

# 写本テキスト学の構築に向けて—中世フランス抒情詩の諸相

課題番号 16520188

平成16年度～平成17年(2004-2005年)度科学研究費補助金  
基盤研究(C)(2)研究成果報告書

平成18年(2006年)5月11日

研究代表者瀬戸直彦(早稲田大学文学学術院教授)

# 目次

はしがき

(研究目的・研究組織・交付決定額)

研究発表

研究成果 (印刷物)

1. Naohiko SETO, «May deu hom voler lo frug que l'escorsa - remarques sur un cas d'hiatus», in *Actes du 8e congrès international de l'AIEO (Bordeaux, 12-17 septembre 2005)*, Presses de l'Université de Bordeaux, 2006 (à paraître).
2. Naohiko SETO. «Laus stultitiae de Peire Cardenal - édition et interprétation de la “fable” de la pluie merveilleuse», in *Etudes de langue et littérature médiévales offerts à Peter T. Ricketts, Turnhout, Brepols, 2005*, pp.79-92.
3. 瀬戸 直彦, 「セニャルあるいは窓から振る手ートルバドゥール詩における“仮名”について」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』, 第50巻, 2005, pp. 5-35.

## はしがき

平成16～17年度（2004－2005年度）におけるこの研究計画は、代表者である瀬戸直彦が、「中世フランスのトルバドゥール、オジル・ド・カダルス作品校訂と解釈にまつわる問題」という題目のもとに平成14－15年度（2002－2003年度）の科学研究費（基盤研究（C）（2））を認められたさいに行った研究成果を、対象となる作品（コーパス）を変えて、さらに発展させたものである。じっさいの研究の内容は、代表者の勤務する大学の研究紀要において一部を発表し、また、研究全体のまとめとして、ポルドー大学で2005年9月に開催された国際学会で発表した。以下の研究報告は、そのさいに指摘された問題点を勘案して、ぜんたいに加筆訂正をくわえたものである。

今回の研究を遂行するにあたっては、早稲田大学研究推進課の担当者、ならびに文学部総務係の事務担当者（熊丸知恵さん）の方々の援助を受けることができた。ここに心から感謝の意を表したい。

### 研究組織

研究代表者：

瀬戸 直彦（早稲田大学文学学術院教授）

研究分担者：

なし

### 交付決定額

（金額単位：千円）

年度	直接経費	間接経費	合計
平成16年度	700	0	700
平成17年度	700	0	700
総計	1400	0	1400

## 研究発表

### 〔学会誌など収録論文〕 計（ 3 ）件

1. Naohiko SETO, «May deu hom voler lo frug que l'escorsa - remarques sur un cas d'hiatus», in Actes du 8e congrès international de l'AIEO (Bordeaux, 12-17 septembre 2005), Presses de l'Université de Bordeaux, 2006 (à paraître).
2. Naohiko SETO. «Laus stultitiae de Peire Cardenal - édition et interprétation de la “fable” de la pluie merveilleuse», in Etudes de langue et littérature médiévales offerts à Peter T. Ricketts, Turnhout, Brepols, 2005, pp.79-92.
3. 瀬戸 直彦, 「セニャルあるいは窓から振る手ートルバドゥール詩における“仮名”について」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』, 第50巻, 2005年, pp. 5-35.

### 〔口頭発表〕 計（ 1 ）件

1. 瀬戸 直彦 : *May deu hom voler lo frug que l'escorsa - remarques sur un cas d'hiatus* (「第8回オック語オック文学国際研究学会」, ボルドー大学, 2005年9月12日)

### 〔図書〕 計（ 0 ）件

## 研究成果

前回の研究においては、南フランスの抒情詩人として、ただひとつの作品しか残されていない、作風の特異なトルバドゥール、オジル・ド・カダルス（Ogilis de Cadars）の C 写本によるテキストの解釈であった。その成果は、2002 年 7 月に、メッシナ大学において開催された AIEO（国際南仏語南仏文学研究学会）第 7 回国際学会で発表した。そしてその反響などを勘案して訂正加筆した、発表テキストを主催者であるサヴェリオ・グイダ教授に同年 11 月末に送り、2003 年末にモデーナの Mucchi より刊行された *Actes* に収録された。

また付随的に、その作品を含む、C 写本ぜんたいについて、これまでの私の研究をまとめて前書きとして付し、C 写本の収録する作品の内容を抜粋して校訂し編集した『トルバドゥール詞華集』（大学書林、2003 年 1 月）を出版した。

以上が前回の研究の成果であるが、もう少し詳細に述べれば、第 7 回の学会の主催者であるグイダ教授が、ちょうど同時期に *Trobatori minori* という著作を発表され、これはマイナーなトルバドゥールの作品数編を選んだうえで、詳細な校訂と研究をほどこすというものであり、そのなかにオジル・ド・カダルスの問題の作品も収録されている。私としては、従来から文通のあった教授と直接に知り合うことができ、しかも 90 年近く埋もれていた作品を同時期に研究・校訂し、その成果を比較するというまたとない機会を、はからずも与えられたことは、ひじょうに幸運であったと思う。そして、私のまったく踏み込むことのできなかつた、このトルバドゥールの伝記的な研究、それもきわめて周到で説得的なオジル像を提出された教授の、長年にわたる研究成果の一端を知ることができた。同時に、私の立場としての一写本優先主義ともいえるべきものと、イタリアで隆盛をきわめている「新ラハマン法」ともいえるテキスト設定の方法との相違をあらためて知ることができた。

さて、今回の研究課題においては、2005 年 9 月に開催されたボルドー大学での「第 8 回国際オック語オック文学研究集会」（AEIO）で行なう発表に向けて、「写本テキスト学」の実践として、テキスト設定に問題をはらむトルバドゥールの 1 作品の研究を、収集したマイクロフィルムをもとに試みた。具体的には、ラインバウト・ダウレンガの、*Non chant* で始まる作品について、とくにその 27 行目にひそむ問題をテキスト校訂の立場から、各写本の読みを検討し、従来提出されることのできなかつた私なりの読みを行なったのである。いくつかの写本によれば *la amor* と、母音接続（イアチユス）を容認せざるをえなかつた部分を、あらたにトルヴェールのコーパスをも含めた他の作品のコンテクストを徹底的に探

索することによって、*cel amor que* …という読みを導き出したのであった。

この内容を実際にボルドー大学において発表したところ、これを傍聴していたローマ大学のエンリコ・ジメイ氏より、同氏の母音接続にかんする詳細な研究の一端を知ることができた。それによると、私の例では、定冠詞 *la* と、アクセントのない母音 *a-mor* との母音接続であったが、この場合は、やはりイアチュスを認めるには不自然であり、写本伝承の過程でテキストが変質したものと考えることができる。ジメイ氏の調査はある程度は徹底的なものではあるが、コーパスとしてデ・リケールのアンソロジーを用いているために、各写本の読みの違いは考慮されていない。私のいう「写本テキスト学」の必要性をあらためて痛感している。以下に収録する資料の1は、ボルドー大学の出版局よりも早く刊行されるこの発表の原稿である。

この立場から、ラインバウトの同作品におけるセニャル（抒情詩の末尾の詩節にくる、一般に作品の献呈先への呼びかけに用いる仮の名）の研究を、トルヴェールのクレティアン・ド・トロワの一作品と比較し、写本間におけるテキストの異動の重要性に着目した。イシュトヴァン・フランクの研究以来、それほど掘り下げられることのなかったトルバドゥールとトルヴェールの関係を、具体的に、ラインバウト・ダウレンガ、ベルナルト・デ・ヴェンテドルン、クレチャン・ド・トロワといった大きな詩人たちの作品にもとづいて素描したものである。これが、大学院研究紀要における日本語論文で、以下の資料の2にあたる。

また、ラインバウト・ダウレンガの作品とは別に、ペイレ・カルデナルの「寓話」一篇のあたらしいテキストと解釈を提示してみた（リケッツ教授献呈記念論文集）。ここでは、従来検討されてこなかった、アルスナル写本の読みをも考慮したテキスト設定を試みた。これも広い意味での「写本テキスト学」の実践として理解していただけるものと考えている（資料3の、『ピーター・トーマス・リケッツ教授への献呈論文集』に収録されたもの）。

*May deu hom voler lo frug que l'escorsa?*—remarques sur un cas d'hiatus (PC 389, 32, v.27)

Naohiko SETO

La pièce de Raimbaut d'Aurenga, commençant par *Non chant per ausel ni per flor* (PC 389, 32), a ceci de tout à fait particulier qu'elle porte trois allusions à la légende de Tristan et Yseut. Il s'agit d'abord du motif du philtre d'amour qui entraîne la mort des amants (IV<sup>e</sup> strophe), puis de la chemise qu'Yseut donna à Tristan, sans doute en tant que symbole de la virginité (V<sup>e</sup> strophe), et enfin du serment ambigu par lequel Yseut fit croire au roi Marc qu'il la connaissait encore vierge (VI<sup>e</sup> strophe). La formule métrique de cette pièce: *abab cdcd* en rime *unissonans* (Frank, 407) se montre similaire à celle d'une célèbre chanson de Bernart de Ventadorn, *Quant vey la lauzeta mover* (PC 70, 43) dont la *tornada* de 4 vers commence par une apostrophe au *senbal* «Tristan». Ces allusions et les formules métriques communes aux deux pièces ont amené à bien des chercheurs, depuis Maurice Delbouille et Aurelio Roncaglia jusqu'à Luciano Rossi, à formuler des hypothèses très intéressantes sur la relation entre des troubadours de l'époque classique, voire même sur une sorte de réseaux de motifs concernant la légende de Tristan, exploités par les deux poètes occitans ainsi que par le trouvère champenois Chrétien de Troyes<sup>1</sup>.

Cela dit, au niveau même de l'établissement du texte, cette chanson de Raimbaut pose encore un problème intéressant, me semble-t-il: celui de l'hiatus exceptionnel qui apparaît au vers 27, selon le texte de Walter Pattison: *car ieu begui de la amor*. Deux manuscrits existants nous fournissent respectivement les leçons suivantes:

A: car ieu begui dela amor

a: car eu begui del amor

Pour garder 8 syllabes, on ne peut évidemment pas adopter telle quelle la leçon du chansonnier *a*. Si l'on prend celle du manuscrit A, il faut admettre l'hiatus. Face à cette difficulté, on a jusqu'à maintenant proposé quatre solutions, à ma connaissance:

1° maintien de la leçon du chansonnier A, en admettant l'hiatus (Pattison)

2° remplacement de *amor* par *umor* pour éviter l'hiatus des mêmes voyelles (Pillet)

---

<sup>1</sup> Pour un rapide et utile tour d'horizon des recherches accumulées jusqu'à nos jours, on peut se référer à Lucia LAZZERNI, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, pp.98-100 et p.243; GRLMA, II/1-7, p.210 b; Luciano ROSSI, «*Carestia, Tristan, les troubadours et le modèle de saint Paul: encore sur D'Amors qui m'a tolu a moi* (RS 1664)», in *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman: Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, 2001, pp.403-419.

- 3° insertion *del broc*, au lieu de *de la*, profitant d'un vers de Guillem Augier Novella (Kolsen)
- 4° maintien de la leçon du chansonnier a, tout en prenant (*i*)*eu* pour deux syllabes (Perugi)

Je voudrais essayer ici de reprendre le problème, en tenant compte du progrès des études occitanes tant philologiques que littéraires. D'ailleurs, cette pièce fait l'objet d'investigations nombreuses, surtout de la part des chercheurs italiens, depuis les années 1950.

#### I. Généralités sur l'hiatus et l'élision

Selon Joseph Anglade, l'article défini *lo, la, li* s'élident devant une voyelle, mais *li*, masculin pluriel au cas-sujet peut ne pas s'élider<sup>2</sup>. Oskar Schultz-Gora, de son côté, affirme: «*Lo* muß seinen Vokal vor vokalischem Anlaut elidieren; bei *la* ist Elision die Regel (doch kommen auch nicht wenige Fälle von Nichtelision vor) und ebenso beim N. Pl. Mask. *li*»<sup>3</sup>. À titre de comparaison, je me permets de rappeler la situation dans la langue d'oïl: *le* et *la* en ancien français s'élident régulièrement, tandis que l'élision de *li* (singulier au cas-sujet) est facultative. Certes, au contraire de ce principe, consultant l'article *la* du Tobler-Lommtzsch (TL 5, 257-260), on peut trouver des exemples non élidés de *la* devant une voyelle (*la utiliteit, la humiliteit, la envoisure*), mais pas devant voyelle *a* (*por l'amor de*). Il est à noter d'ailleurs que ces exemples du TL n'ont été tirés que des *dialoge Gregoire lo Pape* (éd. Fœrster, 1876) et *Moralium in Job fragmenta* (éd. Fœrster, in *Li dialogue Gregoire*, 1876). J'ai toutefois une observation à ajouter: les poèmes anglo-normands ou normands sont généralement exempts d'hiatus<sup>4</sup>.

Je me borne maintenant à l'article féminin en ancien occitan. Nous pouvons nous référer à Åke Grafström: il signale que tous ses exemples d'élision, tirés des chartes languedociennes, se trouvent devant *a-*, tout en ajoutant que, même devant *a*, la voyelle de *la* ne s'élide pas toujours, au moins dans la graphie<sup>5</sup>. Ingrid Arthur, qui a édité la *Vida del glorios sant Frances*, hagiographie occitane du XIV<sup>e</sup> ou du fin du XIII<sup>e</sup> siècle, a avancé que l'article féminin *la* ne perd jamais son *a* devant un mot qui commence par une voyelle autre que *a*. Elle a en outre trouvé un *la* conservé intact même devant *a-* dans 53 cas<sup>6</sup>.

Cependant, les exemples cités par Grafström et par Arthur ont été empruntés aux textes en prose. Dans les œuvres en vers, qui respectent en principe le nombre des syllabes d'une manière rigoureuse, un

---

<sup>2</sup> Joseph ANGLADE, *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne lanuge d'oc*, Paris, Klincksieck, 1921, p.213.

<sup>3</sup> Oskar SCHULTZ-GORA, *Altprovenzalisches Elementarbuch*, Heidelberg, Carl Winter, 1906, 1924<sup>4</sup>, § 123, p.80.

<sup>4</sup> Georges LOTE, *Histoire du vers français - le Moyen Age*, Paris, Boivin, 1949-1955, 3 vols, t.3, p.76.

<sup>5</sup> Åke GRAFSTRÖM, *Étude sur la morphologie des plus anciennes chartes languedociennes*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1968, p.20.

<sup>6</sup> Éd. Ingrid ARTHUR, *La vida del glorios sant Frances, version provençale de la legenda major sancti Francisci de saïtn Bonaventure*, Upsala, Almqvist & Wiksell, 1955, p.59.

hiatus de ce genre me paraît assez étrange: témoin la COM 2 lancée récemment grâce à Monsieur Ricketts et à Monsieur Reed. La recherche appelée «associations», entre les mots *la* et *amor*, a permis d'utiles repérages. J'en ai constaté que, dans le domaine de la poésie lyrique, l'expression *la amor* ne se trouve qu'à l'intérieur de la chanson de Raimbaut dont je parle ici. Les textes narratifs en vers nous fournissent un autre exemple emprunté à la *Vie de sainte Marie Madeleine* (v.255):

Aras podem conoyser, e verer e saber  
cant grans es la amiatat e *la amor* e l'plazer  
que porta Jhesus Crist a la sieua amiga,  
Maria Magdalena, (...) <sup>7</sup>

Mais suivant le schéma métrique (alexandrin), aussi négligé soit-il, nous devons lire ici *l'amiatat e l'amor* au contraire de la graphie du scribe.

La recherche de l'association entre le mot *la* et tout terme commençant par *a-* (= *la* + *a\**) nous fournit énormément de dossiers, car elle nous propose simultanément le type *a\* + la* (par exemple, *a la bella, adoncs la, ades e la*). Le résultat paraît négatif (il n'y aurait pas d'exemple du type *la amor*). J'ai trouvé trois cas de *la* (pronom personnel) + *am* («je l'aime») qui, tous les trois, peuvent être améliorés, sans qu'on ait besoin d'y admettre l'hiatus<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Éd. Mike ROUTLEDGE, «La *Vie de sainte Marie Madeleine* du manuscrit de Bertran Boyeset (*q*) Texte et traduction», in *La France Latine*, t.125, 1997, pp.9-89 (vv.254-256, p.26) (c'est nous qui soulignons (et ainsi de suite)).

<sup>8</sup> A titre de référence, voilà les trois occurrences:

(1) Pons de Capdoill, *Lejals amics cui amors te jojós* (PC 375, 14, v.44):

ni plus *la am*: es doncs dregs que m'en plaingna (éd. VON NAPOLSKI, 1879)

Une variante *vos am* y conviendrait mieux (cf. RAYNOUARD, *Choix*, 3, p.171).

(2) Raimbaut de Vaqueiras, *Ar pren camgat per tostemps de xantar* (PC 392 4a, v.35):

per qu'eu *la am* mays tostemps sens engan (éd. LINSKILL, 1964, p.285) (10 syllabes)

Prenant une leçon *perquyeu* (VeAg), on peut proposer: *per que (i)eu l'am*

(3) Raimon Jordan, *Lo clar temps vei brunezir* (PC 404, 4, v.48)

que tant <la> am e la vuelh (7 syllabes) (éd. ASPERTI, 1990, p.261)

L'éd. KJELLMAN (1922), prenant le manuscrits F, a évité l'hiatus: *Que tan la desir e volh*. Parmi les sept manuscrits qui recueillent cette strophe, DIKCa donnent *lam*, F *la desir*, A *vos desir*. La leçon *la am* ne se trouve nulle part. Voir la justification de sa leçon conjecturale dans l'édition d'Asperti, pp.88-89: «Iato ed elisione» et la note p.280: «la mancata elisione è spesso (...) motivata da ragioni stilistiche».

Quoi qu'il en soit, *la amor* de *La vie de sainte Marie Madeleine* nous amène à considérer la valeur de la graphie des manuscrits, en ce qui concerne l'hiatus et l'élision. Dans notre cas, le chansonnier A ne fait pas d'élision, alors que le manuscrit a présente une enclise (*del amor*). On peut relever bien des cas où le scribe de A écrit la forme pleine, tandis que l'élision s'impose (par exemple, dans notre texte, aux vers 5, 20, 25). À en croire François Zufferey, la liaison des mots ne présente pas de particularité dans le manuscrit A, si ce n'est que les copistes ne font pas toujours l'élision (*creasca ades A / cresca des B*)<sup>9</sup>. Le copiste du chansonnier C tend à écrire tantôt *-æ-* lorsqu'il faut élider le *-a* avant le mot commençant par une voyelle (*fadaenversa = fad'enversa*), tantôt *lamor, la mor (= l'amor)* pour représenter la nécessité d'élision. Sans-doute, on aura besoin d'une étude exhaustive sur l'habitude de chaque chansonnier.

Clovis Brunel paraît avoir raison de dire que, comme dans les compositions narratives et didactiques l'hiatus est fréquent dans les hagiographies, œuvres non lyriques: même dans le cas d'élision, il arrive souvent que la voyelle élidée soit écrite<sup>10</sup>.

## II. Témoignages des *Leys d'Amors*

Il n'est pas facile de trouver une règle sur l'élision dans les traités poétiques du moyen-âge. Georges Lote fait remarquer que le texte des *Leys d'Amors* se montre le premier signe d'une proscription, qui imposa l'élision à la langue vulgaire. C'était à l'endroit de l'hiatus, phénomène très répandu dans la poésie médiévale, hérité du latin liturgique. Cette règle ne sera pas formulée de nouveau qu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle (l'auteur du *Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, et Pierre Fabri)<sup>11</sup>.

L'essentiel de l'affirmation des *Leys* consiste en ceci: sauf après *li*, article défini masculin, au cas-sujet pluriel, l'hiatus n'est pas en principe admis, surtout dans le cas où les deux voyelles voisines sont les mêmes; mais pour sauver une expression élégante et heureuse, on peut exceptionnellement le tolérer, car *may deu hom voler lo frug que l'escorsa* «on doit préférer le fruit à l'écorce». Les *Leys* l'avaient déjà avancé de la manière suivante au début de la première partie intitulée «définition du "trouver" et ses règles»:

Can ditz *li honest* et apres *li huelh*, vens aqui habitutz am lors cazuals, pueysh sec se l'agensamens can ditz *l'amic*. Enpero can las vocals son unas meteysshas coma *li irat, li isnet*: adonx los deu hom abreviar segon quom pot ayssi vezer.

Sian aytal mot abreujat,

«Que tels mots soient abrégés,

---

<sup>9</sup> François ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987, p.53.

<sup>10</sup> Éd. Clovis BRUNEL, *Bertran de Marseille, La vie de sainte Enimie*, coll. CFMA. 17, Paris, Champion, 1917, p.vii.

<sup>11</sup> Georges LOTE, *op. cit.*, t.3, p.76.

Coma *l'isnel* son apaguat,                    comme “les rapides” sont apaisés,  
E *l'irat* no fan mas contendre.            et “les furieux” ne font jamais disputer»

Enpero totz aquestz vicis de vocal denan vocal e ls autres sobreditz, tenem per escuzatz del tot, can se fan per quom no laysshe bo mot, quar may deu hom voler lo frug que l'escorsa, o cant per outra maniera adrechamen, o miels, o plus bel no 's pot dire<sup>12</sup>.

