



HAL
open science

La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye

Laure-Anne Caraty

► To cite this version:

Laure-Anne Caraty. La description de la poésie occitane médiévale au XVIIIe siècle dans les chansonniers de Sainte-Palaye. Fabio Barberini; Camilla Talfani. Trans-mission. Création et hybridation dans le domaine d'oc. Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan, Brepols, pp.191-214, 2022, 978-2-503-59640-2. <hal-03961949>

HAL Id: hal-03961949

<https://hal.science/hal-03961949v1>

Submitted on 29 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

TRANS-MISSION. CRÉATION ET HYBRIDATION DANS LE DOMAINE D'OC

PUBLICATIONS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE
D'ÉTUDES OCCITANES

XIV

Directeur de Collection
Rosa María Medina Granda



Trans-mission. Création et hybridation dans le domaine d'oc

Nouvelles perspectives de la recherche en domaine occitan

textes édités par

FABIO BARBERINI et CAMILLA TALFANI

avec la collaboration de

MARINE MAZARS

BREPOLS

Illustration de couverture : Image downloaded from
<https://pixabay.com/fr/illustrations/bokeh-contexte-abstrait-cercles-848510/?fbclid=IwAR3OiwkJMPiaBVRLa5I-qn1FIirw41bbruSDfjEpZeoDK4cxoHyxq2RBGc>,
published 17 july 2015 by user geralt.

© 2022, Brepols Publishers n. v., Turnhout, Belgium.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise without the prior permission of the publisher.



D/2022/0095/135
ISBN 978-2-503-59640-2
E-ISBN 978-2-503-59641-9
DOI 10.1484/M.PAIEO-EB.5.125379
ISSN 1782-1770
E-ISSN 2565-9952

Printed in the EU on acid-free paper.

Table des matières

Avant-propos 9

Première partie

Moyen Âge

Ancora su *Carestia* 13

Tracce del dibattito in Conon de Béthune, *Se raige et derverie*
(RS 1128 = L 50.9)

Marianoemi BOVA

Un aperçu sur la légende du bois de la Croix 29

Les deux rédactions occitanes issues du *Post Peccatum Adae*

Alessio COLLURA

Le Roman dels auzels cassadors de Daude de Pradas 47

Traité de fauconnerie didactique ou poème lyrique ?

Margot CONSTANS

Le retoriche della disarmonia 61

Strategie sonore e musicali nei *descortz* occitanici

Alexandros Maria HATZIKIRIAKOS

Intorno alla nuova edizione critica di Guiraut de Calanso 79

Ricostruzione dell'itinerario biografico

Giorgia LARICCHIA

Osservazioni metriche sull'alessandrino dei trovatori provenzali 95

Il gruppo *Frank* 3

Manuel NEGRI

Création et hybridation 113

Le cas du *Destret d'emors* occitan-catalan

Noemi PIGINI

| | |
|-----------------------------|-----|
| Absolucion | 129 |
| Édition d'un traité vaudois | |
| Joanna POETZ | |

| | |
|--|-----|
| La scripta du Languedoc occidental et la scripta de la Provence au XIV^e siècle | 149 |
| Camilla TALFANI | |

Deuxième partie

Réception du Moyen Âge et études savantes

| | |
|---|-----|
| La postilla colocciana « discort » | 169 |
| nel Canzoniere Colocci-Brancuti, c. 1r | |
| Fabio BARBERINI | |

| | |
|---|-----|
| La description de la poésie occitane médiévale au XVIII^e siècle | 191 |
| dans les chansonniers de Sainte-Palaye | |
| Laure-Anne CARATY | |

| | |
|--|-----|
| La storiografia occitana e i parlamenti regionali | 215 |
| Il caso dell' <i>Histoire des Albigeois</i> | |
| Andrea TONDI | |

