

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO  
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XVI · 1991

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

De la chanson par la *razo* à la nouvelle:  
*Atressi cum l'orifanz* de Rigaut de Barbezieux  
et ses commentaires narratifs médiévaux

La chanson *Atressi cum l'orifanz* (P.-C. 421, 2)<sup>1</sup> de Rigaut de Barbezieux est célèbre non seulement par la hardiesse de ses images, à commencer par la première, mais aussi pour avoir inspiré, dès le moyen âge, deux récits explicatifs: une *razo* occitane<sup>2</sup> et l'un des contes du *Novellino* italien<sup>3</sup>. Les rapports structuraux et génétiques qui relient ces trois textes constituent un sujet controversé sur lequel il peut être utile de revenir.

La dépendance de la *razo* par rapport à la chanson est un fait manifeste que personne ne conteste, bien que tout n'ait pas encore été dit sur les modalités de transformation mises en oeuvre par le biographe occitan. Sur les rapports entre *razo* et nouvelle, par contre, l'opinion de la critique se divise en trois tendances majeures. Antoine Thomas, le premier à s'occuper de ce sujet, crut que la *razo* avait été la source de la nouvelle; cet avis fut accueilli favorablement par Besthorn et, jusqu'à un certain point, par Bertoni<sup>4</sup>. Cependant, faisant valoir les divergences qui séparent ces deux textes, Gaston Paris estima que le conteur italien aurait eu sous les yeux une *razo* différente de celle qui nous est parvenue, en quoi il fut suivi par Zanders; développant cette suggestion, Panvini et Favati feraient remonter les deux récits à une source commune<sup>5</sup>. La dernière hypo-

<sup>1</sup> Alberto Varvaro, éd., *Rigaut de Barbezieux, Liriche*, Bari 1960, pp. 106-34. Cf. Mauro Braccini, éd., *Rigaut de Barbezieux, Le canzoni*, Florence 1960, pp. 20-32.

<sup>2</sup> J. Boutière et A.-H. Schutz, éd., *Biographies des troubadours*, 2ème éd., Paris 1964, pp. 153-58 (xvi-B). Cf. Guido Favati, éd., *Le biografie trovadoriche*, Bologne 1961, pp. 234-36.

<sup>3</sup> Guido Favati, éd., *Il novellino*. Gênes 1970, pp. 269-75 (LXIV). Cf. Cesare Segre, éd., *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, Turin 1973, pp. 49-57; Cesare Segre et Mario Marti, éd., *La prosa del Duecento*, Milan 1959, pp. 850-54; Sebastiano Lo Nigro, éd., *Novellino e conti del Duecento*, Turin 1968, pp. 157-62.

<sup>4</sup> Antoine Thomas, «Richard de Barbezieux et le 'Novellino'», *Giornale di Filologia Romanza* 3 (1889): 12-17; Rudolf Besthorn, *Ursprung und Eigenart der älteren italienischen Novelle*, Halle 1935, pp. 142-45; Giulio Bertoni, *Il Duecento*, 3ème éd., Milan 1939, p. 399 (cf. infra, n. 23).

<sup>5</sup> Gaston Paris, «Jaufré Rudel», dans idem, *Mélanges de littérature française du moyen âge*, Paris 1912, pp. 498-538, ici p. 510, n. 2; Joseph Zanders, *Die altprovenzalische Prosanovelle*, Halle 1913, p. 93; Bruno Panvini, *Le biografie provenzali, valore e*

thèse, suggérée par Monteverdi et soutenue par Varvaro, verrait dans la *razo* et la nouvelle deux développements indépendants à partir de la chanson<sup>6</sup>.

Si je reprends ce sujet, c'est moins par souci de résoudre le problème des sources de la nouvelle que dans le désir d'observer le travail de transformation et de mise en récit opéré par les deux conteurs<sup>7</sup>. Les deux questions sont inextricablement liées, pourtant, de sorte que l'on ne peut analyser le processus de transformation littéraire sans prendre parti au sujet des sources. Par ailleurs, l'examen des procédés d'élaboration artistique mis en oeuvre dans les deux récits permet, nous le verrons, de s'approcher par un autre biais du problème des sources et peut-être de le résoudre.

La *razo* et la nouvelle italienne s'articulent toutes deux en deux parties qui relatent, respectivement, la faute du soupirant et sa réconciliation avec sa dame. La seconde partie comporte essentiellement la même histoire pour les deux textes, malgré quelques divergences notables. Les débuts des deux récits, par contre, sont très différents. C'est cette configuration complexe de similitude et de divergence qui a tant embarrassé la critique et que nous devons essayer d'approfondir.

Si c'est la chanson de Rigaut qui a fourni le point de départ pour les deux récits, elle ne suffit pas à les expliquer. Ayant cueilli dans le texte lyrique les données fondamentales de leurs fabulations, les deux conteurs ont coulé celles-ci, avec certaines élaborations et amplifications, dans les moules offertes par deux modèles narratifs préexistants. Car on peut reconnaître dans les deux parties de la *razo* et de la nouvelle la juxtaposition de deux des «formes simples» de Jolles: le «cas» et la «légende»<sup>8</sup>. C'est cette juxtaposition de formes narratives indépendantes qui aura permis au conteur italien de transformer radicalement, par une substitution de «cas», le début du récit, tout en gardant intact le dénouement.

*attendibilità*, Florence 1952, pp. 76-77; Guido Favati, «La novella LXIV del 'Novellino' e Uc de Saint-Cire», *Lettere Italiane* 11 (1959): 134-73.

