

REVUE DES LANGUES ROMANES

Se volemo cercare in lingua d'oco

Jeunes chercheurs italiens
en occitan médiéval

TOME CXIV • ANNÉE 2010 • N° 1



PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE

REVUE DES LANGUES ROMANES

Tome CX – Année 06. N° 1 : *Regards sur la chevalerie de l'Europe médiévale. Histoire et imaginaire.* N° 2 : *Nuits romanes.*

Tome CXI – Année 07. N° 1 : *Miscellanées.* N° 2 : *Le gai savoir de René Nelli.*

Tome CXII – Année 08. N° 1 : *Occitan médiéval. Littérature, histoire littéraire et onomastique.* N° 2 : *L'ironie au Moyen Âge.*

Tome CXIII – Année 09. N° 1 : *Mirèio lampo, e lampo, e lampo! Étude des chants VII à XII de Mirèio de Frédéric Mistral.* N° 2 : *Le déguisement dans la littérature française du Moyen Âge.*

COLLECTIONS « GATS »

Dictionnaire grammatical de l'occitan moderne (selon les parlers languedociens), Florian Vernet, 15,25 euros.

Baroques occitans – Anthologie de la poésie en langue d'oc (1560-1660), Robert Lafont (éd.), 13 euros.

Agach occitan, aspect de la culture d'oc, Roland Pécout, 20 euros.

Et ades sera l'Alba – Angoisse de l'aube, recueil des chansons d'aube des troubadours, Gérard Gouiran, 12 euros.

Vocabulaire thématique français-occitan, Florian Vernet, 18 euros.

Contes e cants, les recueils de littérature orale en pays d'oc, XIX^e et XX^e siècles, Claire Torrelles et Marie-Jeanne Verny (éd.), 15 euros.

La perlo dey musos et coumedies prouvensalos, Gaspard Zerbin (édition critique de Florian Vernet), 20 euros.

COLLECTION « Études occitanes »

N° 1 : *Flamenca et les novas à triangle amoureux : contestation et renouveau de la fin'amor,* Dominique Luce-Dudemaine, 12 euros.

N° 2 : *L'école française et l'occitan. Le sourd et le bègue,* Philippe Martel, 15 euros.

N° 3 : *L'école française et les langues régionales (XIX^e-XX^e siècles),* Hervé Lieutard et Marie-Jeanne Verny, 20 euros. *Quel est ce charabia?,* film de témoignages réunis en Aveyron, DVD joint au volume.

N° 4 : *Lucifer au couvent. La femme criminelle et l'institution du Refuge au siècle des Lumières,* Philippe Gardy et Christophe Regina, 21 euros.

N° 5 : *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane,* Philippe Gardy et Marie-Jeanne Verny, 29 euros. CD joint au volume.



Revue des langues romanes

Presses universitaires de la Méditerranée

www.PULM.fr

ISSN 0223-3711

ISBN 978-2-84269-902-4



27 €

À propos du *son desviat* de Marcabru (BdT 293.5)

L'interprétation du premier vers de la pièce n°5 de Marcabru, transmise par les chansonniers vénitiens AIK et par la copie du chansonnier de Bernart Amoros (a¹), demeure, encore aujourd'hui, peu concluante. En 1909, son premier éditeur, J.-L.-M. Dejeanne, imprimait *Al son desviat, chantaire, / veirai si puosc un vers faire*, et traduisait « Sur un air d'emprunt, en chantant, je verrai si je puis faire un vers »¹. Depuis lors, d'autres savants, notamment H. Spanke, F. M. Chambers et P. Bec, ont discuté cet incipit², et leurs remarques ont été résumées et évaluées, en 1998, par G. Noto dont voici la conclusion :

« A mio avviso il *desviat* riferito al *son* è da intendersi (come propone per il part. pass. di *desviar* Levy, PD) « dévié, égaré », vale a dire 'deviato' rispetto alla norma. Marcabru, dunque, si chiede (...) se sia o meno in grado di fare un *vers* proprio perché il *son* è fuori dalla norma. [...] Quanto a *chantaire* sospetto che si tratti di un vocativo e che Marcabru si rivolga all'esecutore rimarcando la propria perizia nel *trobar* musica e parole. I due versi in questione possono dunque essere resi nel modo seguente: 'Su una melodia fuori dalla norma, o cantore, vedrò se sono in grado di fare un *vers*'³ »

Cette solution pourrait toutefois susciter une objection. Que signifie, en effet, « una melodia fuori dalla norma » ? Dernièrement, l'éditeur anglais S. Gaunt a proposé une lecture sensiblement différente du vers initial : *El son d'esviat chantaire, à comprendre 'To the tune of some wayward singer'*⁴. Si Gaunt

a eu probablement raison, nous le verrons, de préférer la prép. art. *el*, avec **Aa**¹, à la leçon individuelle de **IK**, *al*, il est plus difficile d'accepter son hypothèse d'une forme *chantaire* (< CANTATOR) au lieu du cas régime, et surtout celle de voir dans le participe passé *esviat* (dont le premier sens en ancien occitan est 'envoyé'), un synonyme de *desviat*⁵, par rapport à la lecture traditionnelle⁶.

On trouve, à notre avis, un point de repère interprétatif dans la formule initiale *el* (= *en lo*) *son* qui marque au début d'une composition l'annonce par un troubadour du réemploi d'une mélodie. On lit par exemple chez Guillem de Berguedà : *Cavalier, un chantar cortes / aujatz en qest son q'ai apres* (BdT 210.6a, v. 1-2) et *Chansson ai comensada / que sera loing cantada / en est son vieil antic / que fetz N'Ot de Moncada* (210.7, 1-4) ; chez Bertran de Born : *Conseill vuoill dar el son de n'Alamanda* (80.13, 25) ; chez Raimbaut de Vaqueiras : *El so que pus m'agensa / de Mon Rabey / vos diray com comensa / un ric torney* (392.14, 1-4) ; chez Guiraut del Luc : *Ges sitot m'ai ma voluntat fellona / no m lais non chant el son Boves d'Antona* (245.1, 1-2) ; chez Uc de Saint-Circ : *Messonget, un sirventes / m'as quist et donar lo t'ai / al plus tost que ieu poyrai / el son d'en Arnaut Plagues* (457.21, 1-4) et *Un sirventes voill far en aquest son d'en Gui* (457.42, 1) ; chez Peire Bremon Ricas Novas : *Un vers voill començar el so de ser Gui* (330.20, 1)⁷. De même, Bernart de Ventadorn reconnaît, au début d'une de ses chansons et de façon très semblable à Marcabru, qu'il est *entratz en cossire / com pogues bos motz assire / en est so c'ai apedit*⁸, avec la différence que – si l'interprétation qu'en donne Riquer est correcte⁹ – il ne s'agirait pas, dans ce cas, d'imitation mélodique, mais d'invention préalable du *son* par rapport au texte verbal. Ces exemples servent à soutenir indirectement le choix éditorial de Gaunt : en effet, la leçon d'**IK** (*al*) ne représente qu'une réfection italianisée de la préposition articulée occitane.

