

## RÉSUMÉ

Nous avons consacré notre travail de thèse à une analyse complète et raisonnée des différents aspects qui caractérisent le chansonnier provençal **U**.

Le premier chapitre de la thèse est consacré à la description matérielle du manuscrit. Un premier problème fondamental concerne la datation et la localisation du chansonnier: si les études les plus anciennes avaient indiqué le début du XIV<sup>e</sup> siècle comme datation approximative de la copie, le lieu de transcription restait à définir, entre l'Italie du Nord et la Toscane. On doit tenir compte du fait que ces deux hypothèses étaient fondées sur des sondages linguistiques superficiels: une analyse paléographique du manuscrit était donc absolument nécessaire afin de poursuivre notre recherche. J'ai pu discuter des aspects matériels les plus intéressants du chansonnier avec Mme Teresa De Robertis, professeur de paléographie à l'Université de Florence, qui a indiqué la Toscane ou les régions proches comme lieu de transcription du manuscrit, et la fin du XIII<sup>e</sup> siècle comme datation plausible.

Pour ce qui concerne la *mise en texte*, on relève que les poèmes sont transcrits vers par vers, modalité qui n'est pas la plus courante, mais qui est pratiquée aussi dans d'autres chansonniers occitans copiés en Italie (**G Q P S** et, en partie, **F O**), et sur une seule colonne.

On peut expliquer la nature de la *mise en texte* adoptée dans notre copie par l'organisation interne que les compilateurs avaient envisagée pour les pièces transcrites dans le chansonnier. Le début de chaque section d'auteur est en fait souligné par une lettrine ornée bleue et rouge qui occupe la hauteur de quatre lignes de texte; le début de chaque poème, à l'intérieur des sections d'auteur, est par contre signalé par une lettrine ornée bleue et rouge qui occupe la hauteur de trois lignes de texte. Finalement, au début de chaque *cobla* on trouve une lettrine colorée bleue ou rouge.

Le deuxième chapitre est consacré à l'étude des sources du recueil. La position du chansonnier **U** à l'intérieur de l'hypothèse stématique proposée par D'Arco Silvio Avalle a été récemment mise en question: nous avons réexaminé ce problème, qui a des implications très importantes pour les éditeurs critiques des textes troubadouresques aussi: la confirmation de l'existence de la «troisième tradition» d'Avalle permettrait en effet aux éditeurs de disposer d'une troisième branche dans le *stemma* général de la lyrique des troubadours, ce qui serait fondamental pour l'identification mécanique des leçons remontant à l'archétype.

Le vaste *corpus* des éditions critiques troubadouresques, qui constitue en tout cas notre point de départ pour l'analyse, est caractérisé par des travaux très différents entre eux quant à la méthodologie adoptée et quant à leur rigueur scientifique: afin de produire des données le plus homogènes possible, nous avons donc réexaminé la tradition de chaque texte transcrit dans le chansonnier et nous avons par la suite essayé

de systématiser ces données. Dans cette partie du travail, il nous est arrivé de proposer de nouvelles hypothèses de *recensio*.

Il faut dire qu'il ne nous est pas arrivé de rencontrer des traces significatives de la troisième tradition d'Avallé: dans les cas peu nombreux dans lesquels les manuscrits **P S U c** montrent des rapports, il faut remarquer la présence de fautes qui nous permettent de situer ces témoins dans le contexte de la tradition que Gröber-Avalle avaient nommée  $\gamma$ , c'est-à-dire d'un collecteur de variantes. La grande majorité des pièces transcrites dans notre chansonnier s'avère être en rapport avec ce secteur de la tradition des troubadours, qui doit être considéré comme la source principale du recueil. Dans **U** nous avons reconnu des configurations nombreuses mais constantes de ce collecteur: nous les avons décrites et, dans la mesure du possible, nous les avons confrontées à l'analyse d'Avallé, en montrant les différentes formes de contamination qui en déterminent le mélange.