<sup>6</sup> Angelo Monteverdi, «Che cos'è il 'Novellino'», dans idem, *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milan 1954, pp. 125-65, ici pp. 158-62; Varvaro, pp. 24-28. Si Varvaro (p. 24, n. 49) associe Monteverdi à sa propre thèse, celui-ci adopte, en définitive, une position assez proche de celle de Gaston Paris: «... è più ragionevole ammettere ch'egli abbia seguito un'altra versione, or perduta, della 'ragione' ...» (p. 161).

<sup>7</sup> Pour un premier essai dans ce sens voir Margaret Egan, «'Razo' and 'Novella': A Case Study in Narrative Forms», *Medioevo Romanzo* 6 (1979): 302-14.

<sup>8</sup> André Jolles, *Formes simples*, trad. Antoine-Marie Buguet, Paris 1972, pp. 27-54, 137-57.

J'ai montré ailleurs, à propos de Jaufré Rudel, le rôle qu'ont joué les légendes hagiographiques dans l'élaboration de certaines biographies occitanes<sup>9</sup>. Au-delà de la similitude des termes qui désignent ces deux genres, *vida* de troubadour et *vita* de saint partagent plusieurs points communs. Il s'agit dans les deux cas de la biographie d'un personnage célèbre du passé, ayant réellement existé, qui s'est distingué dans le domaine de l'amour divin ou profane par un comportement exemplaire qui en fait un modèle imitable<sup>10</sup>. De plus, ces récits schématiques d'actes de vertu chrétienne ou amoureuse sont étroitement liés à un objet, chanson ou relique, et à une représentation publique, célébration liturgique ou exécution poétique. Le point de contact entre les deux traditions est constitué par les métaphores courtoises stéréotypées que sont la religion de l'amour et l'amant-martyr<sup>11</sup>.

Par «cas» il faut entendre le cas (quasi-)juridique, c'est-à-dire, selon la définition de Jolles, un conflit entre deux normes. On connaît la place importante que tenait la casuistique amoureuse dans la *fin' amors*, notamment dans la légende des «cours d'amour»<sup>12</sup>. Par ailleurs, Jolles (pp. 143-45) attribue au «cas» un rôle décisif dans le développement de la nouvelle italienne, qui en représenterait la forme «savante». On ne s'étonnera donc pas de retrouver ce modèle narratif dans des textes comme les nôtres, qui se trouvent à cheval entre ces deux traditions.

En quoi la chanson de Rigaut aurait-elle suggéré aux deux con-

<sup>9</sup> Don A. Monson, «Jaufré Rudel et l'amour lointain; les origines d'une légende», *Romania* 106 (1985): 36-56, ici pp. 50-54. Cfr. Varvaro, p. 26, qui parle de «questa tradizione profanamente agiografica» à propos de la *razo* de Rigaut. Pour d'autres cas d'interférence entre l'hagiographie et la littérature d'imagination voir Peter F. Dembowski, «Literary Problems of Hagiography in Old French», *Medievalia et Humanistica* 7 (1976): 117-30; Alison Goddard Elliott, *Roads to Paradise: Reading the Lives of the Early Saints*, Hanover, NH-Londres, 1987.

<sup>10</sup> Les *vidas* se présentent comme des biographies de poètes, plutôt que d'amants, mais la tradition courtoise fait une association si étroite entre «aimer» et «chanter» que les deux domaines se confondent plus ou moins. L'existence même des chansons, dont le statut de «modèle imitable» est bien connu, confère aux poètes une certaine exemplarité dans le domaine sentimental aussi. Et comme le montre le cas de Rigaut, même lorsque le comportement des poètes est loin d'être idéal, il trouve des analogues hagiographiques chez les «saints pécheurs».

<sup>11</sup> Il ne s'agit pas, évidemment, de tout ramener dans les biographies des troubadours à l'influence des légendes hagiographiques. Celles-ci ne représentent qu'un modèle parmi plusieurs qui ont pu concourir à l'élaboration des *vidas* et *razos*. Les rapprochements généraux et schématiques que je propose entre ces deux genres ne consistent qu'une hypothèse de travail, à vérifier dans les textes.

<sup>12</sup> Jolles, pp. 153-55. Cf. Paul Remy, «Les 'cours d'amour'; légende et réalité», *Revue de l'Université de Bruxelles* 7 (1955): 179-97.

teurs le recours aux modèles narratifs de la légende et du cas? Comment ces deux modèles ont-ils orienté l'amplification et la mise en récit des thèmes lyriques? Par quel processus matière poétique et «formes simples» ont-elles fusionner pour former la *razo* et la nouvelle? Voilà les questions auxquelles il faut tenter de répondre en examinant les textes.