Ce ne serait d'ailleurs pas la seule fois que Marcabru confesse avoir composé un *vers* en reprenant une mélodie connue. Il le fait notamment au début de la pièce n° 32, en déclarant : *Lo vers comenssa / e son so vieill antic*, c'est-à-dire, selon les éditeurs anglais, 'The vers begins on its age-old tune'¹⁰.

S'il est donc vraisemblable que, dans l'attaque d'*El son desviat*, le troubadour veut exprimer l'intention de bâtir son nouveau chant sur une mélodie préexistante, il faudra admettre que les explications données jusqu'ici pour le part. pass. adj. *desviat* pour caractériser cette mélodie ne sont pas très satisfaisantes. Dans de telles circonstances, il est prudent, comme l'enseignait Roncaglia, de supposer que l'expression de Marcabru « non è facilmente afferrabile al lettore moderno, ma non doveva riuscire oscura al pubblico medievale », et que la seule méthode d'édition possible consiste à « ricercare nei documenti [...] il maggior numero possibile dei presupposti che furono familiari a quegli ascoltatori ed al poeta stesso »¹¹.

Dans les déclarations explicites de réemploi mélodique que nous avons citées, le modèle musical est désigné soit par la mention de son inventeur (Ot de Moncada, Arnaut Plagues), soit par celle du nom d'un personnage qui figure dans le texte lyrique ou épique dont on reprend la mélodie (Alamanda, Peire de Mont Rabei, Boves d'Antona, Gui de Nanteuil)¹². On peut encore assimiler à ces deux catégories la didascalie en latin « et faciunt omnes simul planctum in sonu del Comte de Peytieu », qui se trouve dans le ms. unique du *Jeu de sainte Agnès*¹³, et celle, ajoutée par le scribe du chansonnier **R** (f. 40r) au bas de l'*enuieg* du Monge de Montaudon (BdT 305.10), qui lit *el so de la Rassa*, c'est-à-dire de la pièce adressée au comte Geoffroy de Bretagne par Bertran de Born (BdT 80.37) où le *senhal* figure en début de pièce. Ces références minimales suffisaient évidemment à identifier une mélodie bien connue du public médiéval, mais que nous ne saurions pas reconnaître si les modèles qu'elles évoquent ne nous avaient pas été transmis. Les indications de Marcabru, qui se limite à désigner ses modèles musicaux par de simples adjectifs (*son desviat* et *so vieill antic*), sont encore plus énigmatiques pour nous.

Il existe toutefois, à l'intérieur de la section occitane du chansonnier français **M** (f. 188r-204v = chansonnier provençal **W**), une rubrique qui prête à réflexion. Elle lit *li sons derves del home sauvage* (f. 190r), et se rapporte à la pièce qui n'est transmise que par ce manuscrit et demeure par conséquent anonyme, *Pos vezem que l'iver s'irais* (BdT 461.197)¹⁴. Son dernier éditeur, qui traduit cette rubrique par « Il canto folle dell'uomo selvaggio », en a proposé l'explication suivante :

« La rubrique [...] fournit forse una particolare chiave di lettura del componimento. L'autore, secondo il cliché dell'anti-esordio stagionale che vanta numerosi esempi nella letteratura provençale (...), dichiara nella prima *cobla* che non sarà certo l'arrivo dell'inverno buio e freddo a inibire la sua vena poetica. Ma l'immagine del canto eseguito a prescindere dalle condizioni atmosferiche ha evocato all'estemporaneo rubricatore la particolarità che contraddistingue l'uomo selvatico in ambito letterario: egli canta felice nella tempesta e, talora, piange nel bel tempo. Non solo. Al lettore viene precisato che il *sons* che si appresta a leggere è quello emesso da un folle: esso viene infatti definito *derves*, participio passato del verbo francese *derver* 'essere pazzo, furioso'. Ora nella lirica trobadorica in un unico caso l'io lirico cortese può paradossalmente scendere al livello del villano: è quello del poeta dilaniato dalla passione non contraccambiata. Tanto può l'amore: corrisposto, sublima chi lo prova e, rifiutato, avvilisce l'amante, riducendolo a una natura semiferina. Al rubricatore è certo parso il caso di questa canzone anonima nella quale è più volte sottolineata l'ostilità eccessivamente orgogliosa dell'amata e al v. 33 ricorre per giunta il termine *folz*, pur non riferito direttamente al poeta »¹⁵.

Ces analogies hypothétiques entre la rubrique et le texte auquel elle se réfère pourraient s'avérer intéressantes, mais il n'est guère vraisemblable que cette curieuse désignation, qui devait déjà se trouver dans la source du chansonnier **W** et qui se démarque nettement des autres rubriques attributives du manuscrit, soit l'invention d'un « estemporaneo rubricatore » à la recherche d'une clé de lecture de la composition¹⁶. En effet, nous savons depuis l'étude de H. Spanke sur le « Chansonnier du Roi » que le compilateur de la section provençale « verfolgte besonders musikalische Interessen, wie aus der großen Zahl der einstrophigen Stücke hervorgeht. Literarisch war er wenig orientiert, wie die größenteils falschen Autorenzuweisungen zeigen »¹⁷. Il s'agit naturellement d'une orientation partagée par d'autres témoins d'oïl de la poésie occitane: rappelons à ce propos que le chansonnier musical de Berne (**C**) transmet au f. 234r la pièce *Tuit demandent k'est devengue amor* (BdT 421.10),

avec attribution erronée à *Forkes de Mersaille* (Folquet de Marseille), sous une rubrique *sor [= son] poitevin* (c'est-à-dire « chanson occitane ») qui devait se rapporter à la mélodie plutôt qu'au texte¹⁸.

