

Le chansonnier **E** est un recueil troubadouresque de dimensions moyennes, exécuté en Languedoc entre la fin du XIII et le début du XIV siècle. Plusieurs éléments en font un objet difficile à « manier » : à cause du caractère complètement « nivelé » de sa mise en texte et de sa langue et, surtout, de sa position toute particulière à l'intérieur de la tradition manuscrite troubadouresque, en effet, seule l'analyse détaillée de la *varia lectio* des poésies transmises par le chansonnier nous permet de :

- reconnaître les matériaux exploités par le compilateur ;
- saisir les critères d'après lesquels celui-ci manipule ses sources afin d'obtenir une collection « ordonnée » et des textes « soignés » ;
- distinguer les solutions anthologiques qui peuvent être ramenées à l'initiative individuelle du compilateur du chansonnier de celles qui doivent être attribuées à ses sources. Ou, mieux, à sa source primaire, qui d'après ma reconstruction était déjà un chansonnier ordonné, lui-même dérivant du montage de matériaux d'origine différente.

**E** est en effet l'objet le plus complet et le mieux conservé de la branche la plus « serrée » de la tradition troubadouresque autochtone - celle que François Zufferey nomme « tradition languedocienne orientale ». Etant donné que les parallèles de notre manuscrit, le chansonnier **J** et le **Libre** de Miquel de la Tor, sont, respectivement, un chansonnier très petit, dont l'anthologie est fort peu comparable à celle de **E**, et un chansonnier perdu, qu'on peut reconstruire seulement en partie grâce à ses copies **b<sup>1</sup>-b<sup>2</sup>-b<sup>3</sup>**, pour la plupart des textes transmis par **E**, celui-ci seul est disponible. Ce qui n'empêche pas que la comparaison serrée entre notre manuscrit, **J** et **b<sup>1</sup>-b<sup>2</sup>-b<sup>3</sup>** - lorsque ceux-ci sont disponibles - soit incontournable, étant donné que les trois chansonniers partagent les mêmes sources et le même système linguistique.

L'examen de la *varia lectio* des textes accueillis dans **E** montre clairement que le « noyau » fondamental du chansonnier résulte de la combinaison de deux sources principales, l'une d'origine italienne (**ε**), l'autre d'origine languedocienne (**y**), auxquelles s'ajoutent – comme Zinelli l'a remarqué dans une contribution datant de 2003 – d'autres matériaux, de provenance encore « autochtone », employés comme sources de complément.

La coexistence de matériaux italiens et matériaux languedociens est vérifiable à chaque niveau de la collection. La macrostructure de la partition majeure de **E** – qui s'ouvre avec six

auteurs « principaux », Folquet de Marseille, Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Raimon de Miraval, Peire d'Alvernhe, Giraut de Borneil, suivis par quarante-et-un troubadours dont les sections sont organisées alphabétiquement – dérive d'un modèle **y** employé avec toute vraisemblance aussi par le chansonnier **R**, et peut-être parvenue aussi à **C**. La section de *vidas* et *razos* de notre manuscrit, au contraire, étant presque parfaitement superposable à la collection de *chansos* du chansonnier **D**, ressort de la source **ε**.

L'analyse détaillée des sections d'auteur de la partition majeure de **E** montre ensuite que dans celles-ci les différentes sources sont employées de façon strictement hiérarchique et demeurent d'habitude bien distinguées : lorsque disponibles, les matériaux de provenance italienne précèdent ceux d'origine languedocienne. Les stratégies de contamination caractéristiques du chansonnier reposent sur le même critère : **ε** est, dans la plupart des cas, la « source principale », **y** fournissant des strophes ou des *tornadas* absentes dans **ε**, ou encore des leçons isolées avec lesquelles on essaye de « restaurer » des incohérences de la source primaire. Ce qui démontre, d'un côté, que la préférence accordée à **ε** ne dépend pas du fait que cette source transmettait des textes inconnus à **y**, de l'autre que la source **y** était avec toute vraisemblance bien plus vaste que l'on pourrait penser d'après les cas où elle fournit le texte de base.

L'étude de la *varia lectio* des lyriques transmises par **E** nous permet de préciser la provenance des différentes sources. Pour ce qui concerne le « noyau » **ε**, les données micro-textuelles confirment ce qui était déjà supposable d'après la séquence des auteurs dans la section biographique de notre manuscrit : **E** est dans la plupart de cas strictement apparenté à **D**. La parenté entre les deux chansonniers demeure constante aussi pour un certains nombre de textes pour lesquels **DE** divergent des autres témoins **ε** (**ABIK**) pour se ranger à côté **GQ** ou encore de **PS**. Les données portant sur les séquences des textes, venant s'ajouter au fait que la plus grande partie de ces lyriques nous est transmise avec la notation musicale, permettent de supposer que ce « noyau de tradition » puisse être identifié avec celle que Avalle appelle « *seconda tradizione* ».