On peut traduire ainsi les trois dernières lignes, d'après Gatién-Arnoult: «Néanmoins cette faute de mettre une voyelle devant une voyelle et toutes les autres fautes sont entièrement excusées, quand on les commet pour ne pas perdre une bonne expression, car il faut préférer le fruit à l'écorce: ou bien, quand toute autre manière de parler ne serait ni aussi exacte, ni aussi bonne, ni aussi belle».

Les auteurs des *Leys* ont encore souligné ce point à l'intérieur du chapitre «du changement des articles» recueilli dans la troisième partie concernant «des huit parties du discours». Ils ont tenu à dire la nécessité de l'élision, en employant les mots *synalimpha* et *sinalimphamen*, termes spéciaux qui signifient l'élision<sup>13</sup>.

La deuxième rédaction des *Leys d'Amors*, éditée par Joseph Anglade, reprend cette partie. Elle est intitulée: *De l'abreujamen e de l'assetjamen de las habitutz comunas e d'alcunas dictios*<sup>14</sup>. De nouveau, il y est indiqué que des hiatus, comme *le erguelhs* ou *la avaricia*, sont interdits, mais il est ajouté qu'un hiatus est à la rigueur admis lorsqu'il est constitué de deux voyelles différentes (par exemple, *le ardimens*, *le avizamens*).

Ces affirmations nous conduisent-elles à accepter l'hiatus *la amor*, même dans le texte de Raimbaut d'Aurenga, à l'instar de Pattison et de tant d'autres qui ont suivi tel quel son texte dans leurs anthologies? A mon avis, il faut encre mener une large enquête sur les textes des troubadours.

### III. Investigations d'August Pleines

En 1886, dans la collection de Marburg (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie) dirigée par Edmund Stengel, August Pleines avait publié une étude sérieuse: *Hiat und Elision im Provenzalischen*<sup>15</sup>. Profitant des éditions déjà publiées, l'auteur allemand a examiné ces phénomènes d'hiatus et d'élision pour les voyelles a, e, i, o, élidées ou non, dans chaque catégorie

<sup>12</sup> Éd. GATIEN-ARNOULT, 1841-1843, 3 vols., t.1, p.28 (c'est nous qui soulignons). Ayant ajouté les ponctuations, j'ai fait une légère toilette du texte.

<sup>13</sup> Éd. GATIEN-ARNOULT, t.II, pp.128-139.

<sup>14</sup> Éd. Joseph ANGLADE, *Las Leys d'Amors, manuscrit de l'Académie des Jeux-Floraux*, 1919-1920, 4 vols., t.3, pp.61-63.

<sup>15</sup> August PLEINES, *Hiat und Elision im Provenzalischen*, Marburg, N.G. Elwert, 1886 (cf. c.r. par Emil LEVY, in *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, t.12, 1886, col.503-507).

grammaticale: articles, pronoms, substantifs. Comme le signale Emil Levy dans son compte-rendu sévère sur cette étude, les sources de ses investigations sont assez restreintes. Les textes occitans qu'il a utilisés, peu ou prou exhaustivement, ne sont qu'au nombre de six: poème sur *Boecis*, Pons de Capdouill, Bertran de Born, Peire Rogier, le Monge de Montaudon et Guiraut Riquier. Pour le dernier, Pleines a repris le texte quasi diplomatique de Mahn-Pfaff du 4<sup>e</sup> volume de *Die Werke der Troubadors* (1853). Notre exemple d'hiatus tiré de Raimbaut d'Aurenga ne figure pas dans son corpus. Et pourtant, il m'est indéniable que ses recherches, aussi pécaires soient-elles, n'en sont pas moins qu'assez révélatrices pour nous.

Parmi les six exemples de l'hiatus qu'il a trouvés avec *la*, article féminin (au cas-sujet et au cas-régime) devant un mot commençant par une voyelle (contre 36 occurrences d'éliision si je ne me trompe pas), il n'y en a qu'un, où *la* précède un mot commençant par *a-*: *la outra* de Bertran de Born (PC 80, 44, v.41)<sup>16</sup>. Pleines, prenant comme base les éditions d'Antoine Thomas et d'Albert Stimming (1<sup>ère</sup> éd.), a donné le vers suivant qui doit compter 8 syllabes:

Que, quan *la outra* gens s'en part

On va en noter les textes des autres éditions plus récentes ainsi que les leçons des manuscrits:

Que, quan l'otra gens si compart	(Stimming, 2 <sup>e</sup> et 3 <sup>e</sup> éd.)
Que, quant l'otra gens se conpart	(Gouiran)
Greu m'es qan l'otra gens se part	(Paden-Sankovitch-Stäblein)
-----	
Greu mes qan laotra gens se part	A
Que can laorra gen sen part	N
Qe qant tot outra gent sespart	M
Que quant outra gent so part	C (-1)
Que quant laotra gens sen conpart	IK
Qe qant laotra gent se compart	D
Qe qan laotra gen si copart	F

Devant les variantes, Pleines souligne que tous les manuscrits ont évité l'hiatus *la outra*, mais que sans hiatus, le vers manque d'une syllabe, et que les solutions proposées pour la rétablir sont peu satisfaisantes. Voyons le raisonnement de l'auteur: «pour remédier à cet inconvénient, les chansonniers DIKF portent *compartir* au lieu de *partir*, leçon authentique. Le verbe *compartir* ne se trouve ni dans *Lexique Roman* ni

---

<sup>16</sup> PLEINES, *op. cit.*, pp.16-18.

dans les autres dictionnaires». Faute des leçons utilisables, il estime donc qu'il est inévitable d'adopter la leçon conjecturale *la outra*.

Mais de nos jours, cet argument n'est plus valide, vu que les éditions modernes fournissent des textes plus plausibles. D'ailleurs, le verbe *compartir* tend à être consacré selon le *Supplementwörterbuch* de Levy et le FEW<sup>17</sup>.

En fin de compte, selon le sondage de Pleines, il n'existe aucun exemple d'hiatus constitué de deux *a* voisins. Je me sens ainsi tenté d'en conclure qu'il est impossible d'admettre ici l'hiatus, même si les *Leys* admettent des cas où il faut préférer le fruit à l'écorce.

#### IV. Comment remédier au manque d'une syllabe ?

Alors, le moment semble venu d'aborder la solution du problème: si l'on ne peut pas admettre l'hiatus comme le fait Pattison, comment donc établir le vers 27 de notre texte de Raimbaut d'Aurenga?

Nous envisagerons d'abord la solution proposée par Adolf Kolsen:

- 27 Car ieu begui del broc amor ---  
28 Que ja`us dei amar ---- celada  
29 Ab Tristan, que`il det Yseus gen  
30 La bella --- no`n saup als faire ---,

Pattison avait sans doute raison de dire que c'est des vers 26-27 d'une chanson *Per vos, bela douss'amia* (PC 205, 4a) de Guillem Augier Novella, que Kolsen s'est inspiré pour insérer l'expression *del broc*, à la place de *de la*:

#### IV (...)

- l'Amors que`m venz e`l desire 21  
e`m destrein lo cor e`m lia;  
e`l vostra onrada valenza  
fez en mon cor semenza

---

<sup>17</sup> Cf. PL: *compartir* . v. réfl., «partir?»; SW 1, 303: *se compartir* «aufbrechen, eigentlich sich theilen ? Stimming «gemeinsam aufbrechen», Appel Chr. Glos., «sich in Parteien theilen»; FEW 7, 688b: abearn. *compartir* «partager» (n.52: Einmal belegtes apr. *compartir* ist in lesung und bed. unsicher). Pour une discussion plus détaillée, voir éd. Gouiran (1985), p.317 (il n'y a que l'éd. de Gouiran qui possède un appareil critique complet). Parmi les variantes de ce vers 41, relevées par lui, "si E" est à rectifier en "si F" (p.307, l.21).

plus que far non solia:	25
ara sai eu q'eu ai begut del broc	26
don bec Tristans c'anc pois garir non poc! <sup>18</sup>	27

À n'en pas douter, ici, *del broc* signifie «du philtre d'amour contenu dans le broc, dans le vase». Mais, si l'on tient compte du fait que le terme *broc* est assez rare dans le corpus de l'ancien occitan<sup>19</sup>, et que cette chanson est présumée écrite en 1226<sup>20</sup>, date de loin postérieure à celle de Raimbaut d'Aurenga (mort en 1173), cette opération ne paraît-elle pas un peu brusque ?

Examinons ensuite, "la méthode" de remplacement employée par Alfred Pillet et proposée dans son compte rendu sur l'édition de Kolsen<sup>21</sup>:

27	Car ieu begui de la umor
28	Que'us dej'amar a celada.
29	Tristan, qan la'il det Yseus gen
30	La bella, no'n saup als faire

S'il est possible de substituer *de la umor* à *de la amor*, le problème de l'hiatus est bien résolu, puisque, dans ce cas, l'article *la* serait suivi d'une voyelle autre que *a*. On a déjà vu quelques exemples de ce genre relevés par les auteurs des *Leys d'Amors* à l'intérieur des poésies des troubadours. Mais *umor* dans ce contexte me paraît étrange. Certes, ce terme *umor* se présente dans une autre chanson de Raimbaut (PC 389, 15, v.4: *la dolz'umors de la saba*), mais il s'agit alors de la «sève de l'arbre, de la plante» introduite dans un exorde printanier<sup>22</sup>. Ce mot, d'après le FEW 4, 512b HÛMOR, signifie «un liquide quelconque, humidité», sens issu de la contamination par \*AMÖR «liquide» (FEW 24, 471-474). Il désigne surtout les liquides qui se trouvent dans les corps organisés et humains, selon la langue de l'anicenne médecine. Et je n'ai trouvé aucune occurrence de ce mot employé métaphoriquement au sens du «philtre d'amour»

<sup>18</sup> Éd. Monica CALZOLARI, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena, Mucchi, 1986, p.142 (cf. note pp.149-150) (c'est nous qui soulignons). Les quatre manuscrits (CDEF), qui conservent cette pièce, ne présentent pas tous la quatrième strophe. Seuls D et F nous l'ont transmise sans différence significative.

<sup>19</sup> SW ne l'enregistre pas. LR 2, 261b retient deux exemples: celui de Guillem Augier Novella et celui de Duran sartor de Paernas, *En talent ai qu'un sirventesc encoc*, intervenant dans tout autre contexte (*sirventes* sur la solitude politique du Midi à l'heure de la défaite, datée de 1242-1243). Godef. 8, 379c («vase à anse, à ventre renflé, à col étroit, à bec évasé») prend quatre exemples tirés des documents non littéraires qui datent d'après 1379. FEW 1, 549a-b: brochis (gr.) «Kanne» (seit 1380).

<sup>20</sup> Voir Martín DE RIQUER, *Los trovadores* (1975), p.1181 et éd. CALZOLARI, pp.50-51.

<sup>21</sup> in *ZrP*, t.49, 1929, pp.363-366 (p.366).

<sup>22</sup> Éd. PATTISON, p.110.

dans le contexte tristanien<sup>23</sup>.

Venons en maintenant à l'hypothèse de Maurizio Perugi formulée dans l'introduction de son édition d'Arnaut Daniel, selon laquelle on peut adopter la leçon du chansonnier a, si l'on tient *ieu* pour deux syllabes, proposition reprise par Luigi Milone, le dernier éditeur du troubadour<sup>24</sup>.

Contre cette solution, nous pourrions faire valoir les objections suivantes: d'abord, *(i)eu* (< \*eo < E(G)O) ne vaut en principe qu'une syllabe, comme *fau* «hêtre» (< FA(G)U(M)), *niu* (*nis, nis*) «nid» (< NI(D)U(M)), *mieu* (*tieu, sieu*) (< MEU(M), \*TEU(M), \*SEU(M)), étant donné que ce mot s'est réduit à la voyelle tonique, par suite de la chute d'une consonne intermédiaire qui a formé une diphtongue<sup>25</sup>. Les *Leys d'Amors* le confirment:

(...) Et aquesta [dyerezi] sostenem motas vitz en aytals noms coma *Mathieu, Bartholmieu*. De *yeu* e de *Dieu* reputariam a vici, si hom ne fazia doas sillabas. Et aquo meteysch entendatz dels autres motz d'una sillaba que son d'aquesta sort, coma *mieu, tieu, sieu, fieu* et ayssi dels autres.<sup>26</sup>

«Nous la [diérèse] tolérons souvent, dans des noms tels que *Mathieu, Bartholmieu*, mais nous regardons comme un vice de faire deux syllabes de *yeu* et *Dieus*; et il faut l'entendre de même des autres mots d'une syllabe qui sont de cette espèce: comme *mieu, tieu, fieu* et les autres.»

C'est par la présentation de cette proscription que Maurizio Perugi a commencé son analyse des plus minutieuses<sup>27</sup>. Cependant, dans notre cas, en considérant comme inconcevables une diérèse que le chansonnier A a transmise (*dela amor*) ainsi que le texte de Pattison (*de la amor*), il a estimé que: «l'unica soluzione possibile appare il ricupero di un *eu* dieretico (*Car eu begui de l'amor*)»<sup>28</sup>

À mon avis, pourtant, le vers ainsi établi ne s'accorde pas bien avec les autres vers dans cette chanson, comme on le constate si l'on observe les césures des troisièmes vers de chaque strophe (8 syllabes):

I     3     ne neis per freich // ni per flor

<sup>23</sup> Cf. LR 3, 548; SW 8, 537b-538a; Godef. 4, 528c; TL 11, 44-45; AND 477b. Voir aussi Albert HENRY, «Ancien français *ameur*, wallon *ameûr*», dans son *Études de lexicologie française et gallo-romaine*, Paris, P.U.F., 1960, pp.50-61.

<sup>24</sup> Éd. Maurizio PERUGI, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano / Napoli, Riccardo Riccardi, 1978, 2 vols., t.1, p.204; éd. Luigi MILONE, *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna, 1998, p.96 et p.188.

<sup>25</sup> Cf. Joseph ANGLADE, *op. cit.*, p.124.

<sup>26</sup> Éd. GATIEN-ARNOULT, t.3, pp.146-147. L'affirmation analogue se trouve au début de cette œuvre, dans la partie concernant les diphtongues (éd. GATIEN-ARNOULT, t.1, p.22).

<sup>27</sup> Éd. PERUGI, t.1, pp.3-4.

<sup>28</sup> *Ibid.*, t.1, p.204.



*ce l'amors que m sol tener frais,*<sup>31</sup>

13

«Puisqu'elle a trouvé que *cet amour*, qui me gardait toujours jeune, nous amenait dans l'amour excessif, »: cet amour n'est pas métaphorisé par le philtre, mais on peut y remarquer le type de phrase utilisé: démonstratif + *amor(s)* + *que* (relatif régissant une proposition qui explique l'effet de l'amour). Puis, une formule analogue qui se trouve dans l'édition du *Roman de Tristan en prose*, fondée sur le manuscrit Carpentras:

(...) Et de *cele amor qu'il prist ensi par le boire amorous* ot il puis poine et travail si grant que avant ne après ne fu chevaliers tant traveilliez por amors com il fu. (...) <sup>32</sup>

En prose ou en vers, on a affaire à une formule composée sur le même schéma.

Je me suis alors rappelé une chanson généralement attribuée à Chrétien de Troyes, dont l'incipit est: *D'Amors ke m'ait tolut a moy* (RS: 1664; Linker 39, 2). Cette pièce s'engage dans un débat auquel prennent part Bernart de Ventadorn et Raimbaut d'Aurenga, selon Aurelio Roncaglia et tant d'autres. Sans reprendre ici en détail la discussion sur la relation entre ces trois poètes, nous nous bornerons aux remarques suivantes. Dans cette pièce, le trouvère-romancier a pris une position tout à fait contraire à celle du troubadour Raimbaut. Dans la quatrième strophe, il déclare que l'amour fatale de Tristan ne l'intéresse pas, et que le Dieu de l'amour et la sincérité de sa propre volonté le font aimer mieux que Tristan:

Onkes <i>del bovrage ne bui</i>	28
<i>dont</i> Tristans fut enpoisonneis	29
maix plux me fait ameir ke lui	30
Amors et bone volenteis; <sup>33</sup>	31

L'auteur, partant du vers de Raimbaut («J'ai bu du philtre d'amour ...»), a exprimé un avis tout opposé. Dans la cinquième strophe, il insiste encore sur son attitude face à l'Amour; il invoque son propre cœur:

---

<sup>31</sup> Éd. PATTISON, p.116 (c'est nous qui soulignons).

<sup>32</sup> Éd. Renée L. CURTIS, t.2, Leiden, 1976, deuxième partie, § 448, p.67.

<sup>33</sup> À l'instar d'István Frank (*Trouvères et Minnesänger, recueil de textes*, Saarbrücken, West-Ost Verlag, 1952, pp.23-27), j'ai suivi le texte lorrain du manuscrit C (Bern, Stadtbibliothek, ms.389), qui l'attribuait à Chrétien de Troyes. Dans les autres manuscrits, *Amors* du vers 31 est remplacée par *fins cuers* («mon cœur fidèle»), leçon plus manifeste sur la position opposée de Chrétien. Voir éd. Marie-Claire ZAI, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Berne / Frankfurt am Mein, H. Lang, 1974, pp.81-96.

«Ne te décourage pas à cause du retard (*por delai*)<sup>34</sup>; la récompense est plus douce quand elle s'est fait attendre» (vv.42-43). Il s'efforce d'obtenir la «merci» de sa douce dame en la priant. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est la ressemblance frappante des constructions de phrase. On a ici aussi le type: partitif-démonstratif + *bouvaige* + relatif (*dont*). Puisque, d'une manière presque ascétique, Chrétien de Troyes a exprimé son attitude envers l'Amour dans cette pièce, il a pu se servir à sa guise de l'expression auparavant arrangée par Raimbaut d'Aurenga. Inversement si la pièce de Chrétien est antérieure à celle de Raimbaut, c'est ce dernier qui a pu s'inspirer d'une formule exprimée par le trouvère. Quoi qu'il en soit, le parallélisme des constructions m'amène à proposer la solution suivante pour suppléer une syllabe au vers 27:

car ieu begui de <i>œl'amor</i>	27
que ja us dei amar celada	28

#### V. En guise de conclusion

Me référant aux tournures similaires qui se présentent dans une autre chanson de Raimbaut et dans une pièce de Chrétien de Troyes, je propose donc *œl'amor* au lieu de *la amor*. En même temps, tout en conservant les leçons du chansonnier A, j'essaie de rétablir, d'une façon un peu nouvelle, cette strophe de Raimbaut que j'interprète ainsi:

«De Madame, je fais dame et seigneur, quelle que soit sa destinée, car j'ai bu de cet amour, de telle sorte que je dois vous aimer secrètement (vous, cachée); Tristan, quand la noble Yseut, la belle, lui donna cet amour, ne sut faire autrement, et moi, j'aime Madame par une telle convention que je ne peux m'en retirer».

Je finirai cependant sur un doute qui s'impose à moi: les éditeurs modernes choisissent les leçons requises par la forme métrique. Si un vers d'un manuscrit n'y convient pas à celle-ci, on suppose qu'une erreur a été glissée par un copiste dans la tradition manuscrite extrêmement compliquée, et on n'a aucun scrupule à la rectifier. Le canon est celui-ci: la faute n'est pas due à l'auteur de l'original. Ne pourrait-on pourtant pas se demander si certaines licences poétiques n'ont pas été admises au moment de la création originale, et jusqu'à quel point? Mais c'est là un Problème insoluble<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> variante prépondérante: *por chier tans* « à cause de la disette », leçon qui serait mise en relation avec *Carestia*, apostrophe au début de la *tornada* dans la pièce de Raimbaut et peut-être anagramme de *Crestia(n)*, de même que de *chier tans* (cf. ROSSI, *art.cité*; LAZZERINI, *op.cit.*, p.100).

<sup>35</sup> Il m'est agréable de remercier infiniment ma collègue et amie Odile Dussud qui a

APPENDICE

Raimbautz d'Aurenga, *Non chant per auzel ni per flor*

PC 389, 32

2 mss.: A 38b-c; a 193 (210)

éditions:

F.-J.-M. RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Firmin Didot, 1816-1821, 6 vols., t.5, pp.401-402 [str. I, II, III, V seules (selon A), cf. t.2, p.313].

C. A. F. MAHN, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, Berlin, Fred. Dümmler, 1846-1886, 4 vols., t. 1, p.77 [reproduction du texte de Raynouard].

Adolf KOLSEN, *Troubadorgedichte: Dreissig Stücke altprovenzalischer Lyrik*, coll. Sammlung Romanischer Übungstexte, Halle, Max Niemeyer, 1925, pp.57-58.[c.-r.: A. Pillet, *ZrP*, t.49, 1929, pp.363-366]

Martín DE RIQUER, *La lírica de los trovadores, antología comentada, tomo 1, poetas del siglo XII*, Barcelona, Escuela de Filología, 1948, pp.140-142 [texte: Kolsen].