En accord avec ces indications, on pourrait supposer que la tradition septentrionale de notre chant occitan ait voulu désigner par cette rubrique non le texte, dont l'auteur lui était inconnu, mais justement la mélodie (*li sons*), annotée sur la première strophe de la pièce, qui lui était familière en association avec un autre texte où il était question d'un *home sauvage*¹⁹. Dans ce cas, la composition BdT 461.197 serait un *contrafactum*, ou bien, hypothèse plus difficile à soutenir mais théoriquement plausible, le modèle même qu'avait imité l'auteur du « chant de l'homme sauvage ». Nous verrons sous peu que cette mélodie se caractérise par la répétition d'une formule très simple qui en aurait favorisé la diffusion et encouragé l'imitation.

Mais revenons pour le moment au *son desviat* de Marcabru. On a vu que les interprétations que les chercheurs ont données du participe *desviat* – « d'emprunt » (Dejeanne), « entlegener » (Spanke), « disordered, distracted, wandering » (Chambers), « dévié, détourné » et donc « emprunté » (Bec), « fuori dalla norma » (Noto) – s'appuient uniquement sur les acceptions métaphoriques du verbe *desviar* enregistrées dans les ouvrages lexicographiques de Levy (*PSW* et *PD*). Or, pour l'afr. *desvoier* (avec ses variantes formelles *desveier*, *desvier* < *DE·EXVIARE), le *FEW* indique, à côté des « übertragene Sinne » indiqués par Levy, celui de « perdre la raison », attesté pour la première fois chez Benoît de Sainte-Maure vers 1170; et nous sommes informés que l'adjectif *dévoiyé* était employé dès le XII^e siècle au sens d'« interdit, troublé, hors de sens, fou »²⁰. On peut aisément compléter cette documentation avec les exemples de *desvoiez* « verrückt, wahnsinnig » donnés par le Tobler-Lommatzsch, et avec ceux que Godefroy a recueillis sous l'entrée *desvier*¹; il indique aussi: « *Desvié*, part. passé, insensé, fou »²¹. L'absence d'attestation de cette acception pour le verbe occitan *desviar* nous retient, par précaution, de l'étendre à l'occurrence de Marcabru²², mais il paraît légitime de supposer que l'identité sémantique de *desvoier* et *desver* (ou *derver*) l'avait emporté sur l'écart étymologique entre les deux formes²³, si

bien qu'on peut se demander si une mélodie appelée *son desviat* en milieu occitan n'aurait pas pu devenir un *sons derves* dans sa réception septentrionale.

La forme strophique du *vers* de Marcabru, 7' a a b b c a (neuf *coblas unissonans* avec une *tornada* de deux vers [Frank 157:1, *unicum*]), est définie par H. Spanke comme « eine ganz aparte Kanzone », car elle présente une structure isométrique avec un *Aufgesang* de quatre vers, mais se démarque des autres *Kanzonen* du troubadour puisque le quatrain initial ne présente pas de rimes alternées (a b a b) ou embrassées (a b b a)²⁴. En revanche, tel est le cas de la pièce anonyme *BdT* 461.197, dont la structure métrique, 8 a b a b c d e (six *coblas unissonans* [Frank 430:4]) avec une coupure syntaxique assez nette entre *Aufgesang* (a b a b) et *Abgesang* (c d e), est typique de la forme-chanson. La structure mélodique, avec deux *pedes* identiques (A B, A B) suivis d'une *cauda* (C D E), suit parfaitement le schéma des rimes²⁵. Ajoutons que cette mélodie, construite sur une échelle de sol dans l'*ambitus* d'une octave, s'ouvre par une formule d'intonation (la, do, do, do) répétée au degré supérieur dans le second vers du *pes* (si, [do], re, re, re) et insérée aussi à l'intérieur de la *cauda* (vers musical D) qui lui donne une allure alerte et vive, un caractère « popularisant », qui pourrait être en rapport avec la qualification de *derves* et son statut présumé d'« air d'emprunt »²⁶. Les parentés formelles que nous avons évoquées (isométrie et parité syllabique, forme-chanson) entre la pièce anonyme et le *vers* de Marcabru ne suffisent évidemment pas à prouver une relation de contrafacture²⁷.

Il y a pourtant d'autres éléments qui entrent en jeu et ne sont pas sans intérêt. Le délabrement linguistique de la pièce *Pos vezem que l'iver s'irais*, qu'Anglade qualifiait de « peu intéressante et assez obscure »²⁸, n'a pas empêché son dernier éditeur de déceler des traits stylistiques appartenant à l'époque des premiers troubadours : il s'agit notamment de l'exorde saisonnier et de l'auto-désignation par *vers* (v. 6)²⁹, auxquels on peut ajouter la formule exordiale *Pos vezem*, qui caractérise un *vers* de Guillaume IX, *Pos vezem de novel florir* (*BdT* 183.11). Gambino rappelle encore « la circostanza che le aggiunte provenzali di W sembrano prediligere i trovatori delle prime generazioni »³⁰ : en effet, la position de *BdT* 461.197, entre [*L*]an que li ior sunt lonc en mai (*BdT* 262.2, incipit du ms.), faussement

attribuée à *Jossiamés Faidius* (Gaucelm Faidit) mais de Jaufre Rudel, et *Ere non ve luisir soleill* (*BdT* 70.7), faussement attribuée à *Pierès Vidaus* (Peire Vidal) mais de Bernart de Ventadorn, pourrait constituer un indice allant dans le même sens. Mais l'argument qui a le plus de poids pour rapprocher cette pièce d'un « ambiente culturale marcabruniano » est celui de la forme métrique.

Le Répertoire de Frank nous apprend que le premier troubadour à avoir utilisé le schéma a b a b c d e (n° 430) avec une structure isométrique est justement Marcabru dans *Pos la foilla revirola* (*BdT* 293.38 : a₇ b₇ a₇ b₇ c₇ d₇ e₇, neuf *coblas alternadas* avec une *tornada* de deux vers [Frank 430:6]), et que les autres attestations se limitent aux trois pièces *BdT* 63.4, 63.7a et 104.2, dont les deux premières (octosyllabiques) sont attribuées à Bernart Marti – un « imitateur » de Marcabru actif vers la moitié du XII^e siècle – respectivement par le ms. E et par le ms. a¹ (*unicum*)³¹. C'est à celui-ci que l'éditeur E. Hoepffner et, après lui, M. de Riquer et F. Beggiano³² ont voulu assigner la troisième pièce, *Lancan lo douz temps s'esclaira* (*BdT* 104.2 : a₇ b₈ a₇ b₈ c₈ d₈ e₈, sept *coblas unissonans* [Frank 430:5]), transmise elle-aussi par le seul complément Càmpori (a¹), où elle précède, sans rubrique, deux pièces attribuées à Bernart Marti et suit une pièce attribuée à un troubadour par ailleurs inconnu, Reimon (ou Bermon, selon la table du ms. a) Rascas.