Troisième partie

Époques moderne et contemporaine

| | |
|---|-----|
| La transmission de la langue occitane à travers le processus de patrimonialisation | 229 |
| Grégoire ANDREO-RAYNAUD | |

| | |
|---|-----|
| Eth substrat basco-aquitain en gascon | 243 |
| Torn d'orizont dera question e problèmas inerents | |
| Pierre CAMES | |

| | |
|--|-----|
| Reconfiguration territoriale et politique linguistique en occitanie | 263 |
| Premiers résultats et pistes de recherche | |
| Damien CANAVATE | |

| | |
|--|-----|
| Les vocals que separen el catalanvalencià de l'occità | 279 |
| Jordi CASSANY-BATES | |



| | |
|---|-----|
| Les parlers du croissant et le défi d'enquêter à la limite des zones oc et oïl | 297 |
| L'exemple du crozantais Amélie DEPARIS | |
| La poésie des frontières de Joan-Luc Sauvaigo | 311 |
| Olivier PASQUETTI | |
| La lingua speciale dei minatori della Val Germanasca (Piemonte, Italia) | 325 |
| Aline PONS | |
| Desvolopar una metodologia d'enquista per descriure la fonologia de l'occitan | 339 |
| Clamença POUJADE | |
| D'une sociolinguistique médiévale de l'occitan à un imaginaire romantique | 353 |
| Construction, territorialisation et déterritorialisation poétique et politique Etienne ROUGIER | |
| Géolinguistique et dialectologie historique de l'espace dialectal vellave | 379 |
| Le témoignage de nouvelles données textuelles pour les issues de lat. TĒGŪLA Vincent SURREL | |

Avant-propos

Ce dernier volume des Publications de l'Association Internationale d'Études Occitanes (PAIEO) voit la lumière à l'occasion du 40^e anniversaire de notre Association, fondée en 1981.

Une rencontre scientifique internationale est à l'origine de cette publication : la Journée d'Étude *Trans-mission : Creacion e ibridacion dins lo domeni d'òc*, qui a eu lieu le 29 mars 2019, à Université Toulouse – Jean Jaurès. Organisée par les membres de l'Association des *Joves Cercaires en Domeni Occitan* (JCDO), avec le support des Laboratoires *Patrimoine, Littérature, Histoire* (PLH) et *Cognition, Langues, Langage, Ergonomie* (CLEE) de l'Université toulousaine et sous le patronage de l'*Association Internationale d'Études Occitanes* (AIEO), cette Journée a eu également une valeur ajoutée : la supervision scientifique du Conseil d'Administration de l'AIEO dont quelques-uns de ses membres ont joué le rôle de modérateurs de certaines sessions. D'ailleurs, le Conseil d'Administration a été responsable de l'évaluation scientifique des travaux publiés dans ce volume en garantissant la rigueur et la qualité des résultats.

Cette Journée d'études a été, donc, la première étape de l'officialisation des rapports institutionnels entre l'AIEO et l'Association des JCDO. Depuis lors, cette relation a été constante, même au milieu de la pandémie qu'on subit encore, étant la compilation et l'édition des 22 articles qui composent ce volume la meilleure preuve, à ce jour, de cette coopération constante et fructueuse.

Ce recueil d'article représente également un nouvel exemple de la vitalité de la recherche menée par de jeunes chercheurs dont le domaine de recherche est en lien avec les études occitanes. Le volume X des PAIEO, *Nouvelles Recherches dans le domaine occitan : Approches interdisciplinaires*, paru en 2015 et édité par Wendy Pfefferer et Jean Thomas, a déjà permis de mettre en évidence le caractère interdisciplinaire et le dynamisme de la recherche occitane qui s'est développée, sous l'égide de l'AIEO, pendant longtemps et dans différentes parties du monde.

Ce nouveau volume, dont les textes ont été rassemblés et édités entre 2020 et 2021, grâce au grand travail accompli par trois membres des JCDO, à savoir Fabio Barberini et Camilla Talfani, avec la collaboration de Marine Mazars, réaffirme la vitalité de cette recherche. Le vide provoqué par l'annulation, en 2020, pour des raisons de santé, du XIII^e Congrès international de l'AIEO de Cuneo/Coni, est bien compensé par l'édition de ce volume, achevée à la fin de la même année.