En venant aux matériaux languedociens, l'examen de la *varia lectio* montre clairement que la source la plus importante en provenance d'**y** employée dans **E** est celle pour laquelle

notre chansonnier s'apparente à **C**. En ajout, un certain nombre de « matériaux complémentaires » ont été exploités. Étant donné que les textes pour lesquels **EM** et **ETV** sont proches l'un des autres constituent fréquemment des séquences compactes dans notre manuscrit, il me semble très vraisemblable que ces « formules » puissent être identifiées avec des sources autonomes. Au contraire, il est difficile d'établir si les textes pour lesquels **ESg** sont en accord attestent l'emploi d'une source proche de **Sg** de la part de **E**, ou démontrent tout simplement qu'entre les matériaux de provenance languedocienne arrivés, dans le troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle, au compilateur de **Sg** il y avait aussi des textes remontant à la branche de tradition de **E**. Tenue en compte la présence, dans **Sg**, de *vidas* et *razos* affines à celles transmises par **ER**, la seconde hypothèse pourrait être la bonne, comme Zufferey l'a tout récemment souligné.

D'après l'analyse détaillée des textes communs à **E** et à ses parallèles **J** et le **Libre** de Miquel de la Tor, on peut ensuite conclure que le « montage » des sources **ε** et **y** – ou, pour mieux dire, de **ε** et de la source principale (\***CE**\*) entre celles remontant à la « costellazione **y** » identifiables à l'intérieur de **E** – doit être assigné à l'antécédent direct des trois chansonniers. Cette hypothèse est, en effet, la seule qui arrive à expliquer le fait que **EJb<sup>1</sup>-b<sup>2</sup>-b<sup>3</sup>** « bougent » de façon cohérente entre **ε** et **y**, et présentent les mêmes contaminations entre les deux macro-familles de la tradition manuscrite de la lyrique occitane. L'« étonnante ressemblance » linguistique (Zufferey) qui lie **EJb<sup>1</sup>-b<sup>2</sup>-b<sup>3</sup>** ; l'évidente ressemblance matérielle de **E** et **J** ; et, encore, le fait que **E** et le **Libre** de Miquel de la Tor partagent le même critère d'organisation macro-structurel (ordre alphabétique des section d'auteurs, sauf que pour les « auteurs majeurs ») pourraient ainsi trouver une explication convaincante.

Pour ce qui concerne le projet anthologique de **E**, sa sélection atteste un goût orienté vers les auteurs des « premières générations » troubadouresques (Guillaume IX, Bernart Marti, Marcabru, Peire d'Alvernhe), vers le *trobar clus* et, encore, vers les poésies de style sentencieux. L'anthologie de **E** est, en outre, presque complètement réfractaire aux textes d'actualité politique et d'injure personnelle (sauf que dans la section des *tensos*) : ce qui le détache sensiblement de **J** et du **Libre** de Miquel de la Tor. D'après la comparaison des séquences des textes dans **E** et dans les chansonniers qui lui sont proches (**CD** et surtout, lorsque

disponibles, **Jb<sup>1</sup>-b<sup>2</sup>-b<sup>3</sup>**), en outre, on est à même de conclure que le compilateur de **E** a conduit une sélection d'après des matériaux qui étaient avec toute vraisemblance plus étendus.

Du point de vue de l'organisation des textes, le compilateur de **E** reste d'habitude fidèle à ses sources ; il est en tout cas possible d'observer qu'il a la tendance à réunir en groupes cohérents : (1) les lyriques qui ne sont pas des chansons d'amour ; (2) les textes ayant quatre strophes ou moins. Pour ce qui concerne les manipulations intra-textuelles, il sera intéressant d'observer que certaines structures strophiques exclusives de **E** peuvent être expliquées d'après la tendance à déplacer en dernière position les *coblas* endommagées, qui, ayant perdu un ou plusieurs vers, viennent se rapprocher de *tornadas*.

L'analyse de la langue du copiste de **E** permet en premier lieu de confirmer la localisation du chansonnier dans le bas Languedoc oriental proposée par Zufferey. Le copiste de **E** observe sans écart son système graphique et linguistique, dont le maintien est prioritaire aussi par rapport au respect de la structure métrique des textes et à l'exactitude des rimes. Les manipulations (et les infractions) vérifiables dans **E** sont ainsi intéressantes d'après plusieurs points de vue : parce qu'elles comportent que la langue et les leçons de notre chansonnier (surtout par rapport aux textes des auteurs septentrionaux) doivent être considérées avec une certaine prudence par les éditeurs ; parce qu'elles nous permettent de distinguer entre les éléments de la langue (littéraire) des troubadours qui étaient « acceptables » pour un copiste languedocien de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et ceux qui étaient pour lui inamissibles, et donc d'étudier le rapport qu'un copiste autochtone entretenait avec la *Schriftsprache* troubadouresque.