La question de l'attribution a été étudiée en détail par B. Spaggiari, mais la conclusion tranchée en faveur de Rascas que la chercheuse formule dans son volume de 1992³³, devient plus nuancée dans sa « Postilla » de 1996, où elle affirme que « l'identificazione con Bernart Marti si rivela piuttosto il frutto di un incontro poligenetico fra due autori che appartengono entrambi al ricco filone degli imitatori di Marcabru » ; en outre, « a differenza del modesto (e maldestro) autore di *Dieus et amors et merce* [c'est-à-dire Reimon ou Bermon Rascas], si tratta pur sempre di qualcuno che conosce il proprio mestiere, compresa l'arte di arcaizzare »³⁴. En effet, Spaggiari vient de constater que la série de dix pièces qui comprend cet *unicum* dans a¹ se caractérise par un pourcentage élevé d'attributions fausses ou controversées, et que donc « l'analisi di questo segmento del ms. [...] induce a relativizzare l'attendibilità delle attribuzioni ivi contenute »³⁵. Si l'on fait abstraction de ces

attributions souvent erronées, on peut toutefois observer que *Lancan lo douz temps s'esclair* et la première pièce attribuée à *Bernartz Martis* (BdT 63.7a, *unicum*) précèdent une série de trois pièces réellement archaïques : BdT 262.3, de Jaufre Rudel (attribuée à *Bernartz Martis*) ; BdT 183.11, de Guillaume IX (attribuée à *Bertran de Pessars*) ; BdT 293.15, de Marcabru (attribuée à *Bertran de Pessars*). Dans le cas de BdT 104.2, s'agit-il d'un imitateur archaïsant de Marcabru ou d'un de ses disciples réellement archaïque ? Remarquons encore que, si l'attribution de BdT 63.4 à Pons de la Guardia est correcte, la dernière attestation de cette forme métrique attribuable à un troubadour occitan connu (aucun exemple n'est répertorié dans le MW) devrait se situer au plus tard avant 1188.

Mais ce qui nous intéresse surtout, c'est la démonstration de Spaggiari que la « volontà di imitare il trovatore guascone è grammatica e dichiarata dall'autore di *Lancan lo douz temps s'esclair* »³⁶. Outre la citation explicite de Marcabru dans la quatrième strophe (v. 22-28), qui serait « un cibreo ['mélange'] di stilemi marcabruniani »³⁷, l'influence de celui-ci porte en effet sur la totalité de la composition, depuis sa structure métrique, dont le modèle « sarà piuttosto la strofa eptasillabica di Marcabru 293,38 »³⁸, jusqu'au choix des mots et des syntagmes à la rime, qui révèlent une fréquentation directe et assidue de l'œuvre de Marcabru. En particulier, l'emploi de la rime en *-aire* en début de strophe, et la présence à la rime de mots comme *esclair* 1, *laire* 15, *amor traire* 24, *gaire* 30 et *peccaire* 36 dans des contextes ou avec des acceptions qu'on retrouve chez Marcabru, dénoncent une relation particulièrement étroite avec *El son desviat*, qui aurait fourni « la maggior parte del materiale da costruzione per *Lancan* »³⁹.

Or, *Lancan lo douz temps s'esclair* entretient des rapports intertextuels étroits avec *Pos vezem que l'iver s'irais*⁴⁰. À l'intérieur d'une forme métrique identique, ces deux pièces ont en commun la rime en *-ais* (mise en valeur par sa position finale dans *Lancan* [rime e], initiale dans *Pos vezem* [rime a]) et celle en *-an* (rime b dans *Lancan*, rime finale dans *Pos vezem* [e]), ainsi qu'une remarquable série de mots à la rime : (a)bais 7 et 31, *gran fais* 28 et 22, *pantais* 35 et 8, *lais* 42 et 15, 38, *afan* 16 et 42, *aman* 31 et 14. On rencontre en outre de singulières correspondances dans le *Natureingang* opposé des premières *coblas* :

BdT 104.2 (a¹, p. 456)
[éd. Beggiano]

BdT 461.197 (W, f. 190r)
[éd. Gambino]

1 Lancan lo douz temps s'esclair	Pos vezem que l'iver s'irais
2 e la novella flors s'espan	et part se del tanz amoros
3 et aug als auzels retraire	que non au ges notes ni lais
4 per los brondels lo douzet chan,	des auzels per vergers foillos,
5 qi vol aver pretz ni valor	per lou freit del brun temporau
6 adonc deu triar e chazir	non leisserai un vers a far
7 tal qe per lauzengiers non bais.	et dirai alques mon talant.

On le voit, la correspondance métrico-syntaxique du couplet initial *lo douz temps s'esclair* / e... : *l'iver s'irais* / et... devient plus nette dans le second distique de l'*Aufgesang*, où elle concerne partiellement le lexique *et aug* : *que non au ges* ; *als auzels* : *des auzels*. Cette opposition, peut-être calculée, dans le *topos* exordial (printanier vs hivernal) s'observe d'autre part au niveau des thèmes. Alors que *Lancan* met en scène un choix heureux (v. 8-11 : *Qu'ieu n'ei pres, al mieu vejaire, / qe d'orien tro q'al coljan / anc non cug nasqes de maire / del seu fag ni del seu semblan*) et un amour récompensé par la fidélité de la *domna* (v. 30-32 : *ges ma domna no'n sap gaire / de cambiar per nul aman, / e vol mi fort donar s'amor*), dans *Pos vezem*, au contraire, le « je » lyrique se déclare trahi (v. 13 : *mol fui legiers a enganar* ; v. 18 : *et sui galias a estrous*) par une dame trop altière, et finit par admettre qu'il a fait un mauvais choix (v. 33-35 : *et est folz qui ve et qui au / et si non sab son meuz triar, / et n'a el siegle d'agest tan*), si bien qu'il se décide à renoncer à son propos (voir v. 36-42). C'est justement ce motif du « tri » amoureux, exprimé par des propositions gnomiques semblables – dans les v. 5-7 (v. *triar e chazir* 6) de la strophe initiale, de façon programmatique, dans *Lancan* ; dans les v. 33-35 (v. *triar* 34), avant la strophe finale qui sert de congé, dans *Pos vezem* – mais développé de façon opposée (choix heureux dans *Lancan*, choix malheureux dans *Pos vezem*), qui constitue le noyau thématique commun des deux textes.