Tout en s'insérant dans la tradition de la chanson troubadouresque, *Atressi cum l'orifanz* accuse plusieurs particularités. Rigaut y développe des images insolites bien de son cru, se comparant à un éléphant (vv. 1-5), à un ours (vv. 20-22), à Dédale, confondu avec Simon le Magicien (vv. 26-28), au phénix (vv. 36-41) et à un cerf (vv. 52-54)<sup>13</sup>. Brodant sur le thème de l'humilité habituelle au *fin amant*, le poète place plusieurs allusions à sa culpabilité, qui semble prendre autant de formes différentes: amour excessif, orgueil, surabondance de paroles, mensonge, absence prolongée (vv. 6, 25-30, 34-35, 40, 49-50). Cette conscience de son peu de mérite le pousse à des demandes répétées de *merce*, terme attesté sept fois au cours de la chanson (vv. 10, 11, 21, 31, 32, 43, 54) et qui, en tant que mot-refrain, fournit l'avant-dernière rime de chaque strophe. Procédé peu habituel, Rigaut fait appel à l'intervention des amants fidèles de la court du Puy pour plaider sa cause ((vv. 7-13)<sup>14</sup>. Si ce moyen ne lui procure pas la réconciliation souhaitée, le troubadour menace de se retirer du monde et de renoncer à la joie (vv. 14-19), un peu comme le fait Bernart de Ventadorn à la fin de sa célèbre chanson, *Can vei la lauzeta mover* (P.-C. 70, 43, vv. 49-60). Ce sont surtout les comparaisons insolites qui frappent l'imagination moderne, mais ce sont les autres particularités du texte lyrique qui ont fourni aux deux conteurs une matière narrative.

La *razo* occitane se présente comme une explication d'*Atressi*. C'est le dénouement de ce récit, la réconciliation du soupirant avec sa dame, qui semble avoir fourni le point de départ pour son élaboration. C'est dans cette partie, en effet, que nous trouvons le plus de correspondances avec les détails du texte lyrique. La fin de la *razo* cite la chanson et suit de près ses indications, mais en les interprétant à la lumière des légendes hagiographiques. Ce qui semble avoir sug-

<sup>13</sup> Cf. Braccini, pp. 105-21; Varvaro, pp. 58-66. Déjà la *vida* du poète signale son emploi de comparaisons insolites, surtout zoologiques: «Et el si se deletava molt en dire en sas cansos similitudines de bestias e d'ausels e d'omes, e del sol e de las estellas, per dire plus novellas rasos qu'autre non agues ditas» (Boutière-Schutz, p. 150, § 10).

<sup>14</sup> Pour un autre exemple de ce thème, cf. Arnaut Daniel, *D'auira guiz'e d'auira razo* (P.-C. 29, 7), vv. 5-6: «mas mestiers m'es qu'ieu fassa merceiar / a mans, chantan lieis qui m'encolp'a tort».

géré cette interprétation, c'est la présence dans la chanson de certaines images d'origine pieuse. Avant d'être appliqués par les troubadours aux rapports amoureux, des termes comme *merce*, «grâce, miséricorde», ou *precs* (v. 8)/*prejars* (v. 11), «prière», décrivaient la relation du fidèle avec la Divinité<sup>15</sup>. Les comparaisons zoologiques aussi ont pu évoquer dans un esprit médiéval des associations mystiques dans la tradition du *Physiologus*. Même l'allusion à Dédale / Simon le Magicien, qui voulait passer pour Jésus en volant au ciel, renvoie à un épisode légendaire de l'histoire sacrée. Surtout, la répétition des notions conjointes de «faute» et de «pardon» suggère l'idée d'une pénitence chrétienne<sup>16</sup> pour laquelle le terme «ermite» (*reclus*, v. 16) fournirait la modalité. Le recours au modèle hagiographique se présente donc comme le prolongement d'un processus de sécularisation de concepts religieux déjà bien en évidence dans la chanson.

Dans la *razo* Rigaut accomplit le destin d'une catégorie particulière de saints qui, tels saint Julien l'Hospitalier ou sainte Marie l'Égyptienne, en viennent à la sainteté à travers le péché. Ayant perdu par son inconduite l'amour de sa dame, il commence son chemin vers la rédemption par un acte d'ascèse pénitentielle, en se retirant du monde: «don ell, per tristessa q'el ac, si s'en anet en un boschage et fetz se faire una maison et *reclus* se dinz . . .» (§ 14). De cette manière le poète actualise le geste qui, dans la chanson, n'était qu'une menace: «anz viurai com lo *reclus*, | sols, ses solatz . . .» (vv. 16-17). Pour cet épisode le biographe semble avoir été influencé aussi par un autre vers de la chanson, qu'il cite tout de suite après: «Mielz-de-Dompna, don soi fugitz dos ans» (v. 50). A l'expression *soi fugitz* de ce vers répond celle du récit, *s'en anet*. Le conteur voit donc dans la «fuite» de Rigaut une référence à son ermitage, qui serait d'une durée de deux ans, alors que dans la chanson cette fuite semble constituer l'une des fautes du poète.

L'étape suivante de la rédemption de Rigaut est accomplie grâce à l'intervention d'intercesseurs. Les «dames de mérite» et les «chevaliers» du pays, regrettant l'absence du poète, viennent à sa recherche: «Et pois las bonas dompnas e·ill cavalier d'aquellas encontra-das, vezen lo gran dampnage de Ricchaut, qe fu aisi perduz, si ven-

<sup>15</sup> D. Scheludko, «Religiöse Elemente im weltlichen Liebeslied der Trobadors», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 59 (1935): 402-21 et 60 (1937): 18-35, ici pp. 415-21; Raymond Gay-Crosier, *Religious Elements in the Secular Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill 1971, pp. 47-8, 55-6 et 65-7.