Walter T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952, pp.161-164 (No. XXVII) [c.-r.: L.A. Schwarzschild, *Medium Aevum*, t.22, 1953, pp.126-128; A.H. Schutz, *MLN*, t.68, 1953, pp.418-420; H.H. Lucas, *Modern Language Review*, t.48, 1953, pp.469-470; F. M. Chambers, *RPh*, t.7, 1953-54, pp.230-235; W. Ross, *RF*, t.66, 1954, pp.197-198; A. Weidner, *ASNS*, t.190, 1954, p.261; Martín de Riquer, *ZrP*, t.72, 1956, pp.453-456].

Alain P. PRESS, *Anthology of Troubadour Lyric Poetry*, coll. Edinburgh Bilingual Library, no.3, Edinburg, Edinburgh University Press, 1971, pp.112-114.

Jacques ROUBAUD, *Les troubadours, anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971, pp.150-153 [texte: Pattison].

Martín DE RIQUER, *Los Trovadores, Historia, Literaria y Textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols., t.1, pp.430-432 [texte: Pattison].

Constanzo DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp.123-125 [texte: Pattison].

Luigi MILONE, *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna, 1998, pp.95-98.

forme métrique : 8a 7'b 8a 7'b / 8c 7'd 8c 7'd (Frank, 407:18)

6 strophes unissonans (chaque str.: 8 vers + 1 tornada de 4 v.: -or, -ada, -en, -aire)

base: A

---

bien voulu relire mon manuscrit et me faire bénéficier de ses observations éclairées.

- I            1        Non chant per auzel ni per flor  
              2        ni per neu ni per gelada  
              3        ni neis per freich ni per calor  
              4        ni per reverdir de prada;  
              5        ni per nuill autr'esbaudimen  
              6        non chan ni non fui chantaire,  
              7        mas per midonz en cui m'enten,  
              8        car es del mon la bellaire.
- II            9        Ar sui partitz de la peyor  
              10       c'anc fos vista ni trobada,  
              11       et am del mon la bellazor  
              12       dompna e la plus prezada,  
              13       e farai ho al mieu viven:  
              14       que d'alres non sui amaire  
              15       car ieu cre qu'ill a bon talen  
              16       ves mi segon mon vejaire.
- III           17       Ben aurai, dompna, grand honor,  
              18       si ja de vos m'es jutgada  
              19       honranssa que sotz cobertor  
              20       vos tenga nud'enbrassada,  
              21       car vos valetz las meillors cen,  
              22       qu'ieu no'n sui sobre gabaire;  
              23       sol del pretz ai mon cor gauzen  
              24       plus que s'era emperaire.
- IV           25       De midonz fatz dompn'e seignor  
              26       cals que sia il destinada,  
              27       *car ieu begui de la amor*  
              28       que ja'us dei amar celada;  
              29       Tristan, qan la il det Yseus gen  
              30       la bella, non saup als faire,  
              31       et ieu am per aital coven  
              32       midonz don no'm posc estraire.            / fol.38 c

*May deu hom voler lo frug que l'escorsa?* (Naohiko SETO)

- V        33        Sobre totz aurai gran valor,  
          34        s'aitals camisa m'es dada,  
          35        cum Yseus det a l'amador  
          36        que mais non era portada;  
          37        Tristan, mout presetz gent presen:  
          38        d'aital sui eu enquistaire;  
          39        si l me dona cill cui m'enten,  
          40        no'us port enveja, bels fraire !
- VI        41        Vejatz, dompna, cum Dieus acort  
          42        dompna que d'amar s'agrada,  
          43        q'Iseutz estet en gran paor,  
          44        puois fon breumens conseillada,  
          45        qu'il fetz a son marit crezen  
          46        c'anc hom que nasques de maire  
          47        non toques en lieis, mantenen  
          48        astrestal podetz vos faire !
- VII       49        Carestia, esgauzimen  
          50        m'aporta d'aicel repaire  
          51        on es midonz, qe m ten gauzen  
          52        plus q'ieu eis non sai retraire.

---

VARIA LECTIO: 5. autre esb. *A* - 6. fui ] soi *a* - 8. es ] el *a* - 17. aurai ] airai *a* - 18. iutiada [iut- *retouché*]*a*  
- 19. onranza qe ses cobertor *a* - 20. nuda enb. *A* - 23. pretz ] pez *a* - 25. dompna e seignor *A* - 27. del  
amor *a* - 28. dei ] deia *A*, deg *a* - 29. Ab tristan *Aa* (+1) - 30. E bela no sap *a* - 36. que ] canç *a* - 39. cui ]  
qe u *a* - 40. port ] teing *a*; bel fr. *a* - 42. d'amar ] damas *a* - 43. estet ] istet *a* - 49. Caristia *a* - 50. aportes  
adaizel *a* - 52. sai ] sau *a*.

*Laus stultitiae* de Peire Cardenal,  
édition et interprétation de la “fable”  
de la pluie merveilleuse

Naohiko Seto

Suivant la *vida* rédigée par l'auvergnat Michel de la Tour, Peire Cardenal, issu de famille noble, s'était fait clerc dans sa jeunesse et mena une vie de chanoine ; il se sentit joyeux, beau et jeune, “trouva” des chansons. Mais il finit par critiquer fort la folie de ce monde en composant des sirventes. Quand il quitta cette vie, il avait bien environ cent ans<sup>1</sup>. René Lavaud a recueilli dans l'édition de ce troubadour 96 pièces parmi lesquelles on peut compter 88 sirventes.

Le nombre considérable de ses pièces virulentes, d'ordre politique et clérical ainsi que d'ordre personnel, se prêtent souvent par leurs détails à des datations tant soit peu précises. Cependant, en même temps, il est à retenir que certaines pièces de ce genre ne permettent pas toujours aux lecteurs modernes de déterminer la nature de l'attaque : on se demande à qui la critique s'adresse, de quel sujet l'auteur s'indigne. C'est ainsi que la *vida* a signalé : *en los cals sirventes [Peire Cardenal] demonstrava molt de bellas razons e de bels exemples, qui ben los enten*. La dernière proposition relative « si on les comprend bien », n'exprime-t-elle pas une condition indispensable à l'intelligence de ses textes ?

Mais la “fable” qui nous occupe, qui regrette le sort du monde d'ici-bas où le mensonge et la cupidité ont pris la place de l'amour et de l'honneur, se montre exempte de “l'historicité” de ce genre. Parmi les œuvres abondantes de ce poète, cette pièce brille par l'originalité d'images inoubliables et par la vigueur de l'expression. Elle est compréhensible même à ceux qui ignorent les situations politico-religieuses du Midi de l'époque. La date de 1250-1265, présumée par Lavaud, d'après l'atmosphère générale<sup>2</sup>, et la versification relativement simple de la pièce, par rapport au “sermon” commençant par *Jhesus Cristz*, placé entre 1265-1270, semble bien loin d'être assurée.

---

<sup>1</sup> Éd. Boutière et Schutz 1964, pp. 335-37.

<sup>2</sup> « ... le ton objectif du récit et de son application allégorique – pessimiste au fond mais sans ironie ni amertume apparentes... » (éd. Lavaud, p. 534).

## I. Texte et traduction

Son abondante production poétique a retardé l'établissement de l'édition : déjà en 1874, Paul Meyer avait annoncé un projet d'édition mais qui ne s'était finalement pas réalisé. Sans doute toute une série d'allusions politiques ainsi que la présence d'*hapax* assez nombreux avaient-elles rendu le travail ardu et compliqué. C'est en 1957 qu'on vit enfin paraître, sous les auspices de René Nelli et Jean Seguy, une édition monumentale mais posthume de René Lavaud, décédé en avril 1955<sup>3</sup>.

La pièce qui nous occupe a été éditée et annotée par lui d'une manière assez complète<sup>4</sup>. Et pourtant, malgré le nombre des manuscrits, qui se monte à 6, signalé déjà par la bibliographie de Pillet-Carstens, Lavaud n'en a utilisé que 5, négligeant le texte conservé à la Bibliothèque de l' Arsenal 5991 (en parchemin, daté du début du XIV<sup>e</sup> siècle)<sup>5</sup>. En outre, son texte éclectique, tant sur l'établissement que sur l'orthographe<sup>6</sup>, mériterait examen aujourd'hui. Cela dit, nous nous proposons ici d'en présenter une édition nouvelle basée sur un chansonnier K, avec l'apparat critique tenant compte des variantes fournies par le manuscrit de l' Arsenal (abrégé désormais sous le sigle *Arx.*). Pour alléger l'apparat, nous avons omis les leçons de *d* (en papier, daté de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle) qui n'est qu'une copie des pièces absentes de *D*).

### Texte

Six manuscrits : I 174r-v, K 159v, R 135v-136r, T 89r, d 337r, Bibliothèque de l' Arsenal 5991 : fol.5r-v

Base : K

I           Una ciutas fo, no sai cals,  
              on cazet una ploia tals  
              que tuit l'ome de la ciutat  
4           que tochet foron forsenat.  
              Tug desseneron mas sol us :

<sup>3</sup> Estimant qu'il reste à résoudre bien des problèmes concernant la constitution du texte et l'interprétation détaillée de plusieurs passages, S. Vatteroni en a annoncé une édition renouvelée en 1987. Il a d'ailleurs commencé à publier successivement des textes nouveaux dans *Studi Mediolatini e Volgari* 36 (1990), 39 (1993), 40 (1994), 41 (1995), 42 (1996), mais il n'a pas encore proposé une édition de notre «fable».

<sup>4</sup> Lavaud 1957, pp. 530-39.

<sup>5</sup> Le manuscrit, consistant en un cahier de 4 feuilles ou feuillets doubles (soit, en 8 feuillets), vient sans doute de la bibliothèque de M. de Paulmy. Ce cahier, composé originairement de 6 feuillets, contient des textes occitans : *la Prise de Damiette* (fragment) (fol.1-4) ; *la porphétie de Hanman, fils d'Issac* (fol.4 ; incomplet de la fin) ; fin de *la lettre du prêtre Jean* (fol. 5r) ; Peire Cardenal *faula* (divisée en 5 par pieds de mouche : au début des vers 21, 43, 45, 49 ; fol. 5) ; *Provincial*, ou liste des évêchés du monde chrétien (fol. 5 v). Il a été déposé à l' Arsenal par les mains de Lacurne de Sainte-Palaye. Ce philologue du XVIII<sup>e</sup> siècle a écrit au fol 5 (feuille de la «fable») une note indiquant qu'il faut voir une autre copie du chansonnier R (voir Martin 1885-1899, t. 5, pp. 478-79 ; Meyer 1877, pp. 497-99).

<sup>6</sup> Cf. éd. Lavaud, pp. VII-VIII.

aquel n'escapet e non plus,  
que era dins una maisso  
8 e dormia quant aisso fo.  
Aquel levet cant ac dormit,  
e fo si de ploure gequit,  
e venc foras entre las gens,  
12 e tug feron dessenamens :  
luns a roquet, l'autre fon nus,  
e l'autre escopit ves sus,  
luns trais peiras, l'autre astella,  
16 l'autre esquintet sa gonella,  
e luns feri, l'autre enpeis,  
e l'autre cuget esser reis,  
e tenc se ricamen pels flancs,  
20 e l'autre sautet per los bancx,  
luns menasset, l'autre maldis,  
l'autre juret, e l'autre ris,  
l'autre parlet e non sap que,  
24 l'autre fes meinas dese.  
Et aquel c'avia son sen  
meravilhet se molt fortmen,  
e vi ben qe dessinat son  
28 e garda aval et amon  
si negun savi n'i veira,  
e negun savi non i ha.  
Grans meraveilhas ac de lor,  
32 mas molt l'an ilh de lui major,  
que l'vezon estar suaumen,  
cuian c'aia perdut son sen  
car so que ill fan no il vezon faire,  
36 a cascun de lor es vejaire :  
que ilh son savi e senat,  
mas lui tenon per dessinat  
qui l'fer en gauta, qui en col,  
40 el no pot mudar no s degol,  
luns l'enpenh e l'autre lo bota,  
el cuia eissir de la rota,  
luns l'esquinta, l'autre l'atrai,  
44 el prent colps e leva e chai,  
cazen levan, a grans gabautz,  
s'en fug a sa maison de sautz,  
fangos e batutz e mes mortz  
48 et ac gaug, car lor fon estortz.

- Cist fabla es az aquest mon,  
semblan et a tug silh que i son ;  
aquest segles es la ciutatz  
52    qe ies totz plens de forsenatz.  
      Que l major sens c'on pot aver  
      es amar Dieu fort e temer,  
      e gardar sos comandamen,  
56    mas ar es perduz aquel sens ;  
      li plueia sai es cazeguda,  
      e si es cobeitatz venguda,  
      uns orgueills et una malesza  
60    que tota la gens ha perpresa.  
      E si Deus n'a alcuns gardat,  
      l'autre l tenon per dessanat  
      e menon lo de tom en bilh,  
64    car non es del sen que son ilh,  
      que l sens de Dieu lur par folia,  
      e l'amics de Dieu, on que sia,  
      conois que dessanat son tut,  
68    car lo sen de Dieu an perdut,  
      et ilh an lui per dessanat,  
      car lo sen del mon an laissat.

VARIA LECTIO : 1. siuta(t)s *KIT*, ciutat R – 2. cazec(=t ?) ... c(=t ?)als *Ars* – 3. siutatz *IK* – 4. forsenat ] des(s)enat *T(R)* – 5. us ] uns *IKT* ; mas sol ] leuat R ; mas ] mals *Ars*. – 6. A. ne escapet ses pus R ; A. en e. ses plus *T* ; Et a.escapet ses pus *Ars*. – 7. Q.e.enl .i. a. maso R – 8. e ] on *RT*, que *Ars*. ; aisso ] aco R – 9-15 (et 17, 65). *La coupure nous empêche de lire quelques lettres de chaque vers* : *Ars*. – 9. Aquel *manque Ars*. ; leuet ] levec(=t ?) *Ars*. – 10. E f. s. d. ] E. se fon R, E fo s... *manque Ars*. – 11. E uen... *manque Ars*. – 12. E ] On *RT*, E tu... *manque Ars*. – 13. a roquet l. f. n. ] fo uestis e(?) autre n. R, arroquet l. f. n. *TArs*. , Luns *manque Ars*. – 14. escopit ] escorpit *IK*, esc(=t ?)upit *Ars*. ; Lautr escupi uas lo cel sus R ; E lautre escupi(?) *T* ; u.s. ] uersus *Ars*. , E la... *manque Ars*. – 15. astella ] estelas *Ars* ; Lautre p. l. astelas R ; L. t. peira laustralla (-st-suscrits) *T*, Lun... *manque Ars*. – 16. esquisset sas (esquissec las) gonelas R (*Ars*.) – 17. *manque R* ; l. f. e. l. *T*, E l... *manque Ars*. – 18. *manque R* – 19. Lautre t. ricamens p. f. R – 20. sautet ] sautec *Ars*. ; e *manque R* – 21. E lus menasec *Ars*. – 22. iuret ] ploret R, plorec *Ars*. ; e *manque R* – 23. parlec *Ars*. ; saup *TArs*. – 24. meinas ] metoas *RT*, meteyes *Ars*. ; desse R – 25. Aquel que *Ars*. – 26. mot *TR* ; merauilha *Ars*. – 27. ui ] uet *IK*, ue *Ars*. ; dessatz *Ars*. – 28. E garda ad aual et amon *Ars*. – 29-30. *manquent TArs*. – 29. saui y ueiria R – 30. E nulh autre noy uezia R – 31. ac ] a *Ars* ; G. m. a. ] E ac m. R – 32. lan ilh ] la sailh *IK*, lan il *T*, lan els R ; Mos *T* – 33. Quel ] Que *T* ; sauiamen *Ars*. ; Car el esta sauiamen R – 34. Cuio que aia *Ars*. – 35-38. *manquent R* – 36. Que a. c. *Ars*. ; uejaire ] uiaire *T* – 37. Quil s. s. e ben s. *T* – 38. tenon ] ten *T* – 40. no pot ] nos pot R ; Nos pot m. que n. d. *Ars*. – 41. e *manque K* ; lo bota ] li traí *T* – 42-43. *manquent T* – 42. eissir ] ensir *IK*, issir R – 43-44. *manquent R* – 43. lesquinsa lautre lí tray *Ars*. – 44. El ] E *Ars*. ; chai ] quai *T* – 45. Cazen ] Cascul *Ars*. ; gabautz ] sabautz *IK*, garbautz R ; a. g. s. ] granz escallauz *T* – 46. El fuy *Ars*. ; de s. ] a s. R ; fug ] fugit R – 47. F. b. e dimiez m. *T* – 48. car ] can *TRArs*. – 49. Sist *IK* ; Aquist faura (fama ?) *T* ; Aquesta faula es el m. R ; Sest fabla es en a. m. *Ars*. – 50. es ] et *IK* ; S. e. a. t. s. ] Semblanz es al

homes *T*; Semblan ad homes *R*; Semblans als homes *Ars.* – 51. setgles es la siutatz *IK*; cieutatz *R*; E a. s. *T* – 52. ples *Ars.*; forsenatz ] dessenatz *RT* – 54. Si (So) es amar d. e temer *RT(Ars.)* – 55-60. *manquent* *R* – 57. La p. s. e. casuda *Ars.*; gazeguda *IK* – 58. E si es c. ] C. e si es *IK*; Unna c. es u. *T*; Vna c. ques u. *Ars.* – 59. Et erguheiliz e grans m. *T* – 61. alcun *RT*; gardat ] gadat *T*, onrat *R* – 62. Lautra t. p. deszsinat *IK*; Autril t. *R* – 63. menan *T*; tom en bilh ] trop en bilh *IK*, top en bil *T*, tomp en vilh *Ars.* – 64. no son *R*; Car non e (+ lettres illisibles) que son il *T* (*cf. éd. Lavand: no (+ 2 lettres illisibles puis peut-être l) sen «il (sic)»*) – 65. par ] per *IK*, folia : *deux dernières lettres manquent* *Ars.* – 66. lamic *R* – 69. Et ilh ] Eels *Ars.*; Ils tenon luy *R*; E il ab lui *T* – 70. an ] a *RT*; del e mon an l. *IK*, de dieu an layss (+ *une lettre illisible*) at *Ars*

## Essai de traduction

Il y avait une fois je ne sais quelle cité  
 où tomba une pluie telle  
 que tous les hommes de la cité  
 4 qu'elle toucha furent insensés.  
 Tous perdirent le bon sens sauf un :  
 celui-là, entre autres, en échappa,  
 car il était dans une maison  
 8 où il dormait quand cela se passa.  
 Celui-là se leva quand il eut dormi  
 et que l'averse eut fini,  
 et il vint dehors parmi les gens,  
 12 et tous agissaient comme des déments :  
 l'un portait une chemise courte, l'autre était nu,  
 et l'autre crachait vers le haut,  
 l'un lançait une pierre, l'autre un morceau de bois,  
 16 l'autre déchirait sa tunique,  
 et l'un frappait et l'autre poussait,  
 et l'un se croyait roi,  
 se tenait fièrement les mains sur les hanches,  
 20 et l'autre sautait par-dessus les bancs,  
 l'un menaçait, l'autre injuriait,  
 l'autre jurait et l'autre riait,  
 l'autre parlait sans savoir ce qu'il disait,  
 24 l'autre faisait volontiers des mines bizarres.  
 Et celui qui avait gardé sa raison  
 s'émerveilla très fort  
 et il réalisa bien qu'ils étaient insensés,  
 28 et regarda au bas et en haut  
 s'il n'en voyait là aucun de sage,  
 mais de sage, il n'y en a point.  
 Il fut grandement surpris par eux,  
 32 mais eux le furent plus encore par lui,  
 car ils le voient rester tranquillement ;  
 ils croient qu'il a perdu le sens,  
 puisqu'ils ne le voient pas faire ce qu'ils font ;  
 36 à chacun d'eux il semble  
 qu'ils sont sages et bien sensés,  
 mais lui, ils le tiennent pour insensé ;  
 l'un le frappe à la joue, l'autre au col ;  
 40 il ne peut s'empêcher de tomber,

l'un le presse, l'autre le heurte ;  
il tente de se sauver de la cohue,  
mais l'un le lacère, l'autre l'entraîne,  
44 il reçoit des coups, se relève, mais retombe,  
tombant et relevant, à grandes enjambées,  
il s'enfuit à sa maison précipitamment,  
fangeux, battu et à moitié mort,  
48 mais heureux de leur avoir échappé.

Cette fable désigne le monde d'ici-bas,  
elle est l'image des hommes qui y vivent ;  
ce siècle est la cité  
52 qui est toute pleine de forcenés ;  
la plus grande sagesse qu'on puisse avoir,  
c'est d'aimer Dieu et de le craindre  
et d'observer ses commandements ;  
56 mais aujourd'hui cette sagesse est perdue ;  
la pluie est tombée ici-bas :  
et ainsi est advenue Convoitise,  
un orgueil et une méchanceté  
60 qui ont atteint tous les gens.  
Et si quelqu'un en a gardé Dieu,  
les autres le tiennent pour insensé  
et ils le mènent en lui donnant des coups,  
64 parce que sa sagesse n'est pas la leur,  
car la sagesse de Dieu leur paraît folie ;  
cependant l'ami de Dieu, où qu'il se trouve,  
comprend qu'ils sont tous insensés,  
68 parce qu'ils ont perdu la sagesse de Dieu,  
et pourtant eux le prennent pour insensé,  
parce qu'il a renoncé à la sagesse du monde..