Il y a encore un élément qui pourrait fournir la preuve d'une relation directe, à savoir d'une contrafacture musicale, entre *Pos vezem* et *Lancan* : l'image, inhabituelle dans le répertoire lyrique, qui apparaît dans les v. 38-40 de la dernière pièce :

*em bosc ermita m vol faire
per zo qe ma domn'ab me's n'an,
lai de fueilla aurem cobertor...*

Dans chacun de ces trois vers se trouve en effet un élément qui aurait pu évoquer pour un public médiéval cette « volksmythologische Figur » qu'était l'homme sauvage⁴¹. Comme l'explique R. Bernheimer au début de son ouvrage *Wild Men in the Middle Ages*, des trois attributs physiques qui caractérisent l'homme sauvage – c'est-à-dire « a growth of fur », « a heavy club or mace », et « a stand of twisted foliage worn around the loins » –, un seul (dans notre cas le *cobertor de fueilla* du v. 40) aurait suffi à désigner le personnage⁴². Il ressort de cette étude que l'homme sauvage est souvent représenté en compagnie de femmes « to act out an idyllic picture of sexual harmony within the sympathetic framework of a forest environment », et que plusieurs exemples littéraires le décrivent « as determined to bring the damsel to his abode in the forest or in the mountains, and there to make her his wife rather than to obtain momentary sensual gratification »⁴³. On voit comment ce motif folklorique et littéraire correspond à l'intention que le « je » lyrique exprime dans ces trois vers, à la suite desquels il affirme justement : *aqi vol viure e murir, / tot autre afar gerpis e lais* (v. 41-42). Enfin, et c'est peut-être la donnée la plus importante, il n'est pas rare que, dans les légendes hagiographiques médiévales (notamment celle de Jean Chrysostome), les saints ermites prennent l'apparence et l'attitude animales de l'homme sauvage et se superposent ainsi au mythe du *pilosus*⁴⁴. Existerait-il un rapport entre cet amant-ermite et l'homme sauvage de la rubrique du chansonnier W ?

Revenons, pour conclure, aux aspects formels des pièces *BdT* 293.5, 104.2 et 461.197 que nous schématisons de façon synoptique :

293.5 (<i>so desviat</i>)	a7' a7' b7' b7' c7' a7'
104.2	a7' b8 a7' b8 c8 d8 e8
461.197 (<i>sons derves</i>)	a8 b8 a8 b8 c8 d8 e8 A B, A B, C D E

D'après ce qui précède, on peut admettre l'hypothèse d'une relation de contrafacture entre *BdT* 104.2 et 461.197 : le fait que le vers mélodique A s'adapte à un heptasyllabe féminin dans la première pièce et à un octosyllabe masculin dans la seconde ne constitue pas un obstacle si l'on tient compte du critère de la *paritas syllabarum* entre ces deux types de vers qu'admettaient les troubadours occitans⁴⁵. Selon Spaggiari, en outre, « il meccanismo della parità sillabica opera sempre a partire dalla variante femminile del verso minore, nella fattispecie l'eptasyllabo, non l'ottosillabo⁴⁶ » : ce phénomène indiquerait que dans notre cas l'imitation s'est faite dans le sens *BdT* 104.2 → 461.197, conformément à ce qu'indique la rubrique du chansonnier W.

En revanche, pour ce qui est d'une relation concrète entre les *sons derves* de *Pos vezem* (et de *Lancan* ?) et le *so desviat* de Marcabru, nous en restons à la simple conjecture, même si la proximité formelle et stylistique entre les deux pièces anonymes et l'œuvre du troubadour gascon en général et *BdT* 293.5 en particulier apporte peut-être un élément de réflexion nouveau à la remarque de S. Gaunt : « It would be interesting to know what the tune is that Marcabru says he has borrowed, but the rhyme scheme of *El son* is unique and amongst the surviving poems of contemporary or earlier troubadours there appears to be no song that could obviously have had the same tune »⁴⁷.

Francesco Carapezza
Université de Palerme

NOTES

¹ J.-M.-L. DEJEANNE, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, 1909, p. 19 et 22.

² H. SPANKE, *Untersuchungen über die Ursprünge des romanischen Minnesangs. Zweiter Teil : Marcabrustudien*, Göttingen, 1940, p. 87 : « Die Melodie muss einen besonderen Charakter gehabt haben, worauf der Ausdruck *desviat* [qu'il traduit 'entlegener', sans explication, à la p. 85] deutet » ; F. M. CHAMBERS, « Imitation of Form in the Old Provençal Lyric », *Romance Philology*, 6, 1952-53, p. 104-20, à la p. 109 : « This has been taken to mean that Marcabru is singing "in a borrowed tune" (*so desviat*). It may mean just that ; in which case, either the original song has been lost, or Marcabru understood borrowing a tune to involve only the meter, and not the rhyme-scheme. Or it may mean something else. *Desviar* means, basically, 'to turn aside' ; for *desviat*, Levy gives 'délié, égaré'. Could Marcabru have meant that his tune was 'disordered, distracted, wandering' ? A melody might so be described. The word cannot, I feel, be taken as proof that this poem was written to an already existing tune » ; P. BEC, « Le problème des genres chez les premiers troubadours », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 25, 1982, p. 31-47, à la p. 43 : « Le son *desviat* "délié, détourné" désigne bien une mélodie empruntée à une autre pièce, et à laquelle doit s'adapter le vers ».

³ G. NOTO, *Il giullare e il trovatore nelle liriche e nelle 'biografie' trobadoriche*, Alessandria, 1998, p. 214.

⁴ S. GAUNT, R. HARVEY, L. PATERSON, *Marcabru : A Critical Edition*, Cambridge, 2000, p. 90-91.

⁵ Voir *ibidem*, p. 94 n. 1.

⁶ Comme l'avaient déjà remarqué A. Roncaglia et S. M. Cingolani, *chantaire* ne peut être ici qu'un vocatif : v. A. RONCAGLIA, « Trobar clus : discussione aperta », *Cultura neolatina*, 29, 1969, p. 5-55, à la p. 26 n. 40 ; S. M. CINGOLANI, « Chantador », *Cultura neolatina*, 42, 1982, p. 169-180, à la p. 178.