<sup>16</sup> Scheludko, pp. 28-29; Gay-Crosier, pp. 57-9.

gen la on Ricchautz era recluz . . . » (§ 15). Ici nous trouvons une alternance entre les verbes *pregar* et *perdonar*, repris tous deux de la chanson (vv. 11, 24). Les intercesseurs « prient » Rigaut de quitter son ermitage, mais il refuse de le faire avant d'être « pardonné » par sa dame; ensuite ils « prient » la dame de le « pardonner »: « et *pregero* lo q'el se deges partir et issis fora. Et Richautz disia q'el non se partria mais, tro qe sa dompna li *perdone*s. Et las dompnas e·l cavalier s'en venguen a la domna et *pregero* la q'ella li degues *perdonar* . . . » (§§ 15-17). La réponse de la dame introduit une autre expression, *clamar merce*, reprise également de la chanson (v. 10) et qui réunit les deux notions de « prière » et de « pardon »: « et la dompna lor respondet q'ella no·n faria ren, tro que .C. dompnas et .C. chavalier, li qual amesson tuit per amor, non venguesson tuith devant leis, mans jontas, de genolhos, *clamar li merce*, q'ella li degues *perdonar* . . . » (§ 17). La *razo* actualise ainsi deux passages de la chanson, d'abord le début de la strophe II (vv. 12-16), où le poète menace de se retirer si une intercession heureuse ne le fait pas « revenir en joie », ensuite la fin de la première strophe (vv. 7-11), où il fait appel aux « loyaux amants » pour effectuer une réconciliation. De plus, tout cet épisode est anticipé par le début du récit (§ 2), où les expressions *pregar* et *clamar merce* désignent la « prière courtoise » de Rigaut lui-même auprès de sa dame.

Les « cent dames et cent chevaliers » exigés par la dame constituent une référence à l'emploi juridique des *consacramentales*, ou « co-jureurs », qui témoignaient du caractère des personnes engagées dans un procès<sup>17</sup>. Leur emploi ici n'est pas sans rappeler celui des témoins dans les procès de canonisation, dont la procédure commença à se stabiliser dans les décrétales de Grégoire IX (1234), vers l'époque où écrivait le biographe occitan. Tout en renvoyant aux expressions de la chanson, *lials amadors* (v. 8) et *fis amanz* (v. 12), la qualification qu'ils doivent « s'aimer tous d'amour » est l'équivalent courtois de la virginité vantée dans certaines légendes hagiographiques – ou de celle qui habilite les cent vierges à disculper la belle Erembourg dans la chanson de toile, *Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors* (vv. 19-22). En même temps, l'attitude typique de prière et de supplication de ces témoins souligne le rôle d'intercesseur qu'ils partagent avec les saints.

Il n'est pas clair dans quelle mesure les « cent dames et cent chevaliers » qui doivent crier merci pour Rigaut recouvrent les « dames

<sup>17</sup> Cf. Vincenzo Crescini, *Nuove postille al trattato amoroso d'Andrea Cappellano*, Venise 1909, pp. 18-22; Varvaro, p. 26, n. 52<sup>bis</sup>.

de mérite et chevaliers de ces contrées» qui ont déjà plaidé sa cause. En tout cas, leur intervention efficace doit attendre celle du poète lui-même, dont la vertu amoureuse se concrétise dans la chanson *Atressi*. C'est apparemment grâce à cette chanson que le miracle a lieu, que les témoins prennent conscience de leur vocation et intercèdent, amenant le dénouement heureux. Etant passé par la nuit noire du péché et l'épreuve de la pénitence, Rigaut est accueilli au nombre des bien-heureux de l'amour.

La première partie de la *razo* doit justifier ce résultat en présentant une faute suffisamment grave pour être punie mais pas trop grave pour être pardonnée à la fin. C'est pourquoi elle adopte la forme d'un «cas», ou conflit entre deux normes. Le caractère juridique de cette autre «forme simple» s'accorde parfaitement, du reste, avec l'aspect de procès que prend le dénouement de la *razo*.

Encore une fois, c'est la chanson de Rigaut qui semble avoir fourni le point de départ pour le développement du récit. Le début de la strophe III, qui oppose clairement les notions de «faute» et de «pardon», associe la première à l'idée d'«aimer à l'excès»:

Ben sai c' Amors es tan granz  
que leu mi pot *perdonar*  
s'ieu *failli* per *sobramar* . . .

(vv. 23-25).

Plusieurs troubadours jouent sur le paradoxe que leur seule «faute» serait de trop aimer<sup>18</sup>. Ici le conteur semble prendre cette idée au pied de la lettre, l'interprétant dans le sens de ce qu'André le Chapelain appelle un «excès de passion» (*nimia voluptatis abundantia*)<sup>19</sup>. Au début du récit il dit des sentiments de Rigaut pour sa dame qu'il «volia li ben outre mesura» (§ 1), ce à quoi il oppose la volonté de la dame de rester dans les limites imposées par «l'honneur»: «Et la dompna li respondet q'ella volia volentier far li plazar d'aitan qe li fos onor . . .» (§ 3). Si «excès d'amour» il y a, jusqu'ici il n'y a pas de faute; mais le conteur fait intervenir une seconde dame qui s'étonne de la patience du poète et lui promet les satisfactions que lui a

<sup>18</sup> Guillem de Saint-Didier, *Estat aurai estas doas sazoz* (P.-C. 234, 11), vv. 13-14: «Dompna, s'anc hom per *sobramar faillic* | no m'en devetz per orgoillos tener»; Pons de Capduéil, *Qui per nesci cuidar* (P.-C. 376, 18), vv. 9-10: «E s'ieu per *sobramar*, | ai reingnat *follamen* . . .». Pour d'autres emplois de *sobramar* cf. Arnaut Daniel, *Sol sui que sai lo sobrafan qe·m sortz* (P.-C. 29, 18), v. 2; Gui d'Ussel, *Ges de chantar no·m falh cor ni razos* (P.-C. 194, 8, v. 16 (ms. R)).