## II. Commentaires

Ayant divisé les témoins en trois (*IKd-R-T*), Lavaud a établi le texte par l'accord de deux groupes, car selon lui, il est difficile de décider lequel est le meilleur. À défaut d'accord, il a considéré les leçons de *T* comme préférables, en se référant aux vers 8, 17 et 59. Quant aux deux premiers, si l'on examine attentivement les leçons, on comprendra d'emblée qu'il n'y a pas de différence fondamentale de sens (au v. 8 : conjonction *e* (*IKd*) / relatif *on* (*RT*) ; au v. 17 : place de *e* : *e luns ferit, l'autre enpeis* (*IKd*) / *luns ferit e l'autre enpeis* (*T*)). Le vers 59, restitué par quelque acrobatie de la part de Lavaud, souffre contestation, semble-t-il. Nous y reviendrons plus loin.

Nous avons pris le chansonnier *K*, manuscrit presque jumeau de *I*, comme base. Les leçons de ce témoin seront gardées autant que possible. *R*, qui propose un texte défectueux, ne peut pas servir de base (vv. 17-18, 35-38, 43-44 et 55-60 manquent). Les vers 29-30 manquent dans *T* (Lavaud a eu recours ici au texte de *IK*). Le manuscrit de l'Arsenal, dont le haut des feuillets est rogné en forme de triangle renversé, ne présente plus quelques lettres des vers 9-15, 17 et 65. D'ailleurs, de même que *T*, il ne conserve pas les vers 29-30. Les leçons d'*Ars.* peuvent être classées de la façon suivante :

- accords possibles avec R : 6, 22
- accords avec T : 13, 23 (*saup*), 29-30 (lacune)
- accords avec RT : 48 (*can*)
- accords possibles avec RT : 14, 16, 22, 24, 50, 54, 63
- leçons isolées : 15 (graphique : *estelas*), 25, 26, 27 (*ue*), 31 (*a*), 33 (*saiamen*), 36 (*Que*), 40, 43, 44, 45, 46, 49, 57 (*la, casuda*), 58, 70 (erreur)

De ces données, on pourra conclure qu'*Ars.* s'assimile de temps en temps aux manuscrits RT, mais eu égard aux leçons isolées assez nombreuses, il n'en occupe pas moins une position particulière. Or, il est à préciser que dans ce manuscrit, les *-c* et *-t* finales sont souvent difficiles à distinguer. La discrimination nettement faite, on eût pu judicieusement supprimer certaines variantes.

Dans ce qui suit, nous voudrions examiner brièvement quelques vers épineux.

v. 13 : *a roquet* (*arroquet* T*Ars.*, *fo uestis* R). Ayant adopté une correction proposée par Appel, Lavaud l'a corrigé en *ac roquet*. SW 8, 380 voulait y voir le verbe *arrouca* (Mistral : 'jeter une pierre'), mais cela rend le sens de ces quatre syllabes redondant sur le vers 15. Comme Lavaud l'indique avec raison, la leçon de R étant selon toute apparence une *lectio facilior*, il vaudrait mieux y supposer un verbe signifiant 's'habiller d'une manière excentrique' par opposition à *nus*. Le substantif *roquet* veut dire en effet soit 'un surplis à manches étroites porté par les évêques', soit 'un manteau très court, blouse, jupon court' (FEW 16, 249a ; Alibert : *roquet* 'rochet, camail des évêques et des chanoines ; colletin de pèlerin à coquilles ; petit manteau en forme de camail'). On peut relever en ancien français : *Le frere du suppliant vint tout nu en roquet ou chemise* (TL 8, 1362 ; cf. Godef. 7, 214a ; 10, 581a), d'où le sens deuxième conviendrait mieux ici.

v. 14 : *escopit* (*escorpit* IK / *escupit* *Ars.* / *escupi* RT). La leçon de IK ne se comprenant pas, nous l'avons rectifiée en *escopit*, 3<sup>e</sup> pers. sg du passé simple de *escopir* (REW<sup>3</sup> 8014 : \*SKUPPIRE (onomatopée), cf. FEW 12, 215a : SPUTARE). L'accord de deux groupes (R / T) contre IKd a amené Lavaud à prendre *escupi*.

v. 15 : *astella* 'morceau de bois, petit éclat de bois'. Sur l'emploi de ce terme au sens d'arme, voir FEW 1, 163-164 ; 25, 593b-605b (notamment 594a) (cf. LR 2, 136b ; Alibert : *estèla~astèla*). Il est à noter que seul *Ars.* prend la forme *estela*.

v. 22 : *juret* (IK / T) tandis que *ploret* (R), *plorec* (*Ars.*). Lavaud a pu choisir *juret* grâce à l'accord de deux groupes (IK / T).

v. 24 : *meinas* (IK) tandis que *metoas* RT / *meteys* *Ars.* Lavaud a corrigé *metoas* en *metolas* (< *metùla* < *métula* < METUS 'horreur'). Cependant *metolas* n'est attesté par aucun document. Nous avons pris *meinas*, forme diphtonguée (plurielle) de *mena*, *mina* (SW 5, 181). L'expression *faire mines* en ancien français se trouve dans TL 6, 59 : *faisant mine* [mss. *mines*, forme plurielle] *en grinçant les dents*, exemple choisi aussi par FEW 20, 12a (et 14, n. 1) «faire des grimaces» (cf. SW 5, 181 (*faire minas*) ; Mistral, 341d : *faire la mino*).

Pour *dese*, que Lavaud interprète par 'continuellement' suivant une conjecture de Levy qui l'a glosé avec un point d'interrogation : 'toujours'. Le sens généralement admis 'sur le champ, immédiatement' ne conviendra sans doute pas ici. En effet pour ce qui concerne ce mot dont l'étymologie a été controversée, on peut consulter

les études sérieuses qui y ont été consacrées successivement par Kurt Lewent, Max Pfister et German Colón<sup>7</sup>. Lewent y a proposé une étymologie DE SE, d'où son interprétation 'de soi-même, volontiers'. Ayant distingué *dese* de *desse*, Pfister a soutenu l'avis de Lewent pour le premier, alors que pour *desse*, qu'il comprend : 'sur le champ', il a conseillé de ne pas le confondre avec *ancse*, *ancsempre*, *jassé*, *jasempre* 'toujours' [ < UNQUAM, JAM + SEMPER]. Colón, de son côté, critiquant l'étymologie avancée par Lewent, estime que *dese*, *ancse* et *jassé* sont tout simplement des formes raccourcies de *de sempre*, *anc sempre*, *ja sempre*. Et pourtant, notre texte, ici appuyé par tous les témoins (*desse* R), quelques étymologies qu'on puisse y proposer, se prêtera bien à l'interprétation de Lewent. Le sens choisi par Lavaud n'est pas attesté.

vv. 58-59 : le texte de *IK* ne peut être pris tel quel en considération de l'absence de l'accord grammatical. (*uenguda / uns orgueills*). Certes, on peut choisir les leçons de *T* ou d'*Ars.*, mais elles se montrent apparemment *rifacimento* des copistes. Face à cette difficulté, qu'est-ce que Lavaud a fait ? Modifiant *orgueills* en adjectif *erguelhoz(a)* et profitant du texte de *T*, il a refait une leçon : *Cobeitatz, e si es venguda Un'erguelhoz'e granx maleza* : « c'est Convoitise ; aussi est-il advenu une grande et orgueilleuse méchanceté [qui (...)] ». Il s'agit d'une rectification astucieuse que les éditeurs postérieurs des anthologies ont adoptée, sauf Pierre Bec qui suit *IK* malgré l'empêchement grammatical (comme l'ont fait Appel et Bartsch). Pour notre part, nous avons choisi le changement des mots : les leçons de *TArs.*, qui paraissent certainement *lectio facilior*, n'indiquent-elles pas le contexte original « et ainsi est advenue Convoitise » ? À notre avis, cette opération, aussi hasardeuse soit-elle, restera moins nocive à l'original que le tour acrobatique de Lavaud.

v. 63 : *tom* R (*trop* *IK* / *top* *T* / *tomp* *Ars.*). À propos de ce vers, on peut relever dans une pièce satirique composée par le père de Raimon de Cornet, poète de l'école toulousaine du début du XIV<sup>e</sup> siècle : *De tums en bilhs nos meno ayssils cossolatz crus*<sup>8</sup> "ces consulats cruels nous mènent de chute en relèvement (de culbute en saut)". À la manière cardenaliennne, ce sirventes jette un anathème contre les clercs. Cela nous amène à choisir la leçon de R au détriment de *IK* (cf. SW 1, 145), parce qu'il y a lieu de croire que l'auteur du sirventes a utilisé une expression employée par Peire. Lavaud, tout en adoptant cette hypothèse, a inventé une leçon *tomp* (= *tomb*, catal.), affirmant qu'il gardait le *-p*, attesté par deux groupes *IKd* et *T*. Ce *-p* lui a paru résulter d'une dissimilation avec le *-b* suivant (au lieu de *tomb en bilh*). Il avait finalement raison : la leçon de l'*Ars.* l'atteste bien ! Le sens de ce vers reprend en somme le v. 45. Sur le *tom*, voir FEW 17, 384b-386b (\*TUMON : *tam* 'action de frapper de la corne') ; TL 10,722-23 : *tumer*.

<sup>7</sup> Lewent 1961 ; Pfister 1962 ; G. Colón, FEW 11, 442-44.

<sup>8</sup> Éd. Noulet et Chabaneau 1888, p. 79 (n° XXXIX, v. 56) et p. 245 (note).

## III. “Fable” et poésie lyrique

Comme on l’a vu, Peire Cardenal a produit de nombreuses pièces contre la société de son temps, exerçant une critique violente sur les puissants riches et les barons cupides ainsi que sur les clergés en décadence et les femmes dévergondées. Il a condamné leur injustice criante comme *foldat*. Parmi ces diatribes, outre notre “fable”, se trouvent des vers qui dénoncent la folie de ceux qui se croient sensés : prenons par exemple vv. 27-36 d’une pièce commençant par *De paraulas es grans mercatz* :

D’autres n’i a que s fan senat  
c’an de repene voluntat  
et an so enpres per aital –  
que diguas ben o diguas mal –  
qu’enanz ora seres représ,  
caís qu’el es savis e cortés  
et es parlans e sap ganre.  
Mas denguns homps non au ni vé  
que mantas ves a mais de sèn  
lo repres qu’aquel que reprén :

*Il y en a d’autres qui se donnent pour sensés,  
qui ont intention de critiquer  
et ils ont pris cela à tâche de cette sorte –  
dussiez-vous dire bien ou mal –  
qu’avant un instant vous serez blâmés,  
presque comme si cet autre était sage et courtois  
et était bien parlant et savait beaucoup.  
Mais nul homme n’entend ni ne voit  
que souvent le blâmé a plus de sens  
que celui qui le blâme :<sup>9</sup>*

À cela s’ajoute une accusation formulée dans le contexte religieux à l’intérieur de la pièce suivante :

Totz lo sabers del segle es foudatz ;  
e Dieus dis o e trobam o ligen ;  
et ieu cre ben sos ditz veraiamen :  
qu’ieu vei que l rix es savis apellatz  
e l paupres es fols e caitius clarmatz.  
Al ric parec, del segle traspassan,  
et al Lazer, cal mes Dieus en soan.

*Tout le savoir du siècle est folie ;  
Dieu a dit cela et nous le trouvons à lire ;  
et je crois bien ses paroles en vérité :  
car je vois que le riche est appelé sage  
et que le pauvre est proclamé fou et misérable.  
Mais il parut, d’après le riche quittant le monde,  
et d’après le Lazare, qui des deux Dieu tint en*

[ *mépris.*<sup>10</sup>

On peut relever encore des passages de ce genre, mais ce qui spécifie notre “fable”, c’en est la forme poétique. Pillet-Carstens, l’ayant considérée comme non lyrique, ne lui a pas donné de numéro de référence et l’a classée avec *De paraulas* qu’on vient d’examiner, après les pièces autorisées comme lyriques. On observe bien en effet que la poésie «non lyrique» peut être définie comme n’étant pas composée de strophes.

Et pourtant, Lavaud a interprété que cette pièce était constituée de 17 strophes de 4 vers et d’un “retour” de 2 vers, soit 70 vers sur des rimes nouvelles à chaque strophe (8a8a8b8b). Il a suivi la position de F. W. Maus, qui en avait tenu la forme métrique pour une des plus anciennes formules de la poésie lyrique occidentale<sup>11</sup>. István Frank l’avait cependant classée parmi les poésies non lyriques dans son

<sup>9</sup> Éd. Lavaud, pp. 288-91 (Pillet-Carstens, ayant considéré la forme de cette pièce comme non lyrique, ne lui a pas fourni le numéro d’enregistrement).

<sup>10</sup> Éd. Lavaud, pp. 524-25 (PC 335, 34).

<sup>11</sup> Maus 1884, p. 100, n° 120.

répertoire<sup>12</sup>. Paul Meyer, en effet, dans son magistral article sur la rime plate, s'était déjà référé à notre "fable", affirmant à son sujet qu'une unité de sens s'y forme à l'intérieur de chaque couplet de deux vers (aa, bb, cc, ...)<sup>13</sup>, opinion à laquelle nous donnons notre pleine adhésion. En effet un sirventes de Marcabru (PC 293,9) allégué par Maus comme modèle de la forme (10'a10'a10'b10'b) a pu être classé par Frank au-dedans d'une autre formule (190,1 : 10'a10'a4b6'c4b6'c). Une forme de quatrain si brève (aabb), tout en étant incluse au numéro 130 par le répertoire, renferme 4 fragments sans strophes, dont 3 sont anonymes. Gageons qu'elle n'est pas susceptible de constituer une forme lyrique bien établie. D'ailleurs, si l'on prend les deux derniers vers (vv. 69-70) pour un envoi, comme le fait Lavaud, cela ne sera pas soumis à une règle de *tornada* : elle doit reproduire, avec leur disposition, les rimes de la dernière partie du couplet précédent<sup>14</sup>.

Dans les manuscrits, quelle est la disposition des vers ? Nous constatons que les copistes les ont écrits d'une façon variée.

Les chansonniers *IK* ont mis à chaque quatrain un pied de mouche. Le manuscrit de l' Arsenal a noté ce signe aux début des vers 21, 43, 45 et 48. En outre *IK*, ayant dépeint une lettre ornée assez grande au début des vers 1 et 25, de côté au-dessus de laquelle se trouve l'annotation suivante : *Peire cardinal* (sic). *sermons. viij*, *Peire cardinal. sermons. viij* (K) (I : *vij*, *vij*). Nous voudrions examiner avec minutie l'arrangement des pièces voisines dans le cas de *K* : après 44 sirventes viennent les huit pièces suivantes :

fol. 157r :	Peire Cardinal. i.	= PC 335,18
	Peire Cardinal. ij.	= PC 335,66
	Peire Cardinal. iij.	= PC 335,3
fol. 157v :	Peire Cardinal. iiij.	= PC 335,21
	Peire Cardinal. v.	= PC 335,1
fol. 158r :	Peire Cardinal. sermons. vj.	= PC 335,27
fol. 159r :	Peire Cardinal. sermons. vij.	= PC 335,42

À quoi s'ajoute notre "fable" divisée en deux (viij, viiiij), précédant une section de Bertran de Born (commencée par la *vida*).

Dans la table des matières placée au début du chansonnier, deux index (répartis en *canson* et *tenso*) précèdent un index de sirventes. À la tête de ce troisième index est occupée une partie de Peire Cardenal, où les incipit de 49 sirventes sont notés successivement. Et puis viennent avec une rubrique : *Peire Cardinal sermons*, 4 incipit des pièces notées à l'intérieur du texte après 158r, c'est-à-dire : PC 335,27, 42, et les deux parties de «fable». Nous ne pouvons pas éclaircir la raison pour laquelle le copiste l'a divisée au v. 25, bien qu'on puisse y discerner deux situations : spectacle épouvantable des conduites insensées des autres (jusqu'au v. 24) et étonnement extrême du «sage» (du v. 25).

En ce qui concerne le chansonnier *T*, constitué de 4 parties, on conçoit bien que Lavaud en ait fait grand cas des leçons, car la troisième partie en a été consacrée aux

<sup>12</sup> Frank 1953-1957, t. 2, p. 200.

<sup>13</sup> Meyer 1894, p. 29.

<sup>14</sup> Jeanroy 1934, t. 2, p. 93 (cf. p. 191, n. 4).

œuvres de Peire Cardenal : cette partie (fol. 89-110) représente, si l'on peut dire, un recueil propre à ce troubadour (voir le compte-rendu de Chambers sur l'édition de Lavaud). C'est la seule partie qui ait été notée en deux colonnes, par une main du XIV<sup>e</sup> siècle (les autres parties, dont chaque page est composée par une colonne, sont du XV<sup>e</sup> siècle). La "fable" est notée ici sans être fragmentée en strophes, mais elle est divisée en deux au v. 49 qui commence par une lettre ornée. Cette coupure est convaincante au contraire de celle de IK. De fait c'est notre "fable" qui occupe le premier ce recueil :

fol. 89r	"fable" PC 335,27
fol. 91v	PC 335,42
fol. 92v	PC 335,1
fol. 93r	PC 335,54

Le chansonnier R présente un texte divisé en quatrains par les pieds de mouche qui vont néanmoins manquer dès le milieu du texte. On y constate bien au v. 49 un signe un peu plus grand que les autres. Au dedans de ce manuscrit gigantesque, le troubadour est conservé deux fois : à la première, parmi les poètes classiques, entre fol. 67 et 73, en sont notées les 55 pièces. À la deuxième, principalement parmi les troubadours de l'époque décadente, entre fol.136 et 137, apparaissent les 4 pièces suivantes :

<i>una ciutatx fo no sai</i>	"fable"
<i>Jhesus Cristx nostre salvaire</i>	PC 335,27
<i>sel qes fes tot cant es</i>	PC 335,14
<i>un estribot farai</i>	PC 335,64

Tel est en gros l'arrangement de la "fable" dans les manuscrits. On peut y voir la confirmation de ce que certaines pièces de Peire, y compris notre "fable", ont été considérées par les copistes comme différentes des autres sirventes du même auteur. Tous les témoins (sauf *Ars.*) ont recueilli la pièce qui nous occupe avec une pièce très longue (329 vers) : *Jezu Crist, nostre salvaire* (PC 335,27) appelée "sermon" par *IK*. Ou peut y ajouter *Predicator* (PC 335,42) intitulé aussi "sermon" par ces chansonniers jumeaux.

Depuis Lacurne de Sainte-Palaye<sup>15</sup>, les chercheurs ont qualifié notre pièce de "fable", se fondant sur *cist fabla* au v. 49. Cette appellation ne paraît être sans fondement selon la rubrique de l'*Ars.* : *yssi comensa la faula de la plueia*. Mais d'après la tradition *IK*, on est autorisé à la prendre pour un sermon, une « sorte de *sermo* ou de poésie didactique moralisante », titre indiqué par F. Pirot<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Sainte-Palaye 1774, t. 3, pp. 264-65 [vv. 1-16, 18-19, 25-35, 39-52, 58-6, traduction seule].

<sup>16</sup> Pirot 1972, p. 210.

#### IV. Le conte de la pluie et de l'idiot

Deux motifs sont superposés dans cette pièce : la pluie soudaine qui a rendu fous tous les citoyens, et le seul rescapé, qui a subi des persécutions de tous les autres rendus insensés. Les sources n'en sont pas encore précisées, mais des motifs analogues ont été signalés depuis longtemps.

En effet dans une chanson (PC 225-8) de Guilhem de Montanhagol (avant 1233-après 1268) se retrouve le même thème. Le troubadour toulousain, se plaignant des puissants qui abandonnent Amour, se voue ici à la défense d'Amour pour en obtenir la joie. En voici la troisième strophe (vv. 19-27), que nous citons de l'édition magistrale de Peter. T. Ricketts :

Mas d'amor tem q' l' si'a far aissi,  
per malvastat qe vei part pretz prezar,  
com al savi fo ja qe s' saup triar  
de la ploia qe ls autres enfollí,  
per qe lui sol tenio l' fol per fat,  
tro qe viret son sen ab lur foldat  
e anet s'en en l'aiga ad enfollir ;  
c'aitals temps cor qe mals es a falhir,  
q'estiers non vei on pretz trobe gandia.

*Mais j'ai bien peur, à cause de la perversité  
qui est honorée plus que l'honneur même,  
qu'il en soit de l'amour comme jadis de ce sage  
qui sut se mettre à l'abri de cette pluie qui rendit fous  
les autres. / C'est lui seul que les fous trouvaient sot,  
jusqu'au moment où il perdit sa raison au contact de  
leur folie / et s'en alla sous l'eau qui rendait fou.  
Dans l'état où sont les choses, il faut que le mal dispa-  
raisse, / autrement, je ne vois pas où l'honneur puisse  
[trouver un abri]<sup>17</sup>*

Selon l'éditeur, le nom propre de la *tornada* permet de supposer que la date de la composition se situe entre 1242 et 1250. Il est à noter que le sage de Guilhem de Montanhagol se laisse finalement aller à la folie au contraire du héros de Peire Cardenal. Or "le sage" (v. 21) déterminé par l'article défini ne suggère-t-il pas une certaine notoriété de l'anecdote à cette époque (« le sage que l'on connaît bien ») ?

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, A. Roque-Ferrier en a signalé la source dans une homélie de saint Jean Chrysostome (la 39<sup>e</sup>, sur la 1<sup>ère</sup> Ép. aux Corinthiens, cf. Migne, PL, t. 61, col. 343) (2<sup>e</sup> moitié du IV<sup>e</sup> siècle), indication démentie entièrement par Karl Vossler et A. Jeanroy<sup>18</sup>. En 1920, Santorre Debenedetti a découvert une anecdote similaire au dedans d'une version chinoise du *Tri-Pitaka* indien ("Trois corbeilles" : canon bouddhique des écoles du Sud) : un pays a été arrosé par une averse horrible. Le roi sage, évitant la pluie, garde le sens, tandis que les vassaux, assoiffés, ayant bu de l'eau, deviennent insensés pendant une semaine. Eux, fangeux et tout nus, commencent à se déchirer les vêtements. Ils traitent le roi de fou, parce qu'il ne se comporte pas comme eux. Au bout de sept jours, lorsqu'ils reviennent à soi, le roi prudent leur fait reconnaître leur faute. Selon Debenedetti, on s'est servi de ce conte comme *exemplum*, qui serait introduit en Occident par transmission orale. Les deux troubadours ont pu utiliser cette anecdote édifiante pour créer leur propre version.

Nous ne pouvons affirmer, comme l'a dit le savant italien, qu'il s'agit d'une anecdote ayant une relation si étroite avec notre "fable" qu'il ne faut plus mener

<sup>17</sup> Éd. Ricketts 1964, pp. 93-101 (cf. c.-r. Branciforti 1968, pp. 384-39).

<sup>18</sup> Roque-Ferrier 1893-1894, p. 282 ; Vossler 1916, p. 149, n. 1 (cf. éd. Lavaud, p. 674, n. 1) ; Jeanroy 1934, t. 2, p. 192, n. 1 (« il n'y a entre les deux textes qu'un rapport des plus lointains »).

d'enquête. Mais en tout état de cause, la "fable", appelée par *IK* "sermon", dispose de deux parties (d'abord, une fable et puis un sermon, c'est-à-dire une leçon) : raison de plus pour insister sur le fait que ce motif était susceptible de s'employer comme sermon religieux des prédicateurs.

Debenedetti s'est référé encore à quelques versions dérivées du conte indien : *Rosarium Sermonum* (en 1498), 2<sup>e</sup> partie, chap. 6 ; Johannes Pauli, *Schimpff und Ernst* (Strasbourg, 1552), von Schimpff das xxxiiii<sup>19</sup> ; textes variés du XVI<sup>e</sup> siècle rédigés par Piovano Arlotto, Antonio Fileremo Fregoso, Ludovico Guicciardini, etc.

Dans *Grundriss der Romanischen Philologie*, Theophilo Braga a avancé que la fable de la pluie de mai reportée par l'écrivain portugais Sá de Miranda (1495-1558) n'était qu'une imitation de celle de Peire Cardenal<sup>20</sup>, ce que Lavaud a réfuté en signalant qu'il n'était pas sûr que Miranda ait connu le texte de Peire : d'ailleurs la version portugaise se montre beaucoup plus proche de celle de Guilhem de Montanhagol.

Quoi qu'il en soit, Lavaud avait certainement raison de dire qu'il faut voir dans cette "fable" une fiction traditionnelle dont on ne sait encore quelle est la source<sup>21</sup>. Cependant, nous tenons à dire, pour notre part, que le motif des « insensés condamnant à l'unanimité le sage » était solidement ancré dans la tradition chrétienne, étant donné que Jésus-Christ lui-même, pour avoir professé la vérité, était victime des moqueries et des violences des autres comme prophète et fou. Dans ce contexte, le fou, révélant ce qu'on ne doit pas dire à l'intérieur du monde, peut servir de critique sévère contre le pouvoir mondain. Il est intéressant de rappeler que dans les chansonniers, notre "fable" occupe une place privilégiée, toujours accompagnée d'un autre "sermon" commençant par *Jhesus Cristz, nostre salvaire*, pièce démesurément longue.

Nous pouvons nous rappeler les sages de ce type, depuis Démocrite dans l'Antiquité, en passant par les saints martyrisés et les pères de l'Église maltraités, jusqu'à Didier Érasme. Pour enseigner la vérité évangélique, l'humaniste hollandais, "sage" représentatif de la Renaissance, a largement exploité la possibilité rhétorique de l'alternance entre le "fou" et le "sage", surtout dans son *Laus stultitiae* ou *Éloge de la folie*. En ce sens, avertissant le monde et y dispensant des enseignements de l'Évangile, Peire Cardenal a devancé Érasme de plus de deux cent cinquante ans.

## Bibliographie

Appel, C. 1895. *Provenzalisches Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*. Leipzig : O.R. Reisland.  
Bartsch, K. 1855. *Provenzalisches Lesebuch mit einer Literarischen Einleitung und einem Wörterbuch*. Elberfeld.

<sup>19</sup> Éd. Österley 1866, pp. 35-36. Thompson 1966 a rapproché le motif de la pluie merveilleuse de ce religieux alsacien de l'ordre franciscain dans son répertoire des motifs folkloriques (J 1714, 2 : The Waise man and the Rain of fools).

<sup>20</sup> Éd. GRPH II-2, 289, n. 4 ; éd. de Vasconcellos 1885, pp. 165-66 et p. 777 (Egloga II, Basto, vv. 261-90) ; éd. Lavaud, pp. 538-39.

<sup>21</sup> Éd. Lavaud, p. 538.

- 1904. *Chrestomathie provençale (X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles)*. Marburg, Braun-Elwert, 6<sup>e</sup> éd., refondue par E. Koschwitz.
- Bec, P. 1972. *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge*, coll. Les classiques d'Oc. Avignon : Aubanel, 2<sup>e</sup> éd.
- Boutière, J. et A. H. Schutz éd. 1964. *Biographie des troubadours*, 2<sup>e</sup> éd. Paris, A.-G. Nizet [1<sup>re</sup> éd. 1949].
- Branciforti, F. « Note al testo di Guilhem de Montanhagol », *Filologia e Letteratura* 14 (1968), pp. 337-405.
- Cremieux, G. 1986. « De la folie à la mort : images de l'individu chez Peire Cardenal dans les pièces *Una ciutatz fo, no sai cals* et *Un sirventes novel vueil comensar* », dans *Studia occitanica in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo, t. 1, pp. 67-79.
- Debenedetti, S. 1920. « Un riscontro orientale della parabola di Peire Cardenal », *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, classe di scienze morali, storiche e filologiche*, 5<sup>e</sup> série, 29, pp. 224-31.
- Frank, I. 1953-1957. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols. Paris : Champion.
- GRPH = *Grundriss der Romanischen Philologie.*, éd. Gröber, G. Strasbourg : K. J. Trubner, 1893-1902.
- Hill, R. T. et Th. G. Bergin. 1973. *Anthology of the Provençal Troubadours*, 2 vols. 2<sup>e</sup> éd., New Haven : Yale University Press [la 1<sup>ère</sup> éd. est de 1941].
- Jeanroy, A. 1934. *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vols. Toulouse – Paris : Privat.
- Jung, M.-R. 1971. *Études sur le poème allégorique en France au moyen âge*. Berne : Francke (« Romanica Helvetica », 82).
- Lavaud, R. 1957. *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal (1180-1278)*. Toulouse : Privat (« Bibliothèque méridionale », 2<sup>e</sup> série, 34) [c.-r. : Kurt Lewent, in *NM*, t. 62, 1961, pp. 71-94 ; Frank M. Chambers, in *RPb*, t. 12 (1958-1959), pp. 413-420 ; Ulrich Mölk, in *ZrP*, t. 76 (1960), pp. 561-66 ; Charles Camproux, in *Revue de langue et de littérature provençales*, t. 10 (1962), pp. 112-17].
- Lewent, K. 1961. « Les adverbes provençaux *Anc – ancés, ja – jassé et dessé*. Essai de sémantique et d'étymologie », *Romania* 82, pp. 289-356.
- Mahn, C. A. F. 1886. *Die Werke der Troubadours, in provenzalischer Sprache*, 4 vol. Berlin : Dümmler, 1886.
- Martin, H. 1885-1899. *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l' Arsenal*. Paris : Plon.
- Maus, F. W. 1884. *Peire Cardenals strophensbau in seinem verhältniss zu dem anderer Trobadors*. Marburg : N. G. Elwert.
- Meyer, P. 1877. « La prise de Damiette en 1219. Relation inédite en provençal », *Bulletin de l'École des Chartes* 38, pp. 497-571.
- 1894. « Le couplet de deux vers », *Romania* 23, pp. 1-35.
- Noulet, J.-B. et C. Chabaneau éd. 1888. *Deux manuscrits provençaux du XIV<sup>e</sup> siècle*. Montpellier – Paris.
- Österley, H. éd. 1866. *Schimpff und Ernst von Johannes Pauli* (Strasbourg, 1522). Stuttgart.
- Pfister, M. 1962. « Die altoprovenzalischen Adverbien *ancsempre – ancse, jassempre – jassé, dessempre – desse* », *Vox Romanica* 21, pp. 265-83.
- Pirot, F. 1972. *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Barcelona : Real Academia de Buenas Letras.
- Raynouard, F.-J.-M. 1816-1821. *Choix des poésies originales des troubadours*. Paris : Firmin-Didot, 6 vols..
- Ricketts, P. T. éd. 1964. *The Poems of Guilhem de Montanhagol, Troubadour Provençal du XIII<sup>e</sup> siècle*. Toronto : Pontifical Institute of Medieval Studies.
- Riquer, M. de. 1975. *Los Trovadores, Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona : Planeta,
- Rochegeude, H.-P. de. 1819. *La Parnasse occitanien, ou, le choix de poésies originales des troubadours, tirées des manuscrits nationaux*. Toulouse : Benichet cadet.
- Roque-Ferrier, A. 1893-1894. [variétés], *Revue des Langues Romanes* 37, pp. 281-82.
- Sainte-Palaye, L. de. 1774. *Histoire littéraire des troubadours*. Paris, Durand neveu, 3 vols..
- Sansone, G. E. 1983-1986. *La poesia dell'antica Provenza, testi e storia dei Trobatori*, 2 vols. Parma : Ugo Guanda [nouv. éd. réunie en 1 vol., 1993].
- Thompson, S. 1966. *Motif-Index of Folk-Literature*. Bloomington : Indiana University Press.
- Vasconcellos, C. M. de, éd. 1885. *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*. Halle : Max Niemeyer.
- Vatteroni, S. 1993. « Pour une nouvelle édition critique de Peire Cardenal », dans *Atti del Secondo Congresso Internazionale della A.I.E.O. (Torino, 31 agosto - 5 settembre 1987)*, éd. G. Gasca Queirazza, Università di Torino, pp. 401-08.
- Vossler, K. 1916. *Peire Cadenal, Ein Satiriker aus dem Zeitalter der Albigenserkriege*, Sitzungsberichte der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Philos. und Hist. Klasse. München [c.r. de Giulio Bertoni, in *Archivum Romanicum*, t. 1, 1917, pp. 436-37].

Nous tenons à remercier notre collègue Morvan Perroncel pour la relecture amicale de notre texte.

## セニャルあるいは窓から振る手

——トルバドゥール詩における「仮名」について——

瀬戸直彦

## セニャルあるいは窓から振る手

—トルバドゥール詩における「仮名」について—

瀬戸直彦

ベルン版『トリスタン伴狂』の第40-42行に、「甘美な快樂に出会ったのがトリスタンの不幸のもとだった。嫉妬深い連中にきづかれて、てひどく裏切られたのだ」*Mar vit Ttristanz son bel deport !/Par envie est aparceüz, /mout en a esté deceüz.*<sup>(1)</sup>という一節がある。モルフやベディエ以来、この *bel deport* は「すばらしい快樂」ととるのが一般であったが、1934年にエップネルはここを、トルバドゥールがその抒情詩で多用したセニャルの一種と解して、*Bel Deport* すなわちイズーのことを示すと注釈をほどこした。レトリックでいえば隠喩にあたるとみて、「《ベル・デポルト》に出会ったのがトリスタンの不幸だった」と読むのである。後期のトルバドゥール、ギラウト・リキエルにも、じじつこの名で愛する貴婦人を呼んだ例がある。南仏の抒情詩に造詣のふかい、エップネルならではの解釈ではある<sup>(2)</sup>。

その後の研究史のうえでは、あまり重視されない提案ではあるが、動詞に *veoir* を用いてあるところなど、目的語を人間とみなす可能性も捨てきれない。じっさい、トリスタン伝説とセニャルとは、のっぴきならない関係が、少なくとも抒情詩のなかでは見られるのである。ここでは、南の抒情詩のなかでのセニャルの意味を考察してから、2人のオック語による詩人の作品を、北仏のクレチャン・ド・トロワの抒情詩一篇と具体的に関連させて探してみたい。

## I セニャルの一般論

トルバドゥールが、作品末尾の、いわば付録の詩節であるトルナーダに入れて、その作品を献呈する相手（意中の奥方・パトロン・友人）やジョングルールに呼びかける、その呼びかけの名前（仮名・渾名・ニックネーム）がセニャル *senhal* である<sup>(3)</sup>。その名は、「わが思い」とか

(1) Ed. Félix LECOY, *Les deux poèmes de la Folie Tristan*, coll. CFMA., no.116, Paris, Champion, 1994, p.18 (éd. BÉDIER, p.87; éd. DEMAULES, p.246; 新倉俊一訳『フランス中世文学集1』(白水社, 1990), p.384 et 397).

(2) Ernest HÉPFFNER, *La Folie Tristan de Berne*, Strasbourg, Les Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 1934, 2<sup>e</sup> éd., 1949, p.42 et 68. ルコワはこの解釈を peu vraisemblable と一蹴している。

(3) 瀬戸「トルナーダ(反歌)考—ベルナルト・デ・ヴェンテドルンの作品を中心に—」in *Études Françaises* (早稲田フランス語フランス文学論集), t.11, 2004, pp.1-25, とくに p.3を参照されたい。

「うるわしいまなざし」とか「わが磁石」などといった、唐突で奇妙とさえいえる抽象概念であることが多い。直接に呼びかけるなら、なぜ実名をもってこないのかという疑問がすぐに生じるだろう。この奇妙な習慣については、ジャンロワやデ・リケールによるかんたんな概観がある<sup>(4)</sup>。しかし、セニャルの存在を本格的に考えてみようとしたモノグラフィーはいまだにないと思う。

もっとも単純で一般的な理由づけは、たとえばモシェ・ラザールの言うように、宮廷風恋愛が秘密の厳守を金科玉条としていた以上、詩人の恋する奥方の名はいかなることがあっても出してはならないから、トルバドゥールのセニャルもその対応策なのだという見解であろう<sup>(5)</sup>。しかし、この説明では愛人を指すセニャルは説明できても（それにしても「愛しの君よ」ではなぜ駄目なのか）、自分のパトロンや友人にセニャルを適用したことの説明がつかない。なにゆえ修辞的かつ不思議な抽象概念を用いるのかもわからない。さらに、トルヴェールやミンネゼンガーには、これがどうして移植されなかったのだろうかという謎も残る。逆にいえば、このように謎めいた習慣だけに、この存在がトルバドゥール詩に独特の魅力を付け加えているのも事実であろう。

トルバドゥール詩のコーパスのなかで用いられたセニャル全体は、アングラードやチェインバースのあらわした固有名詞索引のなかで、実在の名詞の混じったなかから検索できる<sup>(6)</sup>。しかし、このように奇妙なあだ名というべきか仮名であるから、いずれの人物を指しているのかは、ひじょうに曖昧なままである。これらの便利な索引にも人物指定はなされているが、各作品の校訂者に従ってまとめたものにすぎない。

セニャルの構造は、名詞や形容詞あるいは成句よりできている。そのあらわす意味は、ジャンロワらの分類を参考にすると、大体つぎのように区別できるだろう（代表例を付した。参考までに付した和訳が的確かどうか、問題の残る場合がある）：

- 1° 賛嘆の思い (*Bel Esgar* 「うるわしいまなざし」, *Bel Rai* 「美しい光線」, *Bel Vezer* 「美しい外見」, *Plus Avinen* 「きわめて魅惑的な人」)
- 2° 愛情 (*Mon Desir* 「わが望み」, *Fin Joy* 「至純の喜び」, *Mais d'Amic* 「最上の友」, *Mielh de Be* 「最上の幸福」, *Miels de Domna* 「最上の奥方」, *Sobre Totz* 「すべてに優る人」)
- 3° 希望 (*Bel Esper*, *Bel Respieit* 「すばらしい期待」, *Conort* 「慰め」)

(4) Alfred JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse, Privat / Paris, Didier, 1934, 2 vols., t.I, pp.317-320; Martín DE RIQUER, *Los trovadores, historia, literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, t.I, pp.95-96.

(5) Moshé LAZAR, *Amour courtois et "fin'amors" dans la littérature du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p.177.

(6) Joseph ANGLADE, *Onomastique des troubadours, publiée d'après les papiers de Camille Chabaneau*, Montpellier, 1916; Frank M. CHAMBERS, *Proper Names in the Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.

- 4° 歓喜・成就の喜び (*Bel Gazanh* 「すばらしい獲得物」, *Bel Paradis* 「美しい天国」, *Gen Conquis* 「よき獲物」)
- 5° くやしい思い (*Tort n'avez* 「あなたは間違ってます」)
- 6° 不明の事情による名称 (*Mon Castiat* 「わたしの懲罰された人」, *Bel Cavalier* 「美しい騎士」, *Mon Joglar* 「わがジョングルール」)
- 7° 相手の衣服・様子 (*Bela Capa* 「美しいマント」, *Bel Carboncle* 「きれいな柘榴石」, *Bel Papagai* 「美しいオウム」, *Bel Sembeli* 「美しい黒貂 (の毛皮)」, *Mos Aziman* 「わが磁石」)
- 8° まったく意味不明 (*Alamanda*, *Vierna*, *Rassa*,)
- 9° ジョングールのあだ名らしいもの (*Papiol*, *Monet*, *Folheta*, *Rossinhol*)

このように主として隠喩からなりたっているために、トルナーダ中での文脈からしか、その指す相手の素性がわからない。相手が友人や庇護者である場合にも、信頼の情を表明するとか保護を求めるのではなく、恋人への呼びかけと同じ内容をもつことがある。男性名詞であっても、女性を指すことがある。ひとつのセニャルが研究者によって、詩人の恋人だったりパトロンだったり定まらない場合のあるゆえんである。

たとえば、フォルケット・デ・マルセリャの用いたセニャルには、「磁石」*Azimans*、「いつも」*Totztemps*、「最大の誠実」*Plus Leial* という3つがある。*En*, *N(a)* [←DOMINUS, DOMINA]に先立たれて敬称をとることもある。これらは順に、イングランドのリチャード1世、アラゴンのアルフォンソ2世、カスティーリャのアロンソ8世といった大諸侯を指すとされていた。しかし、ストロニスキは、ベルトラン・デ・ボルン、ライモン・デ・ミラヴァル、ポンス・デ・カブドゥイユという3人の詩人たちを想定している。その論拠は、トルナーダの内容から、3人とも男性であり、マルセイユに住んではないこと、そして内容が庇護者への賛辞ではなく友人との恋愛談義であって、また、かれらの作品のことをフォルケットが語っているからである。このうち3番目のものは、「共用のセニャル」である確率が高いそうだが、ほかの二つは、フォルケットのしばしば用いたセニャルであって、彼の作品のいわば登録商標のような役を果たしていたと、このポーランドの文献学者は考えている<sup>(7)</sup>。

従来よりセニャルの起源は、トルバドゥール詩の恋愛の源泉を推測する場合と同じように、諸説が紛々としていた。アラブ・イスラムに求めたり、ギリシア・ローマの古典古代に探したり、宮廷詩人が互いに古代の有名人のニックネームでよびあっていたという、いわゆるカロリング・

(7) Stanislaw STROŃSKI, *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, Académie des Sciences, 1910, pp.27\*-30\*, 37\*-41\* (cf. éd. SQUILLACIOTI, pp.87-91).

ルネサンスの文化的土壌の中の現象に類似を見たり、さまざまな指摘がなされてきた<sup>(8)</sup>。いずれも決定的な論拠は欠いている。起源はまったく不詳としかいまのところ言えない。

そもそも語彙としてのセニャルは、目立たせるためのしるし、という意味で、レヴィの PL には、袖珍版の辞書にしては異様に定義が多い (s.m. «*signe, marque, indice; signe distinctif qu'on portait pour se faire reconnaître dans les combats; armoiries; ornement, broderie?; enseigne, bandrière; seing, signature; flétrissure, marque ignominieuse imprimée avec un fer chaud; miracle, poinçon (des pièces d'argenterie); instrument servaht à imprimer une flétrissure?»* (p.340))。トルナーダ中のセニャルはむしろ、人目を引くというよりは隠すのが主眼であるらしい。LR (5, 227)にはこの意はなく、SW (7, 573 (8)) をひもとくと、“*Erkennungszeichen, Versteckname*”とあって、引用例は『愛の掟』*Leys d'amors*, t.I, p.338のみである<sup>(9)</sup>。なるほど他のマイナーな詩法書には、トルナーダについての言及は存在しても、セニャルについては見あたらない。ユック・ファイディットによる『プロヴァンス版ドナートゥス』の1575行には、*senhals = SIGNUM*<sup>(10)</sup>とあるものの、これはオック語とラテン語の対照表のなかにある証言である。じっさいの語源は、FEW (11, 598b-599b: *SIGNĀLIS*) を参照すると、ラテン語の稀な形容詞 *SIGNĀLIS* (←*SIGNUM*) の中性形が名詞として用いられた例から出たもので、むしろ *sceau* (<*seignau*) と同語源である (cf. *COROMINAS, DECAt*, 7, 813a-814a)。さまざまな意味の *senhal* のなかで、年代推定の可能な最古の用例は «*signe distinctif qu'on portait dans l'ordre des Hospitaliers*» (Rouergue 地方の古文書, 1174年, Brunel S [no.410-16]) のようである。トルナーダで用いられる、いま問題にしているセニャルについては、『愛の掟』のなかの例が初出かもしれない。

いずれにしても、セニャルの指す相手が誰であるか、早くからわかりにくくなっていたのは事実である。その素性が、主としてイタリアで記された『伝記』によって明らかにされることもある。ペイレ・ヴィダルの『伝記』によれば、ペイレの作品中の *Rainier* というセニャルは、マルセイユの副伯であったバラル *Barral* のことを示す<sup>(11)</sup>とあって (ただし *senhal* という単語は使っていない)、この記述はじっさいの作品で裏付けられる。わざわざこのように説明を加えることじたい、すでに13世紀以降、トルバドゥール詩の受容において、セニャルが難解になっていたことの証左ではなかろうか。

(8) たとえば JEANROY, *op.cit.*, t.I, p.317, n.1; Henri-Irénée MARROU, *Les troubadours*, Paris, Seuil, 1961, 1971<sup>2</sup>, p.124.

(9) Ed., GATIEN-ARNOULT (この編者は *senhal* を «*signe*» と訳している) (cf. 瀬戸, *art. cité*, p.3 et p.21).

(10) Ed. J.-H. MARSHALL, *The "Donatz proensals" of Uc Faïdit*, London, Oxford University Press, 1969, p.187.

(11) Jean BOUTIÈRE et A.-H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours, textes provençaux des XIIIe et*

同定のむずかしいセニャルについて、さらにことを複雑にする要素が、先ほど述べた「共用のセニャル」*senhal réciproque*である。たとえば、*Bel Sembeli*「美しい外見」は、ベルトラン・デ・ボルンとペイレ・ヴィダルによって使われ、*Mielhs de Be*「最上の幸福」ベルトラン・デ・ボルン、アルナウト・ダニエル、ガウセルム・ファイディットにより、また *Aziman*「磁石」はベルナルト・デ・ヴェンテドルン、フォルケット・デ・マルセリヤ、ガウセルム・ファイディット、ペルディゴンにより用いられている。これらのセニャルは、常識から考えて同一人物を指すのが自然ではあろう。だが年代上の困難にぶつかることがある。ストロニスキやジャンロワによれば、これは意中の奥方が同一人物だからというのではなく、生きているにせよ死んでいるにせよ、詩人たちの一人の仲間へのオマージュということになる<sup>(12)</sup>。また、さらに奇妙な習慣は、友人ふたりがお互いに同じ名（それも女性の名であることさえある）を付けて、トルナーダで呼び合っていたという証言の存在である。『伝記』によると、ライモン・デ・ミラヴァルとトゥールーズ伯ライモン5世は、お互いに *Audiartz*（女性の名、Hildegarde）と呼び合い、ラインバウト・デ・ヴァケイラスとギエーム・デ・ポーは *Engles*「イングランド人」と声を掛け合っていた<sup>(13)</sup>。

もうひとつ指摘しておきたいのは、トルカフォル *Torcafol* (PC: 402) とガリン・ダプシエ *Garin d'Apchier* (PC: 162) のあいだで交わされた複数の論争詩のなかで、2人は互いに *Cominal*「同朋よ」と呼び合っていたことである。しかしこれはトルナーダでの用法ではなく、冒頭からこの呼称で論争を交わすのであって、これを純粹のセニャルととるのは無理があると私は思う<sup>(14)</sup>。

この種の、共用のセニャルという現象は、13世紀も後半になると消滅する。キリスト教色の強い、プラトニックな恋愛をうたう後期の詩人たちは、必ずひとつだけのセニャルを使った。ギラウト・リキエルは *Bel Deport* であるし、ジョアン・エステーヴは *Bel Rai*、ライモン・デ・コルネは *Rosa (Gentile)*、ジョアン・デ・カステルナウは *Mon Fin Desir* であった。この時代になると、セニャルが詩人のサイン代わりと化している。

## II ラインバウト・ダウレンガの作品 (PC: 389-32)

セニャルという奇異な存在について、以上かんたんに概観してみた。具体的にそれが解釈とど

*XIVe siècle*, Paris, Nizet, 1949, 2e éd., 1964, 1973, p.361(2).

(12) STROŃSKI, *op.cit.*, p.33\* ; JEANROY, *op.cit.*, t.I, p.318. なお、「共用のセニャル」の存在に疑問を呈した K. Lewent へのストロニスキの反論は、「Les pseudonymes réciproques», in STROŃSKI, «Notes de littérature provençale» in *Annales du midi*, t.25, 1913, pp.273-297, とくに pp.288-297を見よ。

(13) BOUTIÈRE et SCHUTZ, *op.cit.*, p.375, 404 (cf. note(4): p.378); p.453, 485, 486 (cf. note(4): p.487).

(14) Cf. éd. Fortunata LATELLA, *I sirventesi di Garin d'Apchier e di Torcafol*, Modena, Mucchi, 1994, pp.40-41, 108 ; *Dictionnaire des Lettres Françaises, le Moyen Âge*, p.481 ; *GRLMA*, II/ 1-7,

のようにかかわってくるのかを、じっさいのテキストにもとづいて検討してみよう。

1958年に『クルトゥーラ・ネオラティーナ』誌に、アウレリオ・ロンカーリアがひじょうに刺激的な論考を発表した。その骨子は、クレチャン・ド・トロワ（12世紀後半）は、少なくとも2篇の抒情詩をオイル語で残しているが、そのうちの一篇「私から私を奪っておいて」(RS: 1664)で始まる作品は、ベルナルト・デ・ヴェンテドルン (...1147-1170...)の「ひばりが喜び勇んで」(PC: 70-43)に反論するかたちでものされたもので、そのベルナルトの作品じたいはラインバウト・ダウレンガ (...1147-1173)の「鳥が鳴いても 花が咲いても」(PC: 389-32)に始まる一篇に答える形でしるされたものであった。そしてそのラインバウトの作品も、クレチャンの失われたトリスタン物語に言及するものであった可能性があるというものである。そしてこの一連の関係を証明するのが、この3篇に共通するトリスタン伝説のモチーフであり、またラインバウトの「カレストィア」*Carestia* (v.40)、ベルナルトの「トリスタン」*Tristans* (v.57)というセニャルであった<sup>(15)</sup>。

古典期のきわめて重要なトルバドゥール2人の関係だけではなく、フランス中世最大の物語作家といわれるクレチャンとトリスタン伝説との関連。まことに気宇壮大で魅力に富む仮説であり、そのあと現在に至るまで主としてイタリアの研究者のあいだで、この仮説の信憑性をめぐって論争が続いている。後段で触れるつもりであるが、いま、その議論すべてを追うことはできない。年代順にまとめた末尾の書誌を参考にさせていただきたい<sup>(16)</sup>。

ここでは紙数の制約があるので、ベルナルトの有名な作品全体<sup>(17)</sup>を提示することは控えて、とりあえず、ラインバウトの作品を、A写本を底本にしてここに示しておきたい。クレチャンの作品は、APPENDICEとして本稿末尾に示す。

ラインバウトはオランジュ（アウレンガ）の領主にしてモンペリエ家の臣下にあたる。母方の血を通じてトゥールーズ伯とも縁続きであった。古典期の偉大な詩人の一人であって、1143年ころに生まれて、1173年に独身のうちに早世している。凝った脚韻技法にその詩風の特色がうかがわれ、マルカブリュからアルナウト・ダニエルに連なる、いわゆる「芸術体」*trobar ric*の代表者となった。しかしここで問題にする作品は、詩法としてはとくに技巧を凝らしたというのではなく、この詩人にしては、トリスタン伝説の細部に通じていけば、理解しやすい作品といえよう。じつはラインバウト自身、「平明体」*trobar plan*のほうが優っていることを告白している(PC: 389-37, vv.1-8)。そこでは皆がすぐにわかる、用語が明解にして意味を誤る恐れのない

pp.283-284.

(15) RONCAGLIA (1958), pp.121-137.

(16) 議論のかんたんな輪郭については: Lucia LAZZERINI, *Letterature medievale in lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2001, p.243; GRLMA, II/1-7, p.210b.

(17) Ed. APPEL (1914), pp.249-257; éd. LAZAR (1966), pp.180-183; 瀬戸『詞華集』(2003), pp.36-41. を参照されたい。

(PC : 389-40, vv.7-8) 作品を勧めている。しかしエップネルによれば、その平明な作品のなかにも何らかの独創性を示したい人ではあった<sup>(18)</sup>。

1952年にこの難解な詩人の校訂が、アメリカの研究者パティソンによってあらわされた<sup>(19)</sup>。地方領主だったラインバウトの生涯を、残された古文書を博搜したうえでの仕事である。テキストの校訂と解釈はおおむね妥当と思われるが、イタリアにある写本（Aもそのひとつ）については、D V dの3写本のみフォトコピーを見て、それ以外は地理的な制約もあったのか既存のエディション・ディプロマティックを参照するのみであった。細かい字句の相違が、重大な解釈の違いを生むこともあるので、私なりのテキストを示しておきたい。

### Raimbautz d'Aurenga, *Non chant per auzel ni per flor*

PC : 389-32

2 mss. : A 38b-39a ; a 193 (210)

校訂版 :

F.-J.-M. RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours*, Paris, Firmin Didot, 1816-1821, 6 vols., t.5, pp.401-402 [str. I, II, III, V seules (selon A), cf. t.2, p.313].

C. A. F. MAHN, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, Berlin, Fred. Dümmler, 1846-1886, 4 vols., t. 1, p.77 [reproduction du texte de Raynouard].

Adolf KOLSEN, *Trobadorgedichte: Dreissig Stücke altprovenzalischer Lyrik*, coll. Sammlung romanischer Übungstexte, Halle, Max Niemeyer, 1925, pp.57-58.

Martín DE RIQUER, *La lírica de los trovadores, antología comentada, tomo 1, poetas del siglo XII*, Barcelona, Escuela de Filología, 1948, pp.140-142 [texte : Kolsen]

Walter T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1952, pp.161-164 (No. XXVII).

Alain P. PRESS, *Anthology of Troubadour Lyric Poetry*, coll. Edinburgh Bilingual Library, no.3, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1971, pp.112-114.

Jacques ROUBAUD, *Les troubadours, anthologie bilingue*, Paris, Seghes, 1971, pp.150-153 [texte : Pattison].

(18) Ernest HÉPFFNER, *Les troubadours dans leur vie et dans leurs œuvres*, Paris, Armand Colin, 1955, pp.73-74.

(19) 1955年にしてなおエップネルは、「ラインバウトのシャンソンの恐るべき難解さによって、今日までこの詩人の校訂版を作成しようという勇気のある研究者は見つかっていない」と述べている(HÉPFFNER, *op.cit.*, p.76)。

Martín DE RIQUER, *Los Trovadores, Historia, Literaria y Textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols., t.I, pp.430-432 [texte : Pattison].

Constanzo DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp.123-125 [texte : Pattison].

詩型 : 8a 7'b 8a 7'b / 8c 7'd 8c 7'd (Frank, 407 : 18 (同一詩型の数 : 36篇))

6 strophes unissonans (chaque str.: 8 vers) + 1 tornada de 4 v.: -or, -ada, -en, -aire

base : A

I        1        Non chant per auzel ni per flor  
           2        ni per neu ni per gelada  
           3        ni neis per freich ni per calor  
           4        ni per reverdir de prada;  
           5        ni per nuill autr'esbaudimen  
           6        non chan ni non fui chantaire,  
           7        mas per midonz en cui m'enten,  
           8        car es del mon la bellaire.

II        9        Ar sui partitz de la peyor  
           10        c'anc fos vista ni trobada,  
           11        et am del mon la bellazor  
           12        dompna e la plus prezada,  
           13        e farai ho al mieu viven:  
           14        que d'alres non sui amaire  
           15        car ieu cre qu'ill a bon talen  
           16        ves mi segon mon vejaire.

III       17       Ben aurai, dompna, grand honor,  
           18       si ja de vos m'es jutgada  
           19       honranssa que sutz cobertor  
           20       vos tenga nud'enbrassada,  
           21       car vos valetz las meillors cen,  
           22       qu'ieu no'n sui sobre gabaire;

- 23 sol del pretz ai mon cor gauzen  
 24 plus que s'era emperaire.
- IV 25 De midonz fatz dompn'e seignor  
 26 cals que sia'il destinada,  
 27 car ieu begui de la amor  
 28 que ja'us dei'amar celada;  
 29 Tristan, qan la'il det Yseus gen  
 30 la bella, non saup als faire,  
 31 et ieu am per aital coven  
 32 midonz don no'm posc estraire. / fol.39 a
- V 33 Sobre totz aurai gran valor,  
 34 s'aitals camisa m'es dada,  
 35 cum Yseus det a l'amador  
 36 que mais non era portada;  
 37 Tristan, mout presetz gent presen:  
 38 d'aital sui eu enquistaire;  
 39 si'l me dona cill cui m'enten,  
 40 no'us port enveja, bels fraire !
- VI 41 Vejatz, dompna, cum Dieus acort  
 42 dompna que d'amar s'agrada,  
 43 q'Iseutz estet en gran paor,  
 44 puois fon breumens conseillada,  
 45 qu'il fetz a son marit crezen  
 46 c'anc hom que nasques de maire  
 47 non toques en lieis; mantenen  
 48 astrestal podetz vos faire !
- VII 49 Carestia, esgauzimen  
 50 m'aporta d'aicel repaire  
 51 on es midonz, qe'm ten gauzen

52 plus q'ieu eis non sai retraire.

-----  
 VARIA LECTIO: 5. autre esb. A - 6. fui ] soi a - 8. es ] el a - 17. aurai ] airai a - 18. iutiada [iut- *retouché*] a - 19. onranza qe ses cobertor a - 20. nuda enb. A - 23. pretz ] pez a - 25. dompna esaignor A - 27. del amor a - 28. dei ] deia A, deg a - 29. Ab tristan Aa (+1) - 30. E bela no sap a - 36. que ] canç a - 39. cui ] qeu a - 40. port ] teing a; bel fr. a - 42. d'amar ] damas a - 43. estet ] istet a - 49. Caristia a - 50. Aportes a daizel a - 52. sai ] sau a.

- I
- 1 鳥が鳴いても 花が咲いても  
 2 雪が降っても 氷が張っても  
 3 また寒くても 暑くても  
 4 野に緑が戻ってきても 私はうたわない  
 5 また他のいかなる 喜びをもってしても  
 6 うたわないし かつて私は歌人であったためしもない  
 7 思い焦がれる奥方のために のぞいては  
 8 この世でもっとも 美しい人であるから
- II
- 9 かつて眺められ見いだされた 人のなかで  
 10 最低の女性と いまや私は別れてきた  
 11 そしていま愛しているのは この世でもっとも美しく  
 12 もっとも評価される 女性である  
 13 生きているかぎり 愛し続けよう  
 14 他の人の恋人には なるまい  
 15 なぜというに信じているのだから 私見ではあるが  
 16 私はあの人から よい感触を得ていると
- III
- 17 奥方よ 私にとってたいへんな光栄です  
 18 もしあなたより 認めてもらえれば  
 19 上掛けの下で 裸のあなたを  
 20 しっかりと抱くという 名誉を  
 21 なにしるあなたは 最上の女性100人にも優る方だから

- 22 だがあまり増上慢になるのは やめておこう  
23 あの方の価値だけで 私の心は喜びで一杯になる  
24 皇帝になれたとして それ以上の喜びで
- IV 25 わが奥方を 女主人・主君として仰ごう  
26 あの方がどのように 運命づけられているにせよ  
27 なぜなら私は 愛という飲み物を飲んだのだから  
28 これからはあなたを ひそかに愛さなくてはならないのだ  
29 優美なイズー あの美貌の人が愛をあたえた  
30 トリスタンは 他にどうしようもなくなった  
31 そして私も もはや身を引くことはできないような  
32 そんな形で わたしの奥方を愛している
- V 33 誰よりも私の価値は 大きくなるだろう  
34 イズーが 恋人にあたえたような  
35 そのような下着が 私に付与されるならば  
36 それは一度も着用されることの なかったものだった  
37 トリスタンよ そなたはその優美な贈り物を大いに評価した  
38 私もそのようなものを 探す者である  
39 私の思い焦がれる方が 私にそれをくださるなら  
40 あなたを嫉妬することも なくなるよ ねえ兄弟
- VI 41 わかってください 奥方さま 神さまは  
42 躊躇せず愛する女性に どれだけ救いの手をさしのべるかを  
43 なにしるイズーといえは たいへんな恐怖を味わっていたのだが  
44 そのあとすぐに 助かったのだから  
45 つまり自分の夫に 信じ込ませた  
46 母より生まれた いかなる男といえど  
47 自分に触れた者はいないと すぐにでも  
48 同じように あなたは [夫に] することができます
- VII 49 カレスチアよ 喜びを私に  
50 届けてください 私の奥方の住んでいる

- 51       あの場所から   あの方は私自身が語りつくすことの  
52       できないほど   それほど私を幸せにしてくれるのです

## NOTES

このテキスト校訂は、A 写本をマイクロフィルムによって、a 写本のほうは、シュテンゲルによるエディション・ディプロマティック<sup>(20)</sup>と、それにたいするベルトーニの訂正<sup>(21)</sup>によった。パティソンは A 写本についても、パクスチャーとデ・ロリスによるエディション・ディプロマティック<sup>(22)</sup>しか見ていない。1925年のコルゼン、1952年のパティソンともに、いわゆる折衷版 *édition combinatoire* であるが、この作品のように 2 写本しかない場合は、写本の系統から読みを帰納してゆくというよりは、校訂者の主観によって二つのヴァージョンを総合したものとならざるをえない。私はここでは A を底本とし、韻律上また解釈のうえから、どうしても直さなくてはならないとき以外は、これに拠ることにした。

23. a 写本では、*pretz* の代わりに *pez* がきている。パティソンはこちらをとって、*«only at the thought»* 「あの人のことを考えただけで」と解する (*pes = pens «pensée»*)。これは、一見たしかに *lectio difficilior* のように写るが、この前の 19—20 行で述べた肉体的な愛ではなく、恋人の「価値・評判」だけでも私は満足だ、ととれば、*pretz* のほうがよい (コルゼンもこれをとっている)。クロップによるこの語の解釈は、「愛によってもたらされる一般的な宮廷風の価値」、「恋する男をよい行いにいざない、高貴さをめざして自己を高めようとさせる動機になるもの」<sup>(23)</sup>である。
25. 封建制の用語における「主君」を、その「家臣」である自分の恋する女性に用いる典型的な例。
26. この行は、27 行以下に言及されるイズーと、自分の相手とを結びつけ、その宿命的な愛を予告している。
- 27—30. テキスト設定のむずかしい一節。まず 27 行は、a 写本のままでは 1 音綴不足する。A 写本のように *la amor* と、母音接続 *hiatus* を認めることは可能だろうか。

(20) Edmund STENGEL, «Le chansonnier de Bernart Amoros (suite)», in *Revue des langues romanes*, t.45, 1902, pp.146-147 (no.210).

(21) Giulio BERTONI, *Il canzoniere provenzale di Bernart Amoros (sezione riccardiana)*, Friburgo (Svizzera), 1911, pp.72-73 (no.173).

(22) A. PAKSCHER und Cesare DE LOLLIS, «Il canzoniere provenzale A», in *Studj de filologia romanza*, t.3, 1891, p.102.

(23) Glynnis M. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, p.428, 431.

つぎに28行は、Aのままで、*deia* (= 1sg. du présent du subj.)ととり、つぎの *amar* と hiatus を認めると1音綴多くなる。a 写本の *deg* を考慮して、ここは *dei(a)* として、1sg. du présent de l'indicatif とするのがよい。*celada* は、*'us* (= *vos*)にかかるとなる。

29行は、二つの写本ともに1音綴多い。*ab*をとるか(パティソン)、*qan la'il* を *que'il* に直すか(コルゼン)。ここで、2人の校訂者のテキストを示す。

Kolsen: 27 Car ieu begui del broc amor -  
 28 Que ja'us dei amar - celada  
 29 Ab Tristan, que'il det Yseus gen  
 30 La bella - no'n saup als faire -

Pattison: 27 Car ieu begui de la amor  
 28 Ja'us dei amar a celada.  
 29 Tristan, qan la'il det Yseus gen  
 30 E bela, no'n saup als faire

コルゼンの27行目で加えた *broc* は、パティソンの指摘するように(p.163), Guillem Augier Novella の一作品(PC: 205-4a)の27行目からとったものであろう。しかしここで写本の裏づけのまったくない語を入れるのは、許容しがたい。またこのテキストはハイフンを多用しているため、理解が困難になっている。やはり27行は、パティソンのごとく hiatus を認めるしかないであろう。古フランス語でこのような母音接続の例はあまりみかけないと思うが、この種の例については、プレイネスの古い研究を参照すると、どうしても認めざるをえない場合のあることがわかる(Bertran de Born, PC: 80-2, v.2: *Del pascor vei la elesta* (mss. ADFIK a<sup>1</sup>(*la sesta CE*)); PC: 80-26, v.60: *E ja mais jois la ira no m'esclair* (ABCDEFIK (*ne ira Ma*)); PC: 80-24, v.30: *D'armas en la ost dels basclos* (unicum); Monge de Montaudou: PC: 305-14, v.24: *La honors m'en val[g]ra mais ACDIKRT*)<sup>(24)</sup>。

しかし、パティソンのように28行目を、*a celada* «en secret, en cachette» (SW,1, 240(4) “heimlich”; LR, 2, 372; TL, 2, 95: *a [la] celee* “heimlich”) と、これも写本にない読みかたを入れるのも私には抵抗がある(A. Press をのぞいてその後の解釈者はほとんどこれをそ

(24) August PLEINES, *Hiat und Elision im Provenzalischen*, coll. Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, Marburg, N.G. Elwert, 1886, pp.16-18. なお hiatus 一般については、Georges LOTE, *Histoire du vers français, première partie: le Moyen Age*, Paris, A. Hatier, 1949-1955, 3 vols., t.III, pp.73-93.を参照。

のままとっているが)。さらに30行の冒頭だけわざわざ a 写本の読みをとって *e bela* とする必要はないように思える。さらに, *saup* (= 1, 3 sg. du passé simple) について。コルゼンは両写本ともに示す *ab* (v.29) を生かしているの、意味上 1 人称単数ととるのであろうか。だが、ここはやはり, a 写本が *sap* (= 3sg. du présent de l'ind.) であることもかんがみて, 3 人称で主語はトリスタンととるべきだと思う。

33—36. 「イズーが恋人(トリスタン)にあたえたような、一度も着用されなかった下着 *camisa*」とは、トリスタン伝説の一挿話に関連する。イズーとその侍女ブランジアンとは、それぞれ純白の絹の下着をもってアイルランドからタングェルにやってくる。マルク王との婚礼の夜に、イズーはそれを着用しなくてはならないのに、炎暑の船旅の最中にそれを愛用して汗染みで汚してしまったので、ブランジアンは自分の下着をイズーに貸してイズーを助ける。この顛末は、イズーが船上でトリスタンに処女を捧げたこと、そして婚礼の夜に、イズーの代わりにブランジアンが王との床につくことを暗示している。このエピソードは、スルスとしては、フランスのものにはなく、アイルハルト、ゴットフリート、アイスランドのサガにみられる (éd. Pléiade, *Tristan et Yseut* (1995), pp.302-303; 553; 851. cf. éd. BÉDIER, *Le Roman de Tristan par Thomas* (1902-1905), t. I, pp.161-162; t. II, p.47, 241)。

一見したところラインバウトはここで、乙女のまの相手を迎えたいと述べているようにとれる。しかしレオポルド・スュードルは、こここそ、アイルハルトや他の作者たちによる、ブランジアンがイズーによって自分を殺すために遣わされた騎士たちに述べたアレゴリックな返答の反響 *réminiscence* と考える<sup>(25)</sup>。ブランジアンはそこで、イズーの母親がふたりに出発前に新しい下着を与えたこと、そしてイズーはマルク王との初夜にそれを着用するよう言ったことを物語る。しかしイズーのそれはトリスタンとの語らいのうちに汚れてしまった。イズーはそこでブランジアンにあなたのを貸して頂戴と頼む。ブランジアンは心ならずも承知するが、逆にこの秘密こそイズーの不満と焦燥の種となり、秘密を知るブランジアンを消すために騎士を差し向けるのである。この下着は、『散文トリスタン』ではゆりの花に代えられているという。

*chemise (camisa)* というものに、男が女性に着せるもの、新婚の夜に夫が妻に着せるものをみてとると<sup>(26)</sup>、36行目はブランジアンがイズーに与えた、無垢の下着ととることができよう。アイルハルトには、現代フランス語訳では «La mienne [*camisa*] n'avait jamais été portée; elle était belle et neuve» (p.303. éd. Pléiade) とある。ドイツ語とフランス語という違いはあるが、構文の類似は明らかである。

(25) Léopold SUDRE, «Les allusions à la légende de Tristan dans la littérature du Moyen Age», in *Romania*, t.15, 1886, pp.534-557, ici, p.548.

(26) Cf. 徳井淑子『服飾の中世』, 東京, 勁草書房, 1995, p.151.

(27) STROŃSKI, *op.cit.*, p.33\*.

40. ストロニスキは *bels fraire* をセニャルとみる<sup>(27)</sup>。しかしトルナーダ中ではないし、トリスタンに直接に呼びかけていると考えたい。
- 43—47. イズーが夫のマルク王を騙して、自分に触れたのは、男ではこの狂人（巡礼・乞食）（じつはトリスタンが化けている）とあなた、マルク王さまをのぞいて誰一人おりません、と誓い、その貞節を信じさせるエピソードに関連している。
48. コルゼンの注するように、同じことをするとは、語り手の愛する奥方がその夫にたいして、ということである。
- 49—50. この *Carestia* を、コルゼンは「禁欲」（“Zurückhaltung, Enthalttsamkeit”）と解して、一部 a 写本の読みを利用して、50行目を *m'aportes* として、「禁欲よ、そなたが私に喜びをもたらすように」ととる。しかし Alfred Pillet の書評（*ZfrP*, t.49, p.366）にしたがって、パティソンはこの *Carestia* をジョングルールの名前と考えている。ロンカーリアの論文以来これをクレチャン・ド・トロワを指すセニャルと解するのが大勢である。

### Ⅲ ベルナルト／クレチャン／トリスタン—抒情詩のネットワーク

さて、この作品を一読すれば、以下のように気づくはずである。第Ⅰ詩節は、自分はどのような条件においても作歌をやめる、ただし自分の愛するゲームのためをのぞいては、というよくあるモチーフであろう。春や冬の導入のトポスがそれに結びついている。第Ⅱ詩節も、現在の恋人をたたえる内容で、平凡といってよい。第Ⅲ詩節は、いわゆる「至純の愛」*fin'amors* のもつ官能性を示してはいるものの、ほかの詩人にも見られる表現ではある。しかし、第Ⅳ—Ⅵ詩節にいたって、この詩はきわめて特徴的な内容となる。トリスタン伝説への言及が3回も繰り返され、しかもそれぞれが異なるエピソードを暗示しているからである。すなわち、アイルランドからイズーを連れ帰る途中で船上で誤って飲んだ媚薬と関連しそうな、宿命のかつ秘密の「愛」という飲み物（第Ⅳ詩節）、新婚の夜にイズーとブランジアンとの交換する下着・肌着（第Ⅴ詩節）、夫であるマルク王をことばの上でだますイズーの奸策、いわゆる「曖昧な宣誓」*serment ambigu*（第Ⅵ詩節）である。いずれもトリスタン伝説を知悉していなくては理解のできない細かいエピソードといえよう。そしてトルナーダで呼びかける謎の「カレスティア」がくる。

ラインバウト・ダウレンガは、当時のもっとも偉大なトルバドゥールたちと交友関係を結んでいた。ギラウト・デ・ボルネーユやガウセルム・ファイディットは彼のことを、「リニャウレ」*Linhaure* というセニャルで呼んでいるし（PC：167-37, v.49など；PC：242-65, v.14, 19；242-14：tenson）、ペイレ・ダルヴェルニェはその有名な詩人月旦において、この詩人を、自作にうぬぼれをもっているとして、俎上にのぼせている（PC：323-11, vv.55-56）。両者ともにラインバウトの宮廷をしばしば訪問していたらしい。ラインバウトの作品にもっとも頻繁にあらわれるセニャルは、それぞれ10篇に登場する *Belh Joglar* 「美しいジョングルール」と、*Bel Respieg*

「すばらしい期待」であり、前者は、彼の「意中の奥方」dameのひとりであった閩秀詩人 Azalais de Porcairagues であるらしい。この女性の作品は一篇のみ残り、ラインバウトにあてられたもので、その第 VI 詩節は、1173年の彼の死の直後に挿入されたといわれる<sup>(28)</sup>。しかし、*Carestia* というセニャルはこの「鳥が鳴いても」のみである。

すでにパティソンはベルナルトの「ひばりが」(8a8b8a8b 8c8d8c8d)との詩法の共通性を指摘していた。すなわち abab cdcd という脚韻であり、フランクの『詩型総覧』によって407番に分類されているこの型には26作品がある(そのうちシャンソンは7作品)。ラインバウト、ベルナルトともに、この型を用いたのは1作品のみである。bとdの音綴数こそやや異なるものの、ともに各詩節が同一脚韻 unissonans (「ひばりが」の脚韻は -er, -ai, -e, -on) であり、一つあるトルナーダの行数も4である。両者ともにこの型を、マルカブリュの一作品(PC:293-13)から借りてきた可能性をパティソンは指摘するが、まずラインバウトがマルカブリュからこれを借用し、それをベルナルトがラインバウトへのオマージュとして用いたと考えるのが妥当なところであろう<sup>(29)</sup>。その理由としては、ラインバウトのこの作品中にトリスタン伝説への言及が3詩節に3回も登場することから、彼と親しいベルナルトは、その「ひばりが」のなかのセニャルとして、ラインバウトに「トリスタン」と呼びかけたとみなすのである<sup>(30)</sup>。

南仏の抒情詩におけるトリスタン伝説の引用は、19世紀初めから調査されてきた。チェインバースの一覧によれば、以下のようなになる<sup>(31)</sup>。

- (1) イズーの恋人として29作品(20人の詩人によって。そして作者不詳4篇)(ラインバウト・ダウレンガの「鳥が鳴いても」には2回)
- (2) 友人・パトロンへのセニャル(ベルナルト・デ・ヴェンテドルンの4作品。そのもう1作品(PC:70-44, v.46)には *Tristan l'amador* とあるので、これは(1)に属する)
- (3) 意中の貴夫人(ダーム)を示すセニャル(Bertran de Born, PC:80-28, v.60, 65)
- (4) 誰を指すのか同定できないセニャル(Guillem de Berguedan, PC:210-20, v.41)

すでにレヌアールはそれを、トルバドゥールの引用した中世の物語をその題名のアルファベット順にまとめているなかの、『トリスタンとイズー』の項で整理していた<sup>(32)</sup>。そのなかで、ライン

(28) Cf. DE RIQUER, t.I, p.462.

(29) 詩型の借用については、同一詩型において、作品の成立年代から借用の可能性のたどれる例を、諷刺詩(シルヴェンテス)をもとに論じた拙稿「中世フランス抒情詩の詩法について—イシュトヴァン・フランクによる詩型の研究—」『比較文学年誌』(早稲田大学比較文学研究室), t.35, 2001, pp.1-29, とくに pp.17-20を参照されたい。

(30) Ed. PATTISON, pp.24-25 (n.52).

(31) CHAMBERS, *op.cit.*, pp.258-259.

バウト・ダウレンガが「鳥が鳴いても」のなかで述べているトリスタンは、12世紀末に成立した北仏の物語をもとにしている、その作者はたぶんクレチャンで、フランドル伯フィリップに捧げられたものと思われるという。さらにそのあとで、これだけ多数の引用が南仏に存在するというのは、オック語によるトリスタン物語があったことの証左であると述べる。このような推測は、新たな写本が発見されないかぎり証明は困難であろう。

しかし、その後トリスタン伝説の言及については、調査がより厳密になされてきた。レオポルド・スュードル（すでにクレチャンの作品との関連を指摘）、イレネ・クリュゼル、リタ・ルジュヌらによるものであるが<sup>(33)</sup>、とくに重要な貢献として、フランソワ・ピロの研究は無視できない<sup>(34)</sup>。これを検討する前に、ベルナルト、ラインバウト、クレチャンについてのロンカーリアの仮説にたいする他のイタリア人研究者の主張を多少ともまとめておきたい。

まずコンスタンツォ・ディ・ジローラモの説である。彼が着目したのは、ベルナルト・デ・ヴェンテドルンの別の作品、おそらくペイレ・ダルヴェルニエとの間で交わされたテンソン（討論詩）（PC：70-2）における第VI詩節、「ペイレよ、私を裏切って死ぬような思いをさせるほどの不実な女性のことを思い出すと悲しい。私は長い苦役期間 *carantena* を苦しんできたのだ。そしてそれが長くなればなるほど、ますます辛くなるということが私にはよくわかる」（vv.36-42, éd. Appel, p.12）である。これがベルナルトの味わった *Carestia* 「愛の欠乏状態」 *disette amoureuse* の証拠だというのである。そして、ラインバウトは「鳥が鳴いても」の一篇で、ベルナルトのことをこの名で呼び、自分に愛の喜び *esgauzimen* (v.49) を届けてくれと頼んでいる。これに対してベルナルトは、「ひばり」の詩のトルナーダ（vv.56-60）において、ラインバウトを、その作品中3詩節にも出てくるトリスタンの名をもって呼んで、ラインバウトより期待するものは何もない、ひたすら苦しむのみだという（「トリスタンよ 私の消息を聞くことはあるまい／うちひしがれて去るからだ いずこともなく／歌うことは あきらめ放擲し／喜びと愛から 身を隠したまま」）（vv.57-60）。

この説によれば、クレチャンとの関連はなくなってしまう。アニエッロ・フラッタなどの支持した説である。しかし *carantena* (= *quarantaine*) が、もともと40日間の服喪期間で、その間は欲望の充足を抑えなくてはならないとはいっても、語源のうえからは、*carestia* とはまったく異なるのが気になるところである（cf. LR, 2, 330b «*disette, chereté*»; SW, 1, 213; FEW, 2/1,

(32) *Op.cit.*, t.II (1817), pp.298-319, ici, pp.315-316). なおロマンス語学のこの創始者は、自分に理解できなかったテキストはすべて削除してしまった。ディーツの批判した点である（cf. JEANROY, *op.cit.*, t.I, p.19）。ラインバウトの作品も IV, VI, VII 詩節が収録されていないことに注意したい。

(33) SUDRE, *art. cité*. surtout, pp.544-547; CLUZEL (1957); Rita LEJEUNE, «The troubadours», in éd., Roger Sherman LOOMIS, *Arthurian Literature in the Middle Ages—A Collaborative History*, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp.393-399.

(34) PIROT (1972).

373: CARESTIA, “Teuerung”; AF: chere(s)tie «cherté de vivres, disette»。

これに対して、精力的にロンカーリアの説を補強し発展させているのがガルチアーノ・ロッシである。彼によれば、ベルナルトは、そのトリスタンというセニャルを用いた「ひばりが」の詩で、自分のダームから認めてもらえなければ、作者である私は暗い気持ちを抱いて、いずこともなく黙って去るしかないという問題系 *problématique* を提出した。これに答えてラインバウトのほうは、詩をつくる *trobar* ための唯一の動機付けは肉体的な愛にほかならない、と「小鳥が鳴いても」の第Ⅲ詩節以下で主張する。いっぽうクレチャンは、この宣言を完全に否定したわけではないものの、欲望と情熱が充足してしまえば愛も終わってしまうとして、欲望することそれ自体が唯一の詩を作ることの報酬なのだとして「私から私を奪い」で提起した。ロッシはこう考えている。

したがってディ・ジローラモと異なり、ロッシは南仏の両詩人に出てくる「トリスタン」を一種の「共用のあだ名」*pseudonyme réciproque* とみなすのである（ラインバウトのそれはトルナーダ中にてでくるものではないので、「共用のセニャル」とはいえない）。それが証拠に、「小鳥が鳴いても」の第Ⅴ詩節の最後（v.40）で、「ねえ兄弟」*bels fraire!* と、ベルナルトに直接話法で呼びかけているではないか。クレチャンはこの、ことばの上での遊びを知っていて、ラインバウト・ダウレンガのトルナーダにある「カレストィア」に答える意味で *chier tans* 「欠乏（の時期）」（v.42: variante）という表現を作り出した。このように凝りに凝ったことば遊びは、偶然の産物というにはあまりにも洗練されすぎている。

このようにロッシは、ある詩人が別の詩人に影響を与えたという単純なみかたをとらない。いわば双方向的で共時的な抒情詩のネットワークとでもいうべき状況を考慮している。このようなダイナミックな視点を導入したことは表面上の相違をなぞる、たとえばトプスフィールドによる指摘よりも優れている。このイギリスの研究者いわく、ラインバウト・ダウレンガは、トリスタンのイズーへの制御できない愛を、宮廷風恋愛、たとえば反トリスタン物語として有名な『クリジェス』で拒んだクレチャンのような作者を馬鹿にしているのである。心のうちで操ることの可能な、個人と社会のためになるような恋愛を軽蔑している。ラインバウトは、トリスタンのように社会の埒外で、自然との調和を拒否して愛を貫きたい。だからトリスタンの媚薬を飲むのであった。クレチャンはその抒情詩「私から 私を奪い」で、ベルナルト・デ・ヴェンテドルンの「ひばりが 喜び勇んで」と正反対の点にあって、トリスタンの愛に挑戦している。とくに28—31行「私はトリスタンの毒されたような媚薬はけっして飲まない。真実の心とまったき欲望が、トリスタンにしたよりも私に愛を起こさせたのだ」。ラインバウトは、個人的な秘密の愛を、宮廷社会の外で味わうことを期待していた。抽象的な「至純の愛」よりも能動的な「至純に愛する」*amar finamens* ということばを用いるのを好んだと<sup>(35)</sup>。

(35) TOPSFIELD (1975), pp.149-151.

1972年にピロは、モーリス・デルブイユが1957年に、ベルナルトのセニャルである「トリスタン」に、ラインバウトの名が秘されていること、そしてその翌年にロンカーリアが、それにラインバウトのセニャル「カレスティア」を結びつけたことは、文学史上のきわめて大きな意味をもつと指摘した<sup>(36)</sup>。題名よりうかがわれるように、ピロの大部の研究は南仏の抒情詩人のもつ文学上の知識を詳細に調べ上げた大著である。その第Ⅱ部第2章は、「ブルターニュもの」の引用研究であり、そのなかのトリスタンの引用については作者別に検討を加えて、結論部ではつぎのように年代順にまとめている<sup>(37)</sup>：(1) セルカモン（ギエーム10世の詩にさいしての追悼歌 *planh*）、(2) ゲラウ・デ・カブレラ（…1165以前、このカタロニアの詩人は、おそらくベルール系に近い版でトリスタン伝説を知っていた）、(3) ラインバウト・ダウレンガ（おそらく1169—70年ころのトマ系の強い影響のある作品が「鳥が鳴いても」。彼は、ガウセルム・ファイディット、ギラウト・デ・ボルネーユ、ベルナルトそして「カレスティア」の名で呼んでいるクレチャン・ド・トロワとも友人であった）、(4) ベルナルト・デ・ヴェンテドルン（トマ系色の強いトリスタン伝説を知っていた。ラインバウトのことを1173年以前に「トリスタン」と呼ぶ）、(5) アルナウト・ギエーム・デ・マルサン。これらの詩人たちのうちで、ペイレ・ダルヴェルニエの詩人論評の作られたであろうピュイヴェール Puivert (Puigvert) d'Agramunt の詩会に参加していたのは、ラインバウトとベルナルトであった。

「ブルターニュもの」が、プランタジュネット朝の影響下にある地域外の北仏に移植されるにあたっては、ポワチエというオック語とオイル語の併用された宮廷の役割が重大であった。クレチャンがヘンリー2世とアリエノールの宮廷と、そしてアリエノールの娘マリー・ド・シャンパーニュの宮廷で活躍したことはよく知られている。ポワチエの宮廷すなわちアキテーヌ・ポワチエ文化の果たした役割については、ヘンリー2世のもとにいた聖職者たちの書いたものを読めば十分に理解できる。また、トリスタン伝説ではないが、1145年以降に、カタロニアのゲラウ・デ・カブレラは個人的に接触のあったマルカブリュを通じて、ブルターニュものを知った可能性がじゅうぶんある。1170年ころに『ジャウフレ』のようなアルチュール王ものがカタロニアに現れたというのも何ら驚くには足らないのである。折りしもその時期にピュイヴェールで詩会が開かれ、またギラウト・デ・ボルネーユとアラゴンのアルフォンソ2世の間で討論詩が交わされていた（PC：242-2 = 23-1a）。クレチャンと2人のトルバドゥールとの関係も、このようなコンテクスト抜きでは考えられない。

(36) PIROT (1972), p.476 (cf. p.324).

(37) PIROT (1972), pp.521-522.

## IV ゲーム感覚

セニャルにあたるものは他国・他言語の詩に存在するのだろうか。ジャンロワは自分の知るかぎり見つからないという<sup>(38)</sup>。トルバドゥール詩の影響の強いトルヴェールやミネゼンガーの作品には、トルナーダのなかで人に呼びかける例はあっても、それは実名だったり（「おおプロワ伯よ」）、一般的な名詞（「わが美しい奥方さま」）だったりする。シチリア派のイタリア語による詩には、トルナーダすらない<sup>(39)</sup>。

奇妙なセニャルはだいたい抽象名詞より構成されているが、その場合は隠喩（メタファー）を形成する。中世において一般に多用されたアレゴリーへの当時の人々の嗜好とも関連するかもしれない。しかし南仏でのみ用いられた理由にはならないだろう。これまで検討してきたように、たんに実名を秘するという実用的な効用が大きいとは思えない。名前を隠してニックネームで呼ぶという、ある意味でのゲーム感覚のあるなしが問題なのではないだろうか。写本によってヴァージョンの異なることの多いトルナーダ、そのなかで用いられるセニャルは、仲間うちで通じる符丁であり、詩人どうしの共犯関係 *connivence* を具現するとみてよいのではないか。これは、詩の会でたがいに相手呼び合う習慣、あるいは地理的に離れてはいても意思の通い合う共通の世界が存在してはじめて成り立つ感覚である。

とくに南仏においてテンソンやパルティメンといった論争詩・討論詩が数多く残されているからには、詩人たちが古代の修辞学・雄弁術に起源をもつ議論をおこなう土壌があったと考えられる<sup>(40)</sup>。これらの詩では、詩節ごとに参加者が割りふられているが、Aという詩人の作品に対して、Bという詩人が別の作品でそれに答える。さらにCなる詩人がそれに参加するという状況があってもおかしくはない。それが特定の詩会であるにせよ時を隔てた別の環境においてであれ、古典古代より培われてきたレトリックの伝統、反論 *réplique* への嗜好の一環としてとらえるのである。

セニャルを探ることによって、ラインバウト・ダウレンガとベルナルト・デ・ヴェンテドルンという詩人たちの密接な関係だけではなく、かりにロンカーリア説が正しいとして、思いもよらなかったつながり、クレチャン・ド・トロワとの言語の相違を越えた、いわば抒情詩の広いネットワークが見出されるとすれば、これは抒情詩の新しい読み方に寄与するところが大きい。同一の行数をもつ、そしておそらく同じメロディーを備えていた詩節よりなる抒情詩本体だけではな

(38) *Op.cit.*, t.1, p.317.

(39) Ronald MARTINEZ, «Italy», in éd. F.R.P. AKEHURST, et Judith M. DAVIS, *A Handbook of the Troubadours*, University of California Press, 1995, pp.279-294, surtout p.280.

(40) これらの論争形式のジャンルの概観については、瀬戸「愛にかんする三つの命題—中世フランスのジュ・パルティについて—」 in *Etudes Françaises* (早稲田フランス語フランス文学論集), t.1, 1994, pp.1-22 を参照。

く、本体の付録ともいえる、いわば外に向かって開かれたトルナーダの部分（開かれた「窓」はいくつもあるヴァリエーション、複数のトルナーダ、そしてそこにはめこまれたセニャル）の研究が必要なゆえんである。

セニャルとはけっきょく何であろうか。トルナーダを以前に、窓のようなものだ、と私は形容したことがある。中世の詩という、われわれにとってはいわば暗い部屋のなかにある詩節の内容に対して、最後に来るのがこの窓である。城の窓から手を振っている人がいる。それがセニャルである。いくつもの窓からお互いに手を振りあっている場合もあれば、外から見ている誰かに振っていることもある。ただそれが誰に対してであるかが今となっては判然としないのである。

## APPENDICE

### Crestiein de Troies, *D'Amors ke m'ait tolut a moy*

RS: 1664; Linker: 39-2

13mss.: C 56v-57r; H 224 (*table*: Moniez d'Aarraz) (str. I, II, IV, V seules); K 58-59 (Gaces brullez) ♪; L49 (anon.); N 17v-18r ♪ (Gace brullez); P 2r-v ♪ (Gace Brulé) (str.V manque); P154r-v ♪ (anon.); R 49v-50v ♪; T 45v-46r ♪ (str. V et VI interverties); U 30r-30v (anon.) (str. III et IV interverties); V 29r-v (anon.) (str. V et VI interverties); X 45v-46r ♪ (Gace Brulles); a 108r ♪

校訂版:

Jules BRAKELMANN, *Les plus anciens chansonniers français (XII<sup>e</sup> siècle) (feuilles 1-14)*, Paris, Emile Bouillon, 1870-1891, pp.46-48.

Karl BARTSCH, *Chrestomathie de l'ancien français (VIII<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècles)*, Leipzig, 1866, 1886, 12<sup>e</sup> éd., par Leo WIESE, 1919; New York, Hafner, 1958, pp.112-113.

Wendelin FÖRSTER, in Kristian von Troyes, *Wörterbuch zu seine sämtlichen Werken*, coll. Romanische Bibliothek, no.21, Halle, Max Niemeyer, 1914, pp.202\* -209\*.

István FRANK, *Trouvères et Minnesänger, recueil de textes*, Saarbrücken, West-Ost Verlag, 1952, pp.23-27.

Marie-Claire ZAI, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Berne / Frankfurt am Mein, H. Lang, 1974, pp.81-96.

詩型： 8a 8b 8a 8b / 8b 8a 8a 8b 8a (MW, 861:9 (113b))

6 strophes: coblas doblas capcaudadas de 9 vers :

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{a: } -ai, -ui, -ier \\ \text{b: } -ir, -ez, -as \end{array} \right.$$

contrafactae: Friedrich von Hausen ; Bernger von Horheim

メロディー : Friedrich GENNRICH, «Sieben Melodien zu Mittelhochdeutschen Minneliedern»,  
in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, t.VII, 1924-1925, p.94-98.

底本 : C

I        1        D'Amors ke m'ait tolut a moy  
          2        n'a li ne me veult retenir;  
          3        me plaing ensi, c'ades otroi  
          4        ke de moi faice son plaixir ;  
          5        et se ne me repuis tenir  
          6        ke ne m'en plaigne, et di por coi :  
          7        ke ceuls ki la traïxent voi  
          8        sovent a lor joie venir  
          9        et je mur por ma bone foy.

II        10        Amors, por essaucier sa loi,  
          11        veult ces anemis retenir,  
          12        de sen li vient, si com je croi,  
          13        c'as siens ne puet elle faillir  
          14        et jeu, ke ne m'en puis partir  
          15        de la belle a cui je souploi,  
          16        mon cuer, ki siens est, li envoi ;  
          17        maix de noiant la veul servir  
          18        se ceu li rent ke je li doi.

III       19        Dame, de ceu ke vostre sui,  
          20        dites moi se greit m'en saveis ?  
          21        Nenil, se onkes vos conui,

- 22 ains vos poise quant vos m'aveis  
 23 et des ke vos ne me voleis,  
 24 dont seux je vostres per anui ;  
 25 maix se jai deveis de nullui  
 26 mercit avoir, dont me souffreis,  
 27 ke je ne sai ameir autrui.
- IV 28 Onkes del bovrage ne bui  
 29 dont Tristans fut enpoisonneis,  
 30 maix plux me fait ameir ke lui  
 31 Amors et bone volenteis;  
 32 se ne m'en doit savoir mal greit,  
 33 quant de riens esforcies n'en sui  
 34 fors de tant ke mes ieuls en crui  
 35 per cui seux en la voie entreis  
 36 dont ains n'issi ne ne recrui.
- V 37 Cuers, se ma dame ne t'ait chier,  
 38 jai por ceu ne la guerpirais :  
 39 ades soies en son domgier  
 40 des k'enpris et comenciet l'ais ;  
 41 jai, mon veul, ne t'en partirais  
 42 ne por delai ne t'esmaier :  
 43 biens endoucist per delaier ;  
 44 et quant plux desireit l'avrais,  
 45 plux serait douls a l'essaier.
- VI 46 Mercit trovaixe, el mien cuidier,  
 47 c'elle fuist en tout le compas  
 48 del monde, lai ou je la quier,  
 49 maiz je croi k'elle n'i est pais;  
 50 onkes ne fine ne ne ces  
 51 de ma douce dame proier;

- 52       proi et reproi sens delaier  
 53       comme cil ke ne seit a gais  
 54       Amors servir, ne losengier.

-----  
 ECARTS DU MANUSCRIT DE BASE ET DU TEXTE DE FRANK : 1. a ] & (= *et*) - 10.  
 S'Amors *Frank* - 13. c'as siens ] casiens - 21. conui ] conu - 33. sui ] suis - 34. crui ]  
 cru - 43. biens ] bien - 50. ces ] las *Frank*

(*errata* de l'édition de Frank, p.142 : variantes : vostre hon *éd.* est à rectifier : vostre *éd.*)

- I       1       私から 私を奪っておいて それでいながら  
           2       私を自分のもとに置こうとしない 「愛」について  
           3       私は不平を鳴らす すぐに許してしまう自分がなさない  
           4       私については すきにしてくれと  
           5       それでも私はまた 文句を言わざるをえない  
           6       それはなぜか 説明しよう  
           7       「愛」を 裏切るような者たちが  
           8       おのれの喜びに 到達することがしばしばなのをまのあたりにするのに  
           9       私のほうはこの誠実さをもってしても 氣息奄々のありさまなのだ
- II       10       「愛」はその支配力を いや増すために  
           11       このような敵たちを 引きとめておこうとしている  
           12       「愛」にとっては おのれの配下たちを  
           13       失うことができないのは 私が思うに良識からの判断だろう  
           14       そして私は 美しいその人から離れることができず  
           15       その人に 服従する身であるから  
           16       その配下である私の心を その人に送る  
           17       しかし私は 彼女に仕えても 何にもならない  
           18       私がある人に負っているものを 返すだけならば
- III      19       奥方よ 言ってください 私があなたの配下であることに  
           20       はたして 感謝しているのかどうかを

21 していないに決まっている 昔からあなたのことは知っているのですから  
22 むしろ苦痛なのでしょう 私を得ているのが  
23 そして私のことを 欲していない以上  
24 私があなたの配下であることが 嫌なはず  
25 しかしもし あなたが誰かに慈悲をあたえる  
26 必要があるなら どうか我慢して私にそれをください  
27 私は他の人を 愛することができないのですから

IV 28 私はかつて 飲んだことはない  
29 トリスタンが毒を得てしまった あの飲料を  
30 しかしトリスタンよりも多く 私に人を愛させるのは  
31 「愛」と 正しい意志である  
32 だから奥方は 私に文句を言う筋合はないはず  
33 私は誰に強いられた わけでもないのだから  
34 ただひとえにこの眼を 信じてしまっただけ  
35 この眼ゆえに このような道に入りこんで  
36 そこから出たこともなかったし それに飽きたこともないという始末

V 37 心よ もし私の奥方が お前を大事にしてくれないとって  
38 それで奥方から 離れることなどないように  
39 つねに奥方の 支配のもとにあるように  
40 いったん望んで 始めたことだから  
41 決して別れてはならない これは私の望みである  
42 待たされるばかりとって 恐れてはならない  
43 良いことは 遅れることによりさらに甘美になる  
44 そしてそれを お前が以前から望めば望むほど  
45 甘美に 味わえるようになるものなのだ

VI 46 私の考えでは 慈悲を私は得ていたことだろう  
47 もしそれが 私のいまそれを探しているところ  
48 全世界中の どこかにあるとしたら  
49 しかし慈悲というものは ここにはどうもないようだ  
50 わが甘美な奥方さまに 祈ること

- 51 これをかつて一度たりとも やめたり諦めたりしたことがないから  
 52 私はずねに 祈りそしてこいねがう  
 53 まるで手すさびに「愛」に仕える すべを知らない男  
 54 「愛」におべっかを使うすべを 知らない男のようだ

## NOTES

この作品は、2箇所収録しているP写本をそれぞれ一写本として数えると13写本に収録されている。作者指定のない写本をのぞくと、KNP<sup>1</sup>XはGace Bruléに、H (table)はMoniot d'Arrasに、C / TRa写本はクレチャンに作者を指定している。げんざい一般にクレチャンの作とされる理由は、2つの系統の写本が一致してこの作者名を付していることと、『イヴァン』の2515行 (*Bien adoucist par delaiier*, éd. Foerster)が、この詩の43行とほぼ同一であることなどによる(ただしéd. Roques: *Bien a donc cist ou delaier*: v.2517)<sup>(41)</sup>。

これまで本作品を収録してきたほとんどのテキストは、バルチュやフェルシュターの校訂したものをそのまま採用し、これをもとにトルバドゥールの作品との比較もおこなわれてきた<sup>(42)</sup>。しかし写本の数が13にもなれば、テキストの相違も大きい。たとえばクレチャンの詩作の態度を検討するうえで重要な詩句となる31行目においては、*fins cuers*がC写本では*amors*になっているのである。最近ルチアーノ・ロッシ、マドレーヌ・ティッセンスらが、別の読みも考慮にいれる研究を発表しているが、決定版ともいえるマリ＝クレール・ザイの校訂も、折衷的なテキストである。ひとつの写本に依拠したテキストはC写本に従ったフランクのものだけである。ここではベルン市立図書館所蔵のC写本をもとに、フランクの読みを再検討して新たなテキストを設定してみた(ただし他の写本の読みを悉皆調査した校訂ではない)。この写本は綴字に東部方言(ロレーヌ)色が強い。

1. ここの言い回しはベルナルト・デ・ヴェンテドルンの *Quant vey la lauzeta mover* で始まる有名な作品(PC: 70-43)の vv.13-14に想を得ている: [*amor*] *tout m'a mo cor, e tout m'a me, / e se mezeis e tot lo mon*; éd. Appel, p.251; éd. Lazar, p.18; ヴァリエントにつ

(41) RONCAGALIA (1958), p.132; ZAI (1974), p.90-92; MENEGHETTI (1984, 1992<sup>2</sup>) p.101, n.5; TYSENS (1993), p.195.

(42) Gianluigi TOJA, *Lirica cortese d'oil, sec.XII-XIII*, Bologna, Pàtron, 1966, 2<sup>e</sup> éd. 1976, pp.194-196; Irénée-Marie CLUZEL et L. PRESSOUYRE, *La poésie lyrique d'oil - les origines et les premiers trouvères, texte d'études*, Paris, A.G. Nizet, 2<sup>e</sup> éd., 1969, pp.35-36; Anne BERTHELOT, in éd. Daniel POIRION, *Chrétien de Troyes, œuvres complètes*, coll. Pléiade, Paris, Gallimard, 1994, pp.1046-1049. これらはみなFoersterのテキストをほぼそのまま翻刻しただけのものである。またAlfons HILKA, *Der Percevalroman (Li contes del Graal) von Christian von Troyes*, Halle, Max Niemeyer, 1932, pp. 798-803.は、Bartsch-Wiese版を採用している。詳しくはZAI (1974), p.81-83を見よ。

いては、瀬戸『詞華集』p.36, 260を参照)。

- 3—4. *ensi, c'* (= *que*)という接続詞は、ティッセンスの解釈によれば、つぎに逆説をしたがえて、クレチャンの矛盾した心境をあらわすから、たんに「不平を鳴らすが、しかし以下のことも認める」ではなく、クレチャンの挑発的な意図をここに見なくてはならない («*Je me plains d'une façon telle qu'en même temps je concède ...*»)。和訳ではこのニュアンスはうまく表現できない。
12. *De sen li vient*: *venir a qn de «être inspiré à qn de qc»* (Tyssens, pp.204-205).
13. *faillir a qn*: «perdre qn» (TL, 3, 1609-1610; Tyssens, p.205).
- 16—18. C写本は他写本の *de celi* を *de la belle* と言いかえている。
19. *vostre(s)* 「あなたのもの、一族、配下」でなく、*vostre hon* (= *homme*) 「あなたの家臣」と、主従関係を明瞭に示す写本がある (HTa cf. v.13, 16, 24)。
26. *merci(t)*: ベルナルト・デ・ヴェンテドルンの *Quant vei* で始まる作品 (「ひばりが」) の v.41, 50 (ed. Appel) (瀬戸『詞華集』v.34, 49) にも特徴的に現れる。Cropp (*op.cit.*, pp.211-212) によれば、とくにベルナルトの多用した語彙で、具体的な内容は、奥方からの詩人への愛の付与を示す (cf. Cropp, *op.cit.*, pp.174-177)。
- 28—31. 31行目は、フランクのC写本によるものをのぞくと、従来のテキストでは、他写本の読みをとって *fins cuers et bone volentez* とする。Cでは「至純の心」が擬人化された「愛」 (cf. v.10: *Amors*, v.15: *la bella*) になっていることに注意。
32. 写本・編者によってテキストが異なる (*bien an doit estre miens li grez*: Bartsch-Wiese, Hilka, Zai)。私としては、*doit* の主語を *Dame* (v.19) ととりたい。
34. 「愛」は自分の眼をとおして、自分の心にまで、その矢を到達させるという、中世フランス文学に頻出する伝統的なモチーフ。しかしベルナルト・デ・ヴェンテドルンの「あの人が私を私の眼でもって、私の大好きなひとつの鏡のなかに見せて以来」*q'ela'm fetz a mos huelhs vezer/en un miralh que mot mi plai*; (瀬戸『詞華集』vv.19-20; éd. Appel, vv.19-20) と関連するか。
41. *planté* (= *plenté*): adv. «beaucoup» (TL, 7, 1146-1147)
42. 他写本では、*ne por chier tans ne t'esmaier. Chier tans* «cher temps» という表現については、TL, 2, 395; FEW, 2, 440a-b «famine, temps de disette» («Teuerung»: 11-14 Jh., pik. champ. wallon); Toja «penuria, carestia».
- 47—48. *en tout le compas / del monde, lai ou je la quier* という表現は、*lai ou* 以下がフランクの指摘するように、«dans le cœur de ma dame» (p.143) であるから、それを強調したものであろう。

## 書誌 (年代順)

[ラインバウト・ダウレンガのセニャルとトリスタン伝説の関連を論じているものに限る]

- Maurice DELBOUILLE, «Les “senhals” littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages», in *Cultura Neolatina*, t.17, 1957, pp.49-73.
- Irénée CLUZEL, «Les plus anciens Troubadours et la légende amoureuse de Tristan et d'Iseut», in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes à la mémoire d'István Frank*, Saarebruck, 1957, pp.155-170.
- Aurelio RONCAGLIA, «Carestia», in *Cultura Neolatina*, t.18, 1958, pp.121-137.
- François PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1972 (coll. Memorias de la Real Academia de Buenas letras de Barcelona, XIV), pp.449-468.
- Leslie T. TOPSFIELD, *Troubadours and Love*, Cambridge University Press, 1975, pp.137-158.
- Michelangelo PICONE, «Osservazioni sulla poesia di Raimbaut d'Aurenga», in *Vox Romanica*, t.36, 1977, pp.28-37.
- Constanzo DI GIROLAMO, «Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes», in *Medioevo Romano*, t.9, 1984, pp.17-26.
- Maria Luisa MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori, La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi, 1984; 2<sup>e</sup> éd., Torino, Einaudi, 1991, 101-106.
- Luciano ROSSI, «Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia», in *Vox Romanica*, t.46, 1987, pp.26-62.
- Constanzo DI GIROLAMO, *I Trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp.120-141 (capitolo 5: Tristano e Carestia).
- Don Alfred MONSON, «Bernart de Ventadorn et Tristan», in *Mélanges de langue et de littérature occitanes en hommage à Pierre Bec*, Université de Poitiers, CESCUM, 1991, pp.385-400.
- Luciano ROSSI, «La “chemise” d'Iseut et l'amour tristanien chez les troubadours et les trouvères», in *Contacts de langues, de civilisation et intertextualité. III<sup>ème</sup> Congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Montpellier, 20-26 septembre 1990)*, Montpellier, 1992, t.3, pp.1120-1132.
- Aniello FRATTA, «Un “groviglio” di voci: Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga e Peire d'Alvernhe», in *Medioevo Romano*, t.18, 1993, pp.3-30.
- Madeleine TYSENS, «Les deux chansons de Chrétien de Troyes: propositions nouvelles»,

in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Programma, 1993, t.1, pp.195-206.

Luciana BORGHI CEDRINI, «L'enigma degli pseudonimi nel *débat* tra Raimbaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes», in *Il segreto, Atti dei Convegno di Studi, Cagliari 1-4 aprile 1998*, Roma, Bulzoni, 2000, pp.49-75.

Madeleine TYSENS, «Lectures des chansons de Chrétien», in *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Paris, 1998, pp.1409-1422.

Luciano ROSSI, «*Carestia, Tristan*, les troubadours et le modèle de saint Paul: encore sur *D'Amors qui m'a tolu a moi* (RS 1664)», in *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, 2001, pp.403-419.