⁷ Voir respectivement M. DE RIQUER, *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Barcelona, 1996, XVII, p. 236 et VI, p. 140 ; G. GOIRAN (éd.), *L'Amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, 2 vol., Aix-en-Provence-Marseille, 1985, XI, p. 208 ; J. LINSKILL (éd.), *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, 1964, I, p. 79 ; M. DE RIQUER, « El trovador Giraut del Luc y sus poesias contra Alfonso II de Aragón », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 23, 1950, p. 209-48, à la p. 236 ; A. JEANROY et J.-J. SALVERDA DE GRAVE, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse 1913, XXII, p. 93 ; P. DI LUCA (éd.), *Il trovatore Peire Bremon Ricas Novas*, Modena 2008, XV, p. 232, qui corrige *en lo so de ser Gui* pour corriger l'hypométrie du ms. unique (H) : la formule figée *el son de...* suggère pourtant de retenir l'intégration traditionnelle *el so de [me]ser*

Gui (Schultz-Gora, Guida), ou bien *el so de ser [en] Gui* (Boutière), où la particule honorifique – présente aussi dans l'incipit d'Uc de Saint-Circ, *Un sirventes voill far en aquest son d'en Gui* (BdT 457.42) – serait tombée pour des raisons paléographiques (confusion entre r et n, aplographie).

⁸ BdT 70.27, v. 5-6 : éd. C. APPEL, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle, 1915, XXVII, p. 155.

⁹ « [...] he reflexionado de qué modo podría colocar buenas palabras en esta melodía que he compuesto » : M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975 [réimp. 1992], t. 1, p. 379.

¹⁰ BdT 293.32, v. 1-2 : GAUNT-HARVEY-PATERSON, *Marcabru*, éd. cit., p. 404-405. La reconstruction de cet incipit n'est toutefois pas exempte de difficultés : la solution proposée par les derniers éditeurs, qui considèrent la répétition *so(n) so(n)* comme un « piège à copiste » (p. 410 n. 2) qui aurait entraîné la diffraction dans la *varia lectio*, paraît la plus convaincante.

¹¹ A. RONCAGLIA, « La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno », dans *Linguistica e filologia : omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di C. Segre, Milano, 1968, p. 203-254, à la p. 247 n. 53-56 ; IDEM, « Marcabruno : *Al departir del brau tempier* », *Cultura neolatina*, 13, 1953, p. 5-33, à la p. 6.

¹² Voir en dernier, P. DI LUCA, « Epopée et poésie lyrique : de quelques *contrafacta* occitans sur le son de chansons de geste », *Revue des langues romanes*, 112, 2008, p. 33-60.

¹³ Voir A. JEANROY (éd.), *Le Jeu de sainte Agnès, drame provençal du XIV^e siècle*, avec la transcription des mélodies par TH. GEROLD, Paris 1931, p. XIII, 16 et 60-62. Ailleurs dans le même texte, les mélodies empruntées sont désignées en règle générale par l'incipit du modèle (p. ex. « in sonu albe Rei glorios ») ; ce même procédé se rencontre, en milieu catalan, dans les didascalies du *Misteri Assumpcionista de la Catedral de València*, du XV^e s. (p. ex. « E responguen tantost les donzelles [...] al so Quant vey la lauseta mover ») : voir éd. F. Massip, www.riale.unina.it (2000), sous presse dans la collection « Els nostres classics » (Barcino).

¹⁴ L'incipit du ms. est *Poc ve gent que liuer sirais*. Appel, qui a donné la première édition de cette pièce (C. APPEL, *Provenzalische Inedita aus pariser Handschriften*, Leipzig, 1890, p. 329-30), proposait dubitativement : « *lies Pos vezem q. ?* » (p. 329 n. 1). Cette correction a été acceptée par J. ANGLADE, *Les Poésies de Peire Vidal*, Paris, 1923 (CFMA, 11), p. 152-54 (d'où provient l'incipit de la BdT), qui introduit de lourdes normalisations graphiques, et par F. GAMBINO, *Canzoni anonime di trovatori e trobairitz*, Alessandria, 2003 (Scrittura e scrittori, 18), VIII, p. 91-109, qui imprime pourtant *Pos vezem que l'ivers irais*, en admettant (p. 97) un emploi absolu, plutôt rare, du verbe inchoatif pronominal *iraiser*. En accord avec la segmentation du ms. et en nous appuyant sur les incipit des pièces *Lancan lo douz temps s'esclair* (BdT 104.2) et *Ges per lo freg tems no m'irais* (BdT 112.2), textes qui présentent, on le verra, des rapports formels et intertextuels avec BdT 461.197, on pourrait rétablir l'incipit *Pos vezem que l'iver s'irais*. L'hypothèse de l'attribution de BdT 461.197 à Peire Vidal (voir APPEL, *Provenzalische*

Inédita, éd. cit., p. 329 n. 21, et le compte rendu d'A. JEANROY, *Annales du Midi*, 3, 1891, p. 84-88, à la p. 86 ; ANGLADE, *Les Poésies*, éd. cit., p. VIII et 178), mise en question par K. LEWENT (compte rendu d'A. KOLSEN, *Zwei provenzalische Sirventese nebst einer Anzahl Einzelstrophen*, Halle, 1919, dans *Zeitschrift für romanische Philologie*, 40, 1920, p. 368 n. 2 : « Peire Vidals Autorschaft ist doch recht zweifelhaft »), et surtout par E. HOEPFFNER (« Les poésies de Peire Vidal d'attribution douteuse », dans *Mélanges d'histoire du moyen âge dédiés à la mémoire de Louis Halphen*, Paris, 1951, p. 333-43, aux p. 335-36), a été finalement rejetée par d'A. S. AVALLE (Peire Vidal, *Canzoni*, edizione critica e commento a cura di d'A. S. A., Milano-Napoli, 1960, vol. 1, p. CXXVII n. 1) ; voir aussi GAMBINO, *Canzoni anonime*, éd. cit., p. 97.

¹⁵ F. GAMBINO, *Canzoni anonime*, éd. cit., p. 94-95.

¹⁶ La rubrique *Li sons derues del home saluage* se trouve aussi dans l'ancienne table du ms., qui représentait probablement un « plan de travail » pour les copistes de ce chansonnier : voir M. C. BATELLI, « Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr. 844 : un canzoniere disordinato ? », *La filologia romanica e i codici*, Atti del Convegno (Messina, 19-22 dicembre 1991), a cura di S. Guida e F. Latella, Messina, 1993, vol. 1, p. 273-308, aux p. 276-78.

