récente de Francesca Gambino dans le volume *Canzone anonime di trovatori e trobairitz*, Alessandria 2004, d'un texte anonyme riche d'italianismes. Ce texte partage le même schéma métrique et de rimes, se pose comme contrechant du texte attribué à Perdigo, avec les deux *coblas* de Sordel, toujours sur le même thème et avec la même structure. Ce qui fait penser que les trois textes ont été composés au même moment et dans le contexte de l'Italie septentrionale.