Les nouvelles générations de chercheurs, conscientes de la tradition des études occitanes, ainsi que des technologies numériques qui rendent plus aisée l'actuelle recherche, montrent dans ce volume non seulement une grande rigueur et solidité, mais aussi une grande capacité d'innovation, bien que les divisions traditionnelles des genres, des styles, des mouvements, des langues ..., en tant que des domaines de recherche bien définis, permettent la réflexion, il se peut que, quand ils tournent seulement autour d'eux-mêmes, ils deviennent aussi des obstacles à la pensée.

Dans les derniers temps la plupart des chercheurs étaient déjà bien conscients du besoin de franchir les frontières traditionnelles pour ouvrir de nouveaux domaines de recherche. Pour voir au-delà. La pandémie, pour sa part, est devenue une sorte de loupe qui confirme que parfois il n'est possible de s'écouler que lorsque les hétérogénéités sont combinées. Dans ce volume, la fusion d'éléments, de genres et de pratiques diverses dans les différents domaines (linguistique, sociolinguistique, musicologie, philologie, littérature moderne et contemporaine, littérature médiévale, histoire, anthropologie *etc.*) implique l'hybridation et permet l'innovation. Les chercheurs qui se sont mis d'accord sur cette combinaison rizomatique d'hétérogénéités, l'ont fait avec des recherches qui touchent, à leur tour, à des différentes époques : *Moyen Âge* (9 articles) ; *Réception du Moyen Âge et Études savantes* (3 articles) ; *Époques moderne et contemporaine* (10 articles).

Tous ces chercheurs venant de différentes parties de l'Europe et du monde font leur tour à travers de différentes universités et centres de recherche, rassemblant tout au long de leur parcours académiques et vitales le meilleur fruit de la tradition académique y existant. Ces chercheurs sont aussi une sorte de « nomades », qui croisent les lignes et font le pont entre les différents centres qu'ils transitent. Ce type de nomadisme devient une bonne graine pour l'hybridisme et l'innovation qui caractérisent tout ce volume. La carte qui reflète le parcours de ces chercheurs est constituée par des points névralgiques qui deviennent des lignes performatives, dans la mesure où nous sommes devant les travaux des chercheurs en constante évolution : Portugal (Universidade Nova de Lisboa) ; Espagne (Universidade de Santiago de Compostela, Universitat de Lleida) ; France (Université Toulouse – Jean Jaurès, Université Côte d'Azur, Université Paul-Valéry-Montpellier, Université de Montpellier, Université Paris 8, INaLCO, École nationale des Chartes – Centre Jean-Mabillon) ; Irlande (Trinity College Dublin) ; Suisse (Universität Zurich) ; Italie (Università di Napoli « Federico II », Università di Palermo, Università di Siena, Università di Torino) ; Roumanie (Universitatea din Bucuresti) ; États Unis (Firenze, Villa I Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies) ; Canada (Université de Montréal).

À tous ces jeunes contribuant à la poursuite de la recherche en occitan dès nouveaux points de vue, toutes les félicitations et les remerciements au nom de l'AIEO, à l'occasion de son 40^e anniversaire. Compte tenu de l'engagement de notre association en faveur de l'internationalisation des Études occitanes (loin des localismes stériles qui tournent autour d'eux) ainsi que de la nature internationale de ce volume, il est possible d'être optimistes et de conclure : *Estudis occitans ad futurum*.

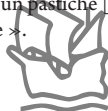
Rosa María Medina Granda
Universidad de Oviedo – Présidente de l'AIEO