<sup>19</sup> E. Trojel, éd., *Andree Capellani Regii Francorum, De amore libri tres*, nouv. éd., Munich 1972, pp. 13-4, 234-5.



refusées la première: «Et la dompna li comencet a dir con ella se fasia gran maravilha de so q'el fasia, qe tan lonjamen avia amada la soa dompna, et ella no·l avia fait null plaser en dreit d'amor; et dis . . . qe, se Ricchautz se volia partir de soa dompna, q'ella li faria plaser d'aitan com el volques comandar . . .» (§ 5); ce qui amène la crise. Selon André le Chapelain, le résultat d'un «excès de passion» est de ne pas pouvoir se contenter d'un seul objet d'amour. D'ailleurs, cette rivalité entre deux dames a pu être suggérée au conteur par le *senhal* que donnait Rigaut à sa dame, *Mielz-de-dompna*, «Mieux-que-Dame» (ou peut-être «la-Meilleure-des-Dames»), qui implique une comparaison. Notons enfin que les *vidas* attribuent à deux autres troubadours, Gaucelm Faidit et Raimon de Miraval, des aventures semblables<sup>20</sup>; il s'agit donc probablement d'un lieu commun.

Le conteur a préparé ainsi un véritable «cas», au sens où l'entend Jolles. La situation de Rigaud représente un conflit entre les principes courtois entérinés dans deux des «Règles d'Amour» d'André le Chapelain: «xii. Le véritable amant ne désire d'autres étreintes que celles de son amante»; et «viii. Personne ne doit être privé de l'objet de son amour sans la meilleure des raisons»<sup>21</sup>. Le Chapelain lui-même a développé des cas semblables dans deux de ses «Jugement d'Amour»: le no. ii, où un soupirant demande à sa dame, pour éprouver sa constance, la permission d'en courtiser une autre; et le no. xii, où un homme quitte sa dame pour une autre puis, délaissant celle-ci, cherche à en revenir à la première. Nous rencontrons des thèmes pareils aussi dans les *tensos* des troubadours, par exemple, dans *N'Albertz, chausetz al vostre sen* (P.-C. 10, 3), entre Aimeric de Peguilhan et Albertet; il y est question d'un soupirant qui a courtisé deux femmes et qui doit décider entre celle qui accède à tous ses désirs et celle qu'il aime mieux. Notons, enfin, que la situation décrite dans la *razo* rappelle celle qu'a développé Raimon Vidal de Besalú dans sa nouvelle en vers, *So fo e·l temps c'om era iays*, à cette différence près que là les deux dames se disputent l'amant, tandis qu'ici ni l'une ni l'autre ne veut encore de lui.

Nous pouvons maintenant nous tourner vers la nouvelle italienne. Comme l'a montré Besthorn (p. 143), la dernière partie de ce conte s'accorde avec la *razo*, et jusque dans le détail, à un degré qui

<sup>20</sup> *Razo* de P.-C. 167, 43 et 59 (Boutière-Schutz xviii-B, pp. 170-9); *razo* de P.-C. 406, 8, 28 et 15 (Boutière-Schutz lviii-D, pp. 392-403). Cf. Varvaro, p. 26 et n. 53.

<sup>21</sup> Trojel, p. 310: «xii. Verus amans alterius nisi sui coamantis non cupit amplexus»; «viii. Nemo sine rationis excessu suo debet amore privari».

exclut la simple coïncidence. Que les deux récits aient été développés indépendamment à partir de la chanson, comme le veut Varvaro, me paraît, sinon impossible, tout au moins peu probable<sup>22</sup>. D'autre part, la thèse de la source commune aujourd'hui perdue ne fait que repousser la difficulté, car il faudrait alors expliquer les différences qui se seraient introduites au niveau de cette hypothétique source. Le plus simple est de supposer que le novelliste italien avait sous les yeux la *razo* qui nous est parvenue et qu'il l'a modifiée<sup>23</sup>. Reste à savoir pourquoi et comment.

Une chose est certaine, l'auteur de la nouvelle connaissait la chanson de Rigaut, puisqu'il la cite *in extenso*. Il n'a pas pu la connaître du ms. *P*, car celui-ci n'en contient que la première strophe et le v. 50, cités dans la *razo*. On peut donc admettre qu'il avait à sa disposition deux sources, la *razo* que nous avons conservée et *Atressi*, qu'il connaissait d'un autre manuscrit. Selon toute vraisemblance, il a utilisé la chanson pour corriger le récit occitan.

<sup>22</sup> A côté des indications limitées et éparées de la chanson, les deux récits montrent une séquence narrative bien ordonnée et précise qui est essentiellement la même: faute, disgrâce et retraite du héros, intervention de certains courtisans auprès du héros et puis de sa dame, exigences imposées par la dame, satisfaction de ces exigences et pardon du héros. De plus, *razo* et nouvelle se rencontrent souvent au niveau du langage, parfois contre la chanson, comme le montrent les deux exemples suivants: la nouvelle situe l'ermilage d'Alamanno «in una foresta» (l. 43), faisant écho à «en un boschage» (§ 14) de la *razo*, alors qu'il n'y a rien de tel dans *Atressi*; de même, l'association dans les deux récits du chiffre «cent» aux intercesseurs exigés par la dame n'a pas d'équivalent dans la chanson.