Nous avons reconnu dans le chansonnier la présence de traces, peu nombreuses et bien localisées, de la tradition vénitienne qu'Avallé avait nommée  $\varepsilon$ . En particulier, nous retrouvons ce genre de source dans les sections de Guiraut de Borneil, Arnaut Daniel et Cadenet, mais aussi dans quelques cas de poèmes qui représentent des traditions isolées dans le recueil. Ce type de source est donc absolument minoritaire. Encore plus rare est la présence de la source qu'Avallé avait nommée  $\beta$ : nous l'avons identifiée dans quatre textes seulement.

Nous avons observé la présence de traditions particulières qui représentent probablement des secteurs périphériques de la transmission: il s'agit par exemple de la source de type  $\lambda$  que notre chansonnier partage avec **L** et **N** dans la portion centrale de la section de Folquet de Marseille, de la source inconnue qui détermine la proximité de **U** à **N** dans la section de Cadenet aussi bien du point de vue des leçons textuelles que de celui de l'ordre de transcription des poèmes, ou enfin de l'existence d'une source commune à **U** et **a** qui apparaît de temps en temps dans le chansonnier.

En analysant la tradition des poésies qui sont transmises par **U** aussi bien que par **c**, il est possible de démontrer que les différentes sources que nous avons reconnues avaient déjà été réunies dans l'antigraphe commun à ces deux chansonniers, qui représentent une des sources les plus proches de la compilation du recueil qu'il soit possible d'identifier. Une deuxième source très proche de la transcription de **U** est celle que notre chansonnier partage avec **V**<sup>2</sup> (la main probablement toscane qui a transcrit des ajouts dans les espaces blancs du manuscrit).

Le troisième chapitre de la thèse est consacré à l'étude de la langue du recueil. L'analyse linguistique des chansonniers occitans 'non orthographiques' copiés en Italie n'a pas été, jusqu'à présent, au centre de l'intérêt des spécialistes, vu la difficulté de fournir des interprétations suffisamment sûres pour les différents phénomènes linguistiques significatifs, ainsi que l'absence d'instruments utiles à ce but; nous croyons que les bases des données informatiques consacrées à la poésie lyrique et non lyrique occitane et au *corpus* de la langue italienne des origines qui sont maintenant à notre disposition nous permettent de commencer à aborder ce genre d'études d'une manière plus systématique qu'auparavant.

Puisque notre recueil représente la somme de plusieurs langues d'auteur, nous sommes concentré sur la tentative d'attribuer les phénomènes linguistiques significatifs aux différents niveaux qui constituent le diasystème du chansonnier. Dans le milieu très conditionné du point de vue métrique et structurel qui est celui de la lyrique, les éléments les plus utiles à ce but sont ceux qui concernent les aspects graphico-phonétiques. Toutes les formes significatives ont été analysées à l'aide des études consacrées à la langue occitane, mais nous avons surtout vérifié la présence de formes identiques ou similaires, non seulement dans les autres chansonniers provençaux, mais aussi dans les textes italiens et franco-italiens, ainsi que dans la langue des copies italiennes d'œuvres françaises. L'objectif de cette analyse a été d'identifier avec un degré raisonnable de certitude les phénomènes qui doivent être interprétés comme italianismes génériques, ou bien comme italianismes du Nord, ou encore comme toscanismes. Nous avons en effet rencontré dans le manuscrit plusieurs traits qui prouvent que notre chansonnier a été copié en Toscane. En particulier, je souligne:

- La présence de nombreux cas de gémiation non attestés en occitan ou dans les variétés italiennes septentrionales, mais seulement en Toscane.
- La présence du redoublement phono-syntaxique.
- Le renforcement de *-n* finale dans les monosyllabes *en* et *non* en position prévocale.
- La présence de la diphtongaison toscane, notamment dans le cas de *o* latin en syllabe ouverte: *buon*.
- L'évolution *-C + E-* > [dʒ]: *plagenz*, *Plagenza*.
- La présence du rhotacisme et lambdacisme de la consonne latérale en position postconsonantique.
- La présence de formes particulières comme *ointa* (forme pisane), *foria* (forme florentine).
- La présence de sicilianismes typiques de la poésie sicilienne copiée en Toscane, et ensuite utilisés par les poètes toscans, comme *saccia(z)*, *ura* et, peut-être, *vao*.
- La tendance à la mutation de *e* protonique en *i*, qui trouve une correspondance seulement dans des formes attestées en Toscane.
- La graphie *ci* pour la consonne affriquée palatale sourde [tʃ]: *ciausiment*, *ciascun*, etc.

On expliquera la liste, moins nombreuse, des traits italiens septentrionaux présents dans notre chansonnier avec les passages de copie qui ont eu lieu en Italie du Nord, passages dont l'existence a été démontrée par l'étude des sources.

L'analyse linguistique nous a permis de reconnaître des traits qui appartiennent, à un niveau plus général, à une sorte de *scripta* commune aux textes galloromans transcrits en Italie, mais aussi de préciser la nature de certaines habitudes graphiques qui sont propres à notre chansonnier et qui nous permettent de préciser quelle était l'idée que le copiste avait de l'occitan. Parmi ces traits j'indique par exemple:

- La réduction de *-tz* finale à *-z* ou parfois à *-s*.

- La tendance à conserver les consonnes finales des mots et à ne pas les rendre sourdes.
- La tendance à conserver ou à réintroduire les consonnes nasales à la fin des mots.
- La tendance à rejeter l'utilisation des pronoms clitiques.
- La tendance à annuler le système de déclinaison bicasuelle.

Nous avons en fait considéré le problème de la survie de graphies extraordinaires par rapport à l'usage du manuscrit, afin de comprendre si elles pouvaient correspondre à la présence de sources stemmatiques précises: par exemple, la graphie *çh* pour l'affriquée palatale, qui se retrouve exclusivement dans la partie centrale (appartenant à la famille *y* du point de vue stemmatique) de la section de Guiraut de Borneil, pourrait révéler la dérivation de ces poèmes d'une source bien définie. En général, on doit constater que la présence de graphies particulières ne trouve pas de correspondance dans les autres témoins des poèmes intéressés: pour cette raison, des remarques de ce genre peuvent souligner la présence de sources localisées au niveau de l'analyse 'horizontale' effectuée sur le chansonnier, mais elles ne semblent pas utiles pour confirmer les données stemmatiques produites par l'analyse critique des variantes.

Le quatrième chapitre est consacré à l'étude du contenu du chansonnier et aux particularités qui caractérisent, à des niveaux différents, les pièces transcrites. En considérant le genre lyrique, notre chansonnier peut être divisé en deux parties: la première (textes **U001-U136**) recueille exclusivement des chansons d'amour et, plus précisément, des *cansos* écrites par auteurs nés et actifs en Occitanie surtout entre la fin des années soixante-dix du XII<sup>e</sup> siècle et les premières années du XIII<sup>e</sup>. Les pièces lyriques sont divisées en sections d'auteurs; ces sections sont transcrites par ordre d'importance des auteurs et les sections consacrées aux troubadours les plus célèbres recueillent un plus grand nombre de poèmes. Au contraire, la deuxième partie (**U137-U153**) ne recueille pas seulement des chansons, mais aussi des sirventès et des pièces qui renvoient aux genres dialogiques: *tensos* et sirventès responsifs. Dans cette partie, des troubadours italiens et des poètes actifs pendant la première partie du XIII<sup>e</sup> siècle sont représentés aussi. Nous observons qu'il s'agit d'un secteur qui présente de nombreux aspects atypiques jusqu'au niveau de la tradition des textes: on retrouve la présence d'un certain nombre de pièces caractérisées par une tradition très réduite et des attestations uniques, mais aussi la conservation de matériaux ordonnés alphabétiquement par auteur (**U139-U141**). La nature désordonnée de cette section montre qu'elle semble fonctionner comme dépôt de pièces ajoutées tardivement au *corpus* principal du chansonnier, qui proviennent parfois de traditions très rares et localisées.