La description de la poésie occitane médiévale au XVIII^e siècle

dans les chansonniers de Sainte-Palaye

Parmi les différents versants de la réception de la poésie occitane médiévale, celui de la description des poèmes paraît avoir été délaissé pendant plusieurs siècles. La recherche en études provençales reproche aux provençalistes du XVIII^e siècle et à leurs précurseurs des XVI^e et XVII^e siècles de n'avoir ni lu ni transmis la poésie du *trobar*. La réception littéraire des poèmes n'aurait consisté qu'en de brèves citations de quelques pièces¹. Quant à la production écrite concernant les troubadours, elle n'aurait été constituée jusqu'au XIX^e siècle que d'histoires inspirées des *vidas* et des *razos* : autrement dit d'aventures rêvées et imaginées à propos des poètes médiévaux². L'entreprise du premier provençaliste, Jean de Nostredame, n'a effectivement pas consisté à diffuser des poèmes des troubadours auprès des lecteurs aixois de la Renaissance. Si plusieurs citations de vers médiévaux étaient introduites au sein de pastiches de *vidas* des troubadours dans ses *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* (Nostredame 1575), cela ne suffisait pas à perpétuer la transmission de la poésie médiévale qui avait jusque-là eu lieu. Ses successeurs, du côté de la branche des provençalistes-romanciers comme César de Nostredame (1614) ou encore Pierre de Chasteuil Gallaup (1701), n'avaient pas non plus proposé au public un échantillon de poèmes d'oc à lire. Leurs ouvrages s'étaient inscrits dans la continuité de l'humaniste aixois, en mêlant au sein d'un même ouvrage diffusion historiographique et invention sous forme de pastiche³.

- 1 Voir Jeanroy (1998 [1934] : 7). De la même manière Lafont (1982 : 25-26) : « Celui-ci [*le texte des troubadours*] va rester une référence, à distance de laquelle l'autre texte [*le texte-troubadours*] qui le remplace et le commente, produit son propre sens [...], le fonctionnement [*du texte des troubadours*] très particulier dans la vie littéraire européenne sera désormais fixé par la non-connaissance directe ».
- 2 Voir Jeanroy (1931 : 130-159). De surcroît, Lafont (1982 : 25-26) : « [...] le dévoiement de cette production [*Le troubadour, poésie occitaniques du XIII^e siècle*] [...] n'est plus que l'illustration du texte-troubadours, ressassé de siècle en siècle, mais renouvelé par les impressions de mode » (voir aussi Fabre d'Olivet 1970 : 166).
- 3 Casanova (2012 : 129) : « il crée sans s'en rendre compte un champ d'étude hors du commun, l'histoire du texte d'oc. Littérature et histoire y sont inséparables ». Couffignal (2014 : 60-62) : « Mais ce travail d'archive n'aboutit pas à une simple restitution : un récit tel que la *Vie de Saint Hermentaire* relève de ce que nous appellerions aujourd'hui un pastiche [...] C'est le même procédé qui est à l'œuvre dans les *Vies*, amplifié par l'effet de série ».



Laure-Anne Caraty • Université Paris IV "La Sorbonne" • Université Paul-Valéry-Montpellier
• caraty.laureanne@gmail.com

Trans-mission. Création et hybridation dans le domaine d'oc, éd. par Fabio BARBERINI et Camilla TALFANI, Turnhout, 2022 (*Publications de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, 14), p. 191-214.

Il est évident que si le corpus lyrique des troubadours n'était pas directement accessible sous forme d'imprimé, il n'était par conséquent pas ou peu lu, ni beaucoup étudié des points de vue littéraire, linguistique et stylistique. De l'extinction du *trobar* jusqu'aux premières études de Raynouard en France en 1816, aucune étude savante ou scientifique n'aurait ainsi décrit le texte poétique des troubadours, soit le texte des troubadours⁴. Mais c'est sans compter le contenu d'une série de chansonniers de travail de La Curne de Sainte-Palaye qui poussent à reconsidérer cette périodisation sur plusieurs points⁵. L'étude des trois premiers exemplaires de ces manuscrits modernes copiés à partir de chansonniers occitans médiévaux, et plus particulièrement des notes de marge littéraires qu'ils contiennent, nous ont permis de vérifier l'hypothèse que de premières ébauches de description des poèmes médiévaux avaient été tentées par cet érudit dès le XVIII^e siècle.

De nombreuses remarques marginales attestent une véritable lecture particulièrement attentive à la poésie médiévale, qui conduit à un examen de celle-ci sur deux plans principaux : la métrique et la stylistique. Ces notes sont toujours très brèves et ne constituent pas, à proprement parler, une description ou une étude complète et rédigée de la poésie médiévale. Il s'agit plutôt d'impressions techniques et de courts commentaires formels écrits au fil de la lecture. En outre, ces derniers sont disséminés au sein des recueils du provençaliste savant, et il incombe de les repérer dans les espaces marginaux pour pouvoir ensuite les étudier de plus près. Passée cette étape, leur examen atteste une véritable redécouverte littéraire de la lyrique occitane, et illustre surtout les prémices d'études descriptives et scientifiques de cette matière, qui se poursuivront au XIX^e siècle avec les romanistes allemands et français durant la période romantique⁶.

Sur le plan formel, ces remarques littéraires n'occupent que les marges de gauche qu'elles partagent avec d'autres notes essentiellement consacrées à la linguistique, telle que nous l'entendons aujourd'hui, et parfois à l'histoire⁷. On observe également quelques commentaires philologiques plus rares. Les commentaires résultant de collations sont, quant à eux, réservés aux interlignes et aux marges de droite. Dans l'ensemble, les 1125 poèmes, soit 72,63% de corpus poétique, contenus dans les 3 premiers manuscrits bénéficient d'une somme de remarques répartie de façon égale entre plusieurs domaines essentiellement littéraires (donc non historiques ou moraux) dont la discipline littéraire peut encore être affinée en plusieurs champs spécifiques dont :

4 Selon la formule de Lafont (1982). Voir Raynouard (1816-1821 et 1844).

5 Les mss Paris, Arsenal, 3091, 3092 et 3093 respectivement recueil **A**, **B-C**, **D**.

6 Raynouard (1816-1821 et 1844). Ou par exemple : Meyer (1865) ; Diez (1836-1844) ; Bayle (1879) ; Levy (1880 et 1894-1920).

7 Les chansonniers de Sainte-Palaye contiennent quantité de commentaires marginaux que l'on peut ordonner en différentes classes (littéraire, linguistique, philologique, historique, intertextualité etc.), dont nous avons étudié un échantillon à l'occasion de notre mémoire de master 2. Mais plus récemment, David Fabié a étudié une partie de ce qu'on appelle les commentaires linguistiques (essentiellement lexicographiques) dans une étude consacrée aux travaux de lexicographie occitane de Sainte-Palaye, qui vient de paraître sous le titre *Deux monuments méconnus de la lexicographie de l'occitan médiéval au XVIII^e siècle : le Glossaire provençal et le Glossaire des troubadours de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781)*.

la métrique et le style. On compte au total 424 commentaires exclusivement réservés à des phénomènes stylistiques, soit 27,37% de l'ensemble. Étant donné que nous ne nous sommes pas intéressée au genre des pièces, notre développement n'étudiera que 24,60% de commentaires littéraires : soit 367 commentaires étudiés⁸. Ces premiers constats permettent d'ores et déjà d'avancer que, lors de la redécouverte de la poésie médiévale au XVIII^e siècle par Sainte-Palaye, l'approche littéraire a sans aucun doute été beaucoup plus présente et capitale au XVIII^e siècle que ce qu'on a voulu le croire⁹. Contrairement à l'orientation morale et historique que l'abbé Millot confèrera à l'*Histoire littéraire des troubadours* – ouvrage qu'il rédige à la place de Sainte-Palaye alors que celui est septuagénaire et las – les premières notes de Sainte-Palaye semblent en priorité avoir eu une orientation littéraire et linguistique. Et, en l'absence de trace des travaux de Peiresc, premier représentant de la réception savante des provençalistes, les commentaires de Sainte-Palaye représentent les premières attestations d'une petite description technique de celle-ci, après les manuels médiévaux qui faisaient état de la poésie et de la langue des troubadours. Description qui, par ailleurs, se concentre exclusivement sur sa forme, son style et son agencement. Cette attention portée à la métrique et au style n'est pas surprenante de la part de ce provençaliste savant ni du contexte littéraire de l'époque. On n'a jamais autant écrit de poésie pour s'amuser et se divertir qu'au XVIII^e siècle¹⁰. Qui plus est, les Lumières succèdent à une époque très active du point de vue de la théorisation de la poésie française. La réflexion

-
- 8 Notre calcul ne se fonde que sur la somme d'écrits conservée dans les recueils **A, B-C, D**. Elle comprend les 1.125 poèmes et les 424 commentaires. Pour connaître les proportions exactes de tous les types d'écrits conservés, il faudrait y ajouter le nombre de commentaires philologiques, historiques, linguistiques, évaluatifs.
- 9 Notre position diffère de celle de Lionel Gossman et, avant lui, de Samuel Rocheblave qui affirment tous les deux que « Le point de vue littéraire leur [*Saint-Palaye et les membres de l'Académie des Inscriptions*] est absolument indifférent » (1889 : 79) ; Gossman (1968 : 255) ajoute de son côté : « On the whole, therefore, Sainte-Palaye was not interested in medieval literature as literature ; he was interested in it as a source of information for the historian ». Nous rejoignons la position de Gossman (1968 : 255) qui affirmait, en suivant Gröber (1904 [1897] : 6), que Sainte-Palaye avait en général : « a real feeling for the literary value of the Old French texts ». En outre, l'attribution posthume de l'*Histoire littéraire des troubadours* à Sainte-Palaye a dévalué l'entreprise de l'érudit ainsi que le travail que son cercle de provençalistes savants avait commencé. Certes, Alfred Jeanroy (1998 [1934] : 14) n'a pas tort lorsqu'il écrit que « jamais livre ne fut plus complètement de son époque », car l'orientation de cette *Histoire littéraire* est bien morale et focalisée sur les mœurs des troubadours qui pourraient servir de contre-exemples à la bonne conduite à adopter à l'époque. L'abbé Millot ne s'est pas non plus défendu d'avoir supprimé dans sa rédaction de nombreuses remarques littéraires que Sainte-Palaye avait rédigées. C'est précisément ce point, ces suppressions importantes, que Jeanroy n'a pas pris en considération et qui nous semble avoir été très minoré dans l'étude de la réception de la poésie d'oc au XVIII^e siècle : « Quoique j'aie supprimé une infinité de choses indifférentes, on me reprochera peut-être d'en avoir laissé beaucoup trop. Mais ce qui serait plus ou indifférent ailleurs, ne l'est point dans l'histoire littéraire, où les gens de Lettres peuvent trouver important ce que les gens du monde jugent inutile » (La Curne de Sainte-Palaye – Millot 1774 : X).
- 10 Delon (1997 : 6) : « Jamais [...] en France, critiques et faiseurs d'anthologie en conviennent, il n'y eut autant de poètes que sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI ; jamais on ne composa autant de vers [...] On dut même inventer le néologisme de *métromanie* pour désigner cette manie de tourner des vers [...] ». Voir également Sabatier (1975 : 9).

puis les réactions face aux traités classiques ne tardent pas à apparaître, justifiant d'éventuelles recherches ou curiosités sur les traditions anciennes (Peureux 2009 : 367-437 ; Delon 1997 : 6).

Quant à Sainte-Palaye, sa formation classique et ses précédents travaux, notamment l'élaboration du *Recueil des poètes français d'avant 1300* (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, mss. 3303 à 3306), montraient déjà qu'il était un homme de lettres, intéressé par la littérature et la langue. Nous souhaitons prouver, à partir de l'examen de certaines notes des trois premiers manuscrits étudiés, qu'en plus d'être lu, le texte des troubadours a sans doute bénéficié d'une véritable attention littéraire et scientifique dès le XVIII^e siècle par au moins l'un des membres du cercle des provençalistes savants. Nous montrerons à partir de quelques exemples de commentaires que cette attention se concentre sur des phénomènes stylistiques précis, en même temps qu'elle tente d'en fournir de premières descriptions de façon tout à fait novatrice en usant de diverses méthodes plus ou moins efficaces¹¹. Cette étude nous permettra, entre autres, de fixer à la fois les avancées et les limites de la lecture littéraire et de la description des poèmes troubadouresques de Sainte-Palaye, et du cercle des provençalistes savants auquel il appartient même si nous n'avons pas de trace d'autres études littéraires effectuées par un autre membre de ce groupe.

1. Une description métrique à trois échelles

L'érudit Sainte-Palaye accorde une attention particulière à la métrique de la lyrique courtoise occitane : de très nombreuses remarques marginales, soit un total de 153 commentaires métriques sur 424 commentaires ne concernent que la métrique et la stylistique. Lorsqu'on les met en série, on est conduit à identifier trois principales échelles métriques d'intérêt pour le provençaliste savant : l'étude des rimes, des vers et des strophes. Force est de constater que ces trois classes correspondent aux principaux niveaux structurels des pièces lyriques. Dans ces brèves descriptions, Sainte-Palaye relève souvent des phénomènes propres à la poésie médiévale et éloignée des codes poétiques français établis au XVII^e siècle (Brunot 1891). Sans doute le Provençaliste a-t-il pu bénéficier de son expérience de la poésie des trouvères, qu'il avait lue et étudiée auparavant (Brunot 1891). L'érudit sait reconnaître quelques genres de la poésie ancienne et il n'est pas rare qu'il utilise des termes de métrique techniques, qu'il emploie à bon escient pour décrire ce qu'il observe. Ces éléments témoignent de connaissances et d'acquis solides en matière de poésie médiévale. Cependant, on ne possède aucune preuve formelle qui pourrait indiquer que Sainte-Palaye tient ses connaissances des traités poétiques occitans du Moyen Âge, tels que les *Razos de trobar* de Ramon Vidal (éd. Marshall 1972) ou les *Leys d'Amors* de Guilhem de Molinier (éd. Anglade 1919-1920) ; l'hypothèse du recours aux connaissances de la lyrique

11 Nous avons laissé de côté, dans les remarques littéraires, les notes se concentrant sur les éléments d'intertextualité et les préceptes courtois. Nous n'avons pas non plus abordé les commentaires traitant le genre des pièces.

d'oïl et de sa formation classique reste la plus probable. Ce postulat est également certain au vu de l'examen métrique des poèmes des troubadours. Les trois premiers manuscrits (soit les quatre recueils **A**, **B**, **C**, **D**) présentent de très nombreuses remarques portant sur les rimes. L'observation la plus fréquente consiste à mettre en évidence la répartition gonique des vers selon les rimes. Sainte-Palaye procède souvent en comparant les prononciations occitane et française pour comprendre les alternances entre rimes féminine et masculine. On peut, par exemple, lire dans **B** (f. 62r) à propos du poème de Gaucelm Faidit *Chant e deport, joi, domnei e solatz* (*BEdT* 167,15)¹² : « Po(ési)eProv(ença)le Rimes alternées et / feminines en a qui ne / se pronon coient [sic] pas et / telles que nos e muets ». Dans ce commentaire, le provençaliste met en parallèle la rime féminine en -e française et la rime occitane en -a, qu'il considère comme féminine car l'*a* final des mots occitans « n'a point d'accent, on le prononce fermé, c'est-à-dire la bouche moins ouverte que pour les *a* ordinaires ; de manière qu'on peut dire que c'est un *a* muet dont le son ressemble à celui d'un *o* » (Mistral 1878 : 422). La suite du même manuscrit ainsi que **D** présentent des commentaires similaires passant par la comparaison avec la poésie et la langue française : « Po(ési)e Prov(ença)le Rimes en a prononcées com(m) e feminines » (**C**, f. 241v) à propos du poème de Guilhem de la Tor *Plus que las domnas qu'eu aug dir* (*BEdT* 236,5) ; « Po(ési)e Prov(ença)le Rimes fem en a et en e muets » (**D**, f. 186r) au sujet de Guillem de Cabestaing *Mout m'alegra doussa votz per boscatge* (*BEdT* 213,7). Le rapprochement des voyelles *a* et *e* sous l'étiquette de 'rime féminine' laisse entendre que l'érudit décrit bel et bien les deux lyriques d'oc et d'oïl au moyen d'un même système. La voyelle *e* ne peut être que française dans la note de Sainte-Palaye, puisqu'elle se prononce [e] en occitan et est par conséquent audible. Tous les commentaires de ce type permettent ainsi de conclure qu'un des premiers recours de l'érudit pour décrire la poésie occitane médiévale est l'examen croisé des systèmes métriques français et occitan et de leur fonctionnement pour réussir à formaliser ce qu'il observe¹³. Mais surtout, ils montrent que ce dernier était sensible à l'agencement des vers et aux phénomènes de ressemblances et de dissemblances entre les deux langues romanes et leur métrique.

Outre la discrimination gonique des rimes, ses observations concernent également les schémas de rime, auxquels il se montre particulièrement attentif. Voici ce qu'il identifie dans le poème de Gaucelm Faidit *Quan la foilla sobre l'albre s'espan* (*BEdT* 167,49) dans **B** (f. 55r) : « Rime unique / au milieu de chaque strophe » ; et dans Peire Vidal *Mout m'es bon e bel* (*BEdT* 364,29) dans **C** (f. 258r) : « Po(ési)e Prov(ença)le rapport des Rimes d'un couplet a l'autre ».

En ce qui concerne sa première remarque (Gaucelm Faidit), le provençaliste ne détaille pas davantage son observation en établissant le schéma rimique complet de

12. Les abréviations sont résolues entre parenthèses, on édite de façon diplomatique les annotations. Les incipit des pièces sont cités à partir de ceux donnés par *BEdT*.

13. Les traités médiévaux distinguaient les rimes et les vers selon leurs accents : les rimes oxytoniques et les rimes paroxytoniques selon Jofre de Foixà (Marshall 1972 : 58-64) et Guilhem de Molinier (éd. Gatien-Arnoult 1841 : 136) ; sur trois types d'accents (*long*, *agut* et *greu*) selon Guilhem de Molinier (éd. Anglade 1919-1920 : 55-56). Voir également Billy (1989 et 1999) et Dominicy (1999 : 12).

la pièce lyrique qui est : ABABCDDA ou [an]/[3s]/[an]/[3s]/[urs]/[ir]/[ir]/[an]. Le commentaire de Sainte-Palaye fait uniquement état de la présence d'une rime C [-urs] isolée, laissant croire que ce qui l'intéresse tient plutôt à des phénomènes précis, qui diffèrent peut-être des codes poétiques théorisés par l'âge classique. Ce premier commentaire relève ainsi le phénomène du vers blanc brisant l'effet de symétrie affecté dans les formes fixe de l'époque moderne.

C'est, d'ailleurs, un autre phénomène particulier de correspondances qui est identifié dans la seconde note (Peire Vidal). Les mots à la rime sont toujours les mêmes et alternent sur huit strophes et un envoi. Les phonèmes sont par conséquent toujours identiques, puisqu'un couple de vers riment du même au même ; mais leurs agencements diffèrent dans chaque strophe. La première strophe présente le schéma suivant : AAABABBCCDD, soit *bel* [ɛl] / *novel* [ɛl] / *ramel* [ɛl] / *flor* [ur] / *auzel* [ɛl] / *verdor* [ur] / *amador* [ur] / *amor* [ur] / *eu* [eu] / *greu* [eu] / *longemen* [en] / *sen* [en]. Selon les mêmes rimes la deuxième strophe aura le schéma suivant DDDADAAABBCC, soit *sen* [en] / *talen* [en] / *joven* [en] / *bel* [ɛl] / *longamen* [en] / *renovel* [ɛl] / *ramel* [ɛl] / *auzel* [ɛl] / *flor* [ur] / *ensserdor* [ur] / *qieu* [eu] / *grieu* [eu]. Le cadre de rimes n'est, en somme, pas fixe ; et la pièce lyrique joue sur les combinaisons possibles avec les mêmes rimes et presque les mêmes mots. Ce jeu métrique a été remarqué par le provençaliste savant qui l'a d'ailleurs comparé avec une autre version contenue dans le « Ms. C 106 »¹⁴. Un papier de rajout de la main de Sainte-Palaye présente un tableau récapitulatif la position de chaque mot dans les huit strophes, et l'agencement de cette deuxième version du cadre de rimes n'équivaut pas à celui du ms. 3092. Ce que signale la remarque de Sainte-Palaye, c'