L'indication peut-être la plus probante concerne le v. 8 de la chanson, vers d'une importance capitale pour la fin des deux récits. La nouvelle donne «*pregio* de' leali amanti», correspondant à l'occitan *pretz*, «prix, valeur», la leçon la plus répandue dans la tradition manuscrite de Rigaut, tandis que la *razo* donne la variante *precs*, «prière». De plus, au v. 11 de la chanson la nouvelle substitue «*poggiarsi con ragion*» pour «*preiars ni merces*» (*razo*: «*prejars ses merce*») de l'original. Par conséquent, la phrase de la nouvelle «I nobili cavalieri si lasciarono ire alla donna e richeserle in gran preghiera che li facesse perdono» (ll. 74-5) doit remonter à celle de la *razo*, «Et las dompnas e l cavalier s'en venguen a la domna et pregero la q'ella li degues perdonar» (§ 17), qui développe l'expression de la chanson, telle que nous la lisons dans la *razo*: «los fins precs dels leials amadors».

<sup>23</sup> Compte tenu du fait que le ms. *P* date du début du XIV<sup>e</sup> siècle (terminé en 1310) et que le *Novellino* est généralement daté de la fin du XIII<sup>e</sup>, il ne semble pas possible que le novelliste ait eu ce manuscrit sous les yeux, mais rien n'empêcherait qu'il ait pu connaître un autre manuscrit très proche de *P*, peut-être même celui sur lequel *P* a été copié. Cette remarque a déjà été faite par Bertoni (cf. supra, n. 4). Elle n'autorise pas à mettre ce savant dans le camp de G. Paris, comme le veulent Favati («La novella LXIV», p. 145, n. 40) et Varvaro (p. 25, n. 52), car l'intention manifeste de Bertoni est de soutenir la thèse de Thomas. Par ailleurs, si l'on accepte l'argument d'Aldo Aruch, compte rendu d'E. Sicardi, éd., *Le cento novelle antiche; il Novellino*, dans *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana* 18 (1910): 35-51, ici p. 49, n. 2, que la nouvelle LXIV aurait été rajoutée tardivement à la collection, l'auteur de cette nouvelle aurait pu connaître le ms. *P*.

D'après le témoignage de la nouvelle, il manquait la strophe III à la version de la chanson connue du nouvelliste. Or, c'est le début de cette strophe, nous l'avons vu, qui a inspiré au biographe occitan le «cas» par lequel il ouvre son récit. En l'absence de la strophe III, le début de la *razo* devait paraître immotivé, arbitraire, au conteur italien, qui par ailleurs a bien compris le travail de mise en récit effectué par son collègue occitan, puisqu'il l'imité. C'est pourquoi il est retourné vers la chanson à la recherche d'une autre «faute» pour déclencher son histoire.

Cette hypothèse se trouve confirmée peut-être par un autre détail de la nouvelle. Celle-ci attribue l'aventure à un chevalier du nom d'Alamanno en qui les critiques sont généralement d'accord pour voir le troubadour Bertran d'Alamanon. Ce n'est pourtant pas sans hésitation que le conteur introduit ce nom, puisqu'il dit «donnons-lui le nom de monsieur Alamanno» (*pognamli nome messer Alamanno*, ll. 20-21) et un peu plus tard il l'appelle «monsieur Un Tel» (*mèsser Cotalè*, l. 29). Depuis Gaston Paris plusieurs savants ont supposé que, si le nouvelliste hésite, c'est que le protagoniste se trouvait sans nom dans la source qu'il utilisait. Mais tout aussi bien qu'un manque de nom, une surabondance de noms aurait pu provoquer une telle hésitation. Le conteur italien a pu connaître une *razo* qui attribuait l'aventure à Rigaut et un chansonnier qui attribuait la chanson à Bertran; dans ce cas, c'est le chansonnier qu'il aura cru, mais avec une hésitation bien compréhensible. Sa seconde source serait donc une version de la chanson *Atressi* à laquelle manquait la strophe III et que le manuscrit attribuait peut-être à Bertran d'Alamanon, version aujourd'hui perdue que nous connaissons seulement par les traces qu'elle a laissées dans la nouvelle.

Nous avons vu que Rigaut s'accuse de plusieurs fautes au cours de sa chanson. Au début de la strophe IV il dit:

A tot lo mon sui clamanz  
de mi e de trop parlar.

(vv. 34-35)

Un peu plus loin dans la même strophe le poète parle de «... mos fals ditz messongiers e truans» (v. 40), sans qu'il soit bien clair s'il s'agit de la même ou d'une autre faute. C'est apparemment à partir de ces indications que le nouvelliste a imaginé la faute de vantardise qu'il attribue à «monsieur Alamanno».

Pour l'amant courtois la discrétion est un principe à peine moins important que celui de la fidélité. Chez André le Chapelain ce prin-

cipe est énoncé dans les «Règles d'Amour»: «XIII. Quand l'amour est divulgué, il dure rarement»; aussi bien que dans les «Préceptes» du Cinquième Dialogue: «VI. Evite de livrer à plusieurs confidents les secrets de ton amour»<sup>24</sup>. Il se reflète également dans certains des «Jugements d'Amour» du Chapelain, par exemple, le no. I, où un soupirant défend la réputation de sa dame contre la calomnie, alors que la dame lui a interdit de parler d'elle en public; ou le no. XVIII, où il s'agit de savoir quelle punition infliger à un amant indiscret. La *tenso* entre Elias d'Ussel et Bernart, *N'Elyas, de dos amadors* (P.-C. 52, 4), développe un sujet semblable, puisqu'il y est question de savoir lequel de deux amants aime mieux, celui qui parle sans cesse de sa dame ou celui qui ne parle jamais d'elle. Le thème de la discrétion joue un rôle important aussi dans certains récits septentrionaux, comme le lai de *Lanval* de Marie de France ou la *Châtelaine de Vergy*.