Nous avons ensuite mis en rapport le canon représenté dans le chansonnier avec public toscan de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIV<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire avec la typologie de lecteurs que nous imaginons pour notre chansonnier, vu notre hypothèse de localisation. Il est curieux de constater que les auteurs accueillis dans la partie structurée du chansonnier correspondent au canon des auteurs imités par l'école poétique sicilienne. Ce genre de choix pourrait donc apparaître assez démodé, mais il

faudra d'autre part considérer qu'il s'agit du seul modèle poétique (fondé sur la poésie provençale de l'époque 'classique' et sur les poètes siciliens) que les auteurs toscans de l'époque pouvaient reconnaître comme universellement valable dans une situation où les partisans de la manière poétique de Guittone d'Arezzo et les partisans du Stilnovo s'affrontaient avec acharnement. Les considérations qui suivent peuvent expliquer le niveau d'actualité qu'une sélection comme celle de **U** pouvait représenter aux yeux du public Toscan de l'époque, comme l'indique le fait que Dante, dans son *De vulgari eloquentia*, cite précisément les auteurs occitans qui apparaissent au premier rang dans notre recueil, aussi bien que les siciliens avec les stilnovistes et lui-même pour créer un lien idéal entre ces différentes expériences poétiques, les opposant à la poésie de Guittone.

Nous avons ensuite considéré l'importance de la modalité de transcription vers par vers qui caractérise notre chansonnier. Nous croyons que cette façon de transcrire la poésie lyrique pourrait avoir été conçue en Italie du Nord, dans un contexte où l'utilisation performative des textes s'accompagnait progressivement de leur utilisation écrite (le cas du chansonnier **G** pourrait être un bon témoin de cette situation): il s'agit donc d'une conséquence de la volonté de mettre en relief la structure métrique des textes. Dans **U** il y a des cas de transcription de deux vers, dont au moins un bref, sur une même ligne : nous pouvons remarquer que si le vers bref est conclu par une rime qui ne trouve pas de correspondant dans la même *cobla*, le chansonnier ne transcrit pas le point métrique, et isole par conséquent un vers unique plus étendu; au contraire, si le vers bref termine par une rime qui trouve son correspondant dans la même *cobla*, **U** signale la présence de cette dernière, devenue rime interne, avec le point métrique. Une telle situation pourrait expliquer pourquoi Dante, dans son traité, considère *Ar auziretz / encaballitz chantars* de Guiraut de Borneil un exemple parfait de 'endecasillabo'.

D'autre part, nous avons ensuite considéré les attributions fautives présentes dans le chansonnier: elles sont très intéressantes, car elles montrent l'attention des compilateurs pour les rapports d'imitation métrique entre les troubadours et pour les contacts thématiques ; en outre, elles précisent la nature de la première circulation des textes et les contacts avec des endroits géographique précis.

Enfin, nous avons isolé dans le recueil deux pièces (**U138** et **U143**) qui - pour leur position dans la section non structurée du chansonnier, leur datation récente et leur contiguïté géographique et chronologique - peuvent nous montrer le passage d'une partie au moins des matériaux poétiques successivement transcrits dans **U** par une région localisé entre Gênes et le Montferrat, au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. Il est intéressant de constater que, dans les textes transcrits dans la première partie de l'autre chansonnier occitan qui témoigne de rapports très étroits avec la Toscane, **P**, il est aussi possible de reconnaître la présence de poèmes qui indiquent un itinéraire géographique et chronologique semblable: je crois donc qu'il est possible d'identifier les cours de la Ligurie et du Piémont comme les étapes du chemin qu'ont suivi les textes provençaux dans leur parcours vers la Toscane.