¹⁷ H. SPANKE, « Der Chansonnier du Roi », *Romanische Forschungen*, 57, 1943, p. 38-104, à la p. 84 ; voir aussi M. RAUPACH et M. RAUPACH, *Französische Trobadoryrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, 1979 (Beihefte zur *Zeitschrift für romanische Philologie*, 171), p. 62-63.

¹⁸ On en trouve la confirmation dans la présence de la même indication (« Son poitevin ») dans la rubrique précédant la première strophe d'une chanson lyrique française (RS 1208) copiée au bas du *Bestiaire d'amours* de Richart de Fournival dans le ms. BnF, fr. 12786 (chansonnier k), f. 42v : je remercie M. Ferretti, qui prépare une thèse sur ce ms. à l'Université de Bologne, de me l'avoir communiqué.

¹⁹ E. HOEPFFNER soutenait déjà une opinion semblable : « Les poésies », cit., p. 335 : « D'ailleurs ici ce n'est pas l'auteur qu'on indique, mais l'air sur lequel la chanson se chantait et qui lui imposait sa forme. L'homme sauvage ne désigne donc pas l'auteur de la chanson ; c'est le titre d'une chanson qui nous est malheureusement inconnue ». Remarquons que la formule *sons ... del home sauvage* correspond à celle du type *so de la Rassa*, qui évoque un personnage nommé dans le modèle imité.

²⁰ FEW, s.v. VIA, vol. XIV, p. 374.

²¹ TL, s.v. *desvoiiier*, vol. II, col. 1822, l. 17-21 ; Godefroy, vol. II, p. 679-680.

²² Il faut pourtant signaler, comme le fait justement GAMBINO, *Canzoni anonime*, éd. cit., p. 95 n. 3, que le participe *desviat* semble parfois assumer le sens de « troublé » chez les troubadours : voir Peire de Valeira, troubadour gascon et contemporain de Marcabru selon la *vida*, *BdT* 362.2, v. 6-8 : *qu'en tal ai mes m'amistat / qe m'a desviat / e no me socor* (A. JEANROY, *Jongleurs et troubadours gascons*, Paris 1923, I, p. 2) ; Raimon de Miraval, *BdT* 406.31,

v. 6-8 : *aissi m'a desviat Amors / c'a penas chans ni temps ni flors / mi pot donar alegratge* (*Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, éditées par L. T. TOPSFIELD, Paris 1971, XXV, p. 218).

²³ L'étymologie du verbe d'ancien français *desver* ~ *derver* « den Verstand verlieren, rasend werden, rasen » (TL, s.v. *desver*, vol. II, col. 1813-1816) a été discutée de l'époque de F. Diez jusqu'à la deuxième édition de l'*Etymologisches Wörterbuch* d'E. Gamillscheg (1969), qui passe en revue les différentes hypothèses de ses prédécesseurs (DESIPERE [Diez] ; DIRUERE [Bartsch] ; *DE·EX·RIPARE puis *DISAEQUARE [Ulrich] ; *DESUATUS > *desvé* [Cohn] ; *DISVIARE [Staaft] ; DERIVARE ou bien *DISRIVARE [Marchot, REW] ; *DEAESTUARE [Vising] ; *EXVAGARE > *esver + de > *desver* [Jud] ; *DEVEHERE [Lindfors-Nordin] ; *DISVARIARE + DISSIPARE [Alessio]), et en propose une nouvelle (REFRAGARE « toll sein » > *revrer + de > *derver*) : voir E. GAMILLSCHEG, *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Heidelberg, 1969², s.v. *endêver*. L'explication de J. Jud, *desver* < *DE·EXVAGARE, acceptée par W. von Wartburg (v. FEW, s.v. *reexvagus, vol. X, p. 186-187), reste pourtant la plus accréditée.

²⁴ SPANKE, *Untersuchungen*, op. cit., p. 87. « Es hat des Anschein, daß Marcabru in diesen vier Liedern [c'est-à-dire *BdT* 293.5, 44, 19 et 37] den Typ der reimfreien Kanzone bewußt gepflegt hat ; den in allen hebt sich der Abgesang von dem einleitenden Vierzeiler deutlich ab, greift aber teilweise, wie sonst oft in Kanzonen, auf einen Reim des ersten Teiles zurück » (*ibidem*, p. 33).

²⁵ Le f. 190r du chansonnier W est reproduit dans J. BECK et L. BECK, *Le Manuscrit du Roi : fonds français n° 844 de la Bibliothèque nationale*, publié en facsimilé avec une introduction, 1. *Reproduction phototypique*, 2. *Analyse et description raisonnée du manuscrit restauré*, Philadelphie, 1938 (Corpus Cantilenarum Medii Aevi, 1^{ère} série. Les chansonniers des troubadours et des trouvères, 2) [reprint New York, 1970], t. 1, f. 180. La transcription de la mélodie se trouve dans F. GENNRICH, *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, I. *Kritische Ausgabe der Melodien*, Darmstadt 1958 (Summa Musicae Medii Aevi, 3), n° 249, p. 225 ; CT, p. 359 ; ETM, p. 350*. Pour la formule mélodique, voir E. AUBREY, *The Music of the Troubadours*, Bloomington-Indianapolis, 1996, p. 175.

²⁶ On peut assimiler cette typologie mélodique à celle de la strophe musicale, transmise par le chansonnier R, de la pastourelle de Marcabru (*BdT* 293.30 ; schéma métrique : 7' a a b a b ; formule mélodique : A B, A B, C C D), où les vers musicaux A et C, tous deux répétés deux fois, s'ouvrent par une formule de récitation sur la dominante (do).

²⁷ Il faut néanmoins rappeler qu'il existe des cas d'imitation musicale probable ou assurée qui comportent un élargissement ou une contraction de la structure métrique : voir, à ce sujet, les *contrafacta* irréguliers mentionnés par J. H. MARSHALL, « Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours », *Romania*, 101, 1980, p. 289-335, auxquels on peut ajouter le cas de l'*alba* de Cadenet (*BdT* 106.14, notation musicale dans R) qui adapte la mélodie de *Reis glorios* de Giraut de Bornelh (*BdT* 242.64, notation dans R) à

une structure métrique sensiblement différente ; voir enfin G. MONARI, « *Son d'alba*. Morfologia e storia dell'alba occitanica », *Critica del testo*, 8, 2005, p. 669-763, aux p. 752 et suiv.