Si Alamanno est coupable de vantardise, le nouvelliste lui ménage pourtant plusieurs circonstances atténuantes. Le chevalier commet cette faute en tombant victime d'un piège préparé par les bacheliers du Puy. Ce qui a poussé ces bacheliers à lui tendre ce piège, c'est justement son excès de discrétion: «et amavala sî celatamente, che neuno lile potea fare palesare» (ll. 23-24). D'autre part, le chevalier vient de mériter l'amour de sa dame en remportant le prix du tournoi. C'est dans l'euphorie de cette victoire qu'il s'est laissé aller à son «picciolo misfatto» (l. 52), cédant aux encouragements de ses camarades, qui le regretteront bientôt après. De cette manière, le conteur italien organise autour de la question de la discrétion un véritable «cas», comparable à celui qu'a imaginé le biographe occitan – et susceptible d'y être substitué<sup>25</sup>.

A part cette substitution, le conteur italien introduit dans le récit plusieurs modifications moins importantes. Certaines ont comme but de récupérer quelques données de la chanson négligées dans la *razo*, parfois en les développant au moyen de motifs littéraires traditionnels. D'autres servent soit à resserrer les liens entre les deux parties de l'œuvre, soit à rétablir au dénouement des résonances hagio-

<sup>24</sup> Trojel, p. 310: «XIII. Amor raro consvevit durare vulgatus»; *ibid.*, p. 106: «VI. Amoris tui secretarios noli plures habere».

<sup>25</sup> C'est pourquoi la thèse de Favati, «La novella LXIV», selon laquelle une source commune aujourd'hui perdue aurait contenu tous les éléments des deux récits conservés, me paraît irrecevable. Il existe entre les deux débuts un rapport paradigmatique: ils remplissent la même fonction et peuvent donc se substituer l'un à l'autre, mais les aligner ensemble dans un même récit serait un non-sens.

graphiques que menaçait l'ambiance beaucoup plus séculière de la nouvelle.

Dans la première partie il s'agit surtout de la description de la cour du Puy. La *razo* ne donne aucune indication sur le lieu de l'action, à part la situation de la retraite du poète «dans un bois», mais dans la chanson il est question de «... la cortz del Puoi e lo bobanz» (v. 7). C'est apparemment à partir de ces minces indications que le nouvelliste élabore, avant même de présenter son protagoniste, un prologue de 175 mots consacrés au «faste» (*boban*) de la cour du Puy<sup>26</sup>. A cette cour on étale une munificence fabuleuse, on organise des concours poétiques, on y maintient la coutume, connue de plusieurs sources littéraires, de l'épervier que doit décrocher le plus «courageux», c'est-à-dire, en l'occurrence, le plus généreux. Au-delà du prologue, le faste de la cour s'étend jusqu'au tournoi qui sera intimement lié à l'action de la nouvelle. Pour plus de vraisemblance l'auteur donne à la localité son nom entier, «il Po di Nostra Dama», il la situe en «Proenza» (au sens large du terme) et il précise que les festivités ont lieu lors de l'adoubement du fils du comte Raymond (iv? – mais les dates ne s'accordent pas). Pour Jolles (pp. 144-45) l'accumulation de détails réalistes et pittoresques est l'un des principaux éléments du passage de la «forme simple» qu'est le «cas» à la «forme savante» de la nouvelle.

Certains détails de la seconde partie prolongent tout simplement le faste de la cour: la partie de chasse, par exemple, qui permet au héros de rentrer en contact avec les bacheliers du Puy. Le second tournoi, où Alamanno se distingue à nouveau, préparant son rachat, doit en plus faire contrepoids au premier tournoi, qui a été

<sup>26</sup> Il faut remarquer que la traduction contenue dans la nouvelle modifie sensiblement le v. 7 de la chanson, y substituant pour *bobanz* l'italien *burbanza*: «ch'è·la corte del Poi n'è gran burbanza» (Favati; leçon du ms. Pal. 566 de la Nazionale Centrale de Florence); «ca la corte del Poi n'ha gran burbanza» (Segre et Marti, Lo Nigro; leçon du ms. 3214 de la Bibliothèque du Vatican et de l'impression de 1525 de Gualteruzzi). Il n'est pas bien clair, pourtant, ce que signifie le vers ainsi traduit. En italien moderne *burbanza* a le sens d'«arrogance». Giorgio Colussi, *Glossario degli antichi volgari italiani* (Helsinki 1984), t. II, pp. 341-3, cite plusieurs autres attestations avec la nôtre, les glosant par «vanto, vanità, vanagloria» et puis, reprenant les avis de divers éditeurs, «diletto, orgoglio, jattanza, baldanza». Les éditeurs du *Novellino* donnent pour ce passage des interprétations divergentes qui s'écartent toutes du sens courant de *burbanza*: «n'ha grand burbanza: ne è molto offesa» (Segre et Marti); «Fraitende l'originale che ha lo bobanz, riferito alla corte del Po, comme appellativo che vale 'magnanimità'» (Lo Nigro); «*burbanza*: ma il testo di Rigaut ha bobanz 'magnanimità'» (Favati). Si mon hypothèse est exacte quant à l'origine de la description de la cour, il faut supposer, avec Lo Nigro et Favati, que le nouvelliste a compris *bobanz* / *burbanza* dans un sens proche de celui qu'il avait dans le texte original de Rigaut.