²⁸ ANGLADE, *Les Poésies*, éd. cit., p. 178.

²⁹ GAMBINO, *Canzoni anonime*, éd. cit., p. 96-97.

³⁰ *Ibidem*, p. 97 n. 9. ♣

³¹ L'attribution à Bernart Marti de *Ben es dregz qu'eu fass'oimai* (BdT 63.4) est due à sa première attestation dans le chansonnier E (f. 113), mais cette pièce est attribuée à Pons de la Guardia (BdT 377 ; fl. 1154-1188) un peu plus loin dans le même ms. (f. 165), et ses deux premières strophes, suivies d'un espace blanc, sont transcrites dans le chansonnier V (f. 102) après des pièces anonymes attribuées ailleurs au même Pons. E. Hoepffner penche pour assigner *Ben es dregz* à ce dernier troubadour pour des raisons stylistiques : « Aucune œuvre de Bernart n'est aussi banale et insignifiante que celle-ci ; nous n'hésitons pas à l'attribuer à Pons » (*Les Poésies de Bernart Marti*, éditées par E. HOEPFFNER, Paris, 1929 [CFMA, 61], p. v, édition aux p. 37-39). I. FRANK, « Pons de la Guardia, troubadour catalan du XII^e siècle », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22, 1949, p. 229-327, à la p. 232, a confirmé cette attribution et a expliqué que E l'avait assignée à Bernart Marti à cause de sa parenté métrique avec BdT 63.7a.

³² HOEPFFNER, *Les Poésies*, éd. cit., IX, p. 30 sq. (v. p. IV) ; RIQUER, *Los trovadores*, cit., t. 1, p. 251 sq. ; F. BEGGIATO, *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, 1984 (Studi, testi e manuali, 12), IX, p. 147 sq. (voir p. 37-38).

³³ B. SPAGGIARI, *Il nome di Marcabru. Contributi di onomastica e critica testuale*, Spoleto, 1992 (Testi, studi, strumenti, 6), p. 110-122 : « Le modalit  della trasmissione manoscritta in a¹, l'indicazione positiva del registro di a, nonch  l'incertezza del prenome *Bermond / Bernard Rascas* in Jean de Nostredame (per *Dieus e amors e merce* [BdT 104.1, qui précède BdT 104.2 dans le ms., avec attribution   « Reimonz Rascas »]) confermano aldil  di ogni dubbio la paternit  di *Lancan...*, da attribuire a Reimon o Bermon Rascas, come ben videro Bertoni, P. Meyer, Schulz-Gora e Carl Appel » (p. 122).

³⁴ B. SPAGGIARI, « *Venzac e Rascas ?* Postilla a *Il nome di Marcabru* », *Studi medievali*, 37, 1996, p. 347-385, aux p. 371 et 373.

³⁵ SPAGGIARI, « *Venzac e Rascas ?* », art. cit., p. 365.

³⁶ *Ibidem*, p. 366-370.

³⁷ SPAGGIARI, *Il nome*, op. cit., p. 123. La citation de Marcabru – *Aquist d'aver amassaire / malparlier, lengatrenchan, / qi'm cujapon d'amor traire, / mas si Dieus vol far mon coman, / ja us non er al Lavador / cels c'auzis a Marcabru dir / q'en enfer sufriran gran fais* (BEGGIATO, *Il trovatore*, éd. cit., p. 151) – se réfère au c l bre *vers del lavador* (BdT 293.35), compos  probablement en 1149, et nous fournit par conséquent le *terminus a quo* de la pièce en question.

³⁸ SPAGGIARI, « *Venzac e Rascas ?* », art. cit., p. 366.

³⁹ « Lo spoglio qui raccolto non solo permette di valutare in concreto il peso del modello marcabruniano al di l  di affermazioni generiche di affinit  tematica (...), ma consente anche di indicare due composizioni specifiche che hanno fornito la maggior parte del materiale da costruzione per *Lancan...* : si tratta di Marc[abru] V *Al son desviat, chantaire* e VII *Ans que'l terminis verdei* » (SPAGGIARI, « *Venzac e Rascas ?* », art. cit., p. 370).

⁴⁰ V. GAMBINO, *Canzoni anonime*, éd. cit., p. 95-96.

⁴¹ O. SCHULTZ-GORA, « Vermischte Beiträge zum Altprovenzalischen. 1. Der 'wilde Mann' in der provenzalischen Literatur », *Zeitschrift f r romanische Philologie*, 44, 1924, p. 129-131,   la p. 130.

⁴² R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge (MA), 1952, p. 1-2 : « It exhibits upon its naked human anatomy a growth of fur, leaving bare only his face, feet and hands, at times its knees and elbows, or the breasts of the female of the species. Frequently the creature is shown wielding a heavy club or mace, or the trunk of a tree ; and, since its body is usually naked except for a shaggy covering, it may hide its nudity under a stand of twisted foliage worn around the loins. [...] The creature itself may appear without its fur, club, or its loin ornament. Any one of its characteristics may be said to designate the species ».

⁴³ *Ibidem*, p. 121 et 126.

⁴⁴ Voir *Ibidem*, p. 17 et p. 192 n. 38.

⁴⁵ Ce phénomène a été étudié par B. SPAGGIARI, « Parit  sillabica a oltranza nella metrica neolatina delle origini », *Metrica*, 3, 1982, p. 15-115, en particulier p. 86-96.

⁴⁶ SPAGGIARI, « *Venzac e Rascas ?* », art. cit., p. 366 n. 28.

⁴⁷ GAUNT-HARVEY-PATERSON, *Marcabru*,  d. cit., p. 94 n. 1.

Références bibliographiques

Abréviations

BdT A. Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. Carstens, Halle, 1933 [reprint New York, 1968].

ETM H. van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies: Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, G. A. Bond text editor, Rochester (NY), 1984.

FEW W. von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bonn-Aarau-Heidelberg-Leipzig-Berlin-Basel, 1922-1989.

Frank I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, 1953-1957.

Godefroy F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes*, Paris, 1880-1902.

MW U. Mölk & F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, 1972.

PD E. Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, 1961.

PSW E. Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig, 1894-1924.

REW W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1911-1920.

RS G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von H. Spanke, Leiden 1955.

TL *Altfranzösisches Wörterbuch*, A. Toblers nachgelassene Materialien, bearbeitet und herausgegeben von E. Lommatzsch, 12 vol., Berlin, Wiesbaden, 1915-.