l'occasion de sa faute. C'est cette même fonction de contreponds qui explique l'extraordinaire discrétion du protagoniste dans la seconde partie: s'il part «sì celatamente, che neuno il sapea» (l. 44), s'il écrit à un «amico secreto» pour lui demander d'apporter «secretamente» des armes (ll. 62-64), afin qu'il puisse participer incognito au tournoi, c'est pour compenser son indiscretion initiale. En même temps, sa participation incognito au tournoi renouvelle un motif littéraire bien connu que nous retrouvons, par exemple, dans le *Bel inconnu* et dans le *Chevalier de la charette*.

C'est dans la chanson de Rigaut que le nouvelliste a puisé un autre détail, le fait qu'Alamanno refuse de chanter avant d'être réconcilié avec sa dame: «Io non canteroe mai s'io non ho pace da mia donna» (l. 73). Dans la *razo* le poète a refusé seulement de quitter sa retraite («non se partria mais . . .», § 16), mais dans *Atressi* nous lisons:

E s'ieu per los fiş amanz  
non posc en ioi retornar,  
per tostemps lais mon chantar . . .

(vv. 12-14)

Ce retour aux sources n'est pas des plus heureux, puisqu'il engage le conteur dans deux contradictions. Les gens de la cour n'ont aucune raison de demander au chevalier victorieux de chanter, car il n'a jamais été question de son talent poétique et musical, qui sera révélé seulement à la fin: «e quelli cominciò questa sua canzonetta tanto soavemente quanto seppe il meglio, ché molto il sapea bene fare» (ll. 88-89). Ce qui est plus grave, Alamanno jure de ne jamais chanter avant la réconciliation, alors qu'il doit chanter pour effectuer la réconciliation.

Le conteur italien introduit aussi deux modifications dans les exigences de la dame. La première concerne l'effectif des intercesseurs, qui double, puisque cent barons et cent demoiselles viennent s'ajouter aux chevaliers et aux dames de la *razo*. Il s'agit là d'un simple jeu de surenchère, avec l'attrait supplémentaire d'y faire participer toutes les catégories sociales de la cour. Ce qui est plus intéressant, c'est que les intercesseurs doivent crier merci à l'unisson et sans savoir à qui ils s'adressent: «. . . che tutti gridino a una boce merzé e non sappiano a cui la si chidere» (ll. 78-79). Ici nous trouvons à nouveau un effet de compensation, car l'anonymat de la dame sollicitée doit racheter l'indiscretion commise à son égard au départ. Gaston Paris (p. 511, n. 2) voit dans cette dernière exigence

une «contradiction flagrante», puisque «on voit ici les chevaliers aller la trouver; donc elle était connue de tout le monde». C'est supposer que les chevaliers qui interviennent juste après le tournoi seraient les mêmes qui doivent crier merci à la fin. Or, si dans la *razo* le rapport entre ces deux groupes est ambigu, le conteur italien semble les distinguer nettement. Ceux qui crieront merci ne sont ni les bacheliers qui, regrettant les résultats du tour qu'ils lui ont joué, informent Alamanno du prochain tournoi, ni les chevaliers qui intercèdent pour lui après sa victoire, mais «la buona gente» (l. 82), les braves gens qui remplissent l'église un jour de fête et qui sont touchés par la seule chanson. La spontanéité et l'unisson de leur réaction renforcent le caractère miraculeux du dénouement, le ramenant vers ses sources hagiographiques. C'est ce même effet de resacralisation que visent les autres changements que nous trouvons à la fin de l'histoire, les précisions que la dernière scène se passe à l'église et qu'elle a lieu à la fête de la Chandeleur.

De la discussion précédente il ressort que la nouvelle LXIV du *Novellino* a été élaborée à partir de deux sources principales: la *razo* occitane sur Rigaut de Barbezieux, probablement dans une version proche de celle que nous connaissons, sinon identique à elle, et la chanson *Atressi cum l'orifanz* du même poète, dans la version qui se trouve en traduction dans la nouvelle. Tous les éléments du récit italien qui n'ont pas été puisés dans l'un ou l'autre de ces deux textes se présentent comme un développement naturel de leurs données, à moins de provenir du fonds commun de la tradition littéraire médiévale. Le biographe occitan avait puisé ses renseignements à même le texte poétique qu'il prétendait expliquer, pour les restructurer ensuite en fonction de deux modèles narratifs préexistants, les «formes simples» du «cas» et de la «légende». Le conteur italien a bien compris l'emploi qu'avait fait son collègue occitan de ces modèles, et il les a maintenus, les renforçant même à l'occasion. Mais il n'a pas hésité à modifier substantiellement le contenu du récit, afin de le ramener vers sa source lyrique, telle qu'elle lui était parvenue. En même temps, il a étoffé d'une surabondance de détails le récit schématique de la *razo*, la transformant en véritable *novella*. De cette manière, ces trois textes nous montrent avec une étonnante clarté la transition, aux alentours de l'an 1300, entre la tradition lyrique médiévale et la tradition narrative moderne.

Don A. MONSON

*College of William and Mary, Williamsburg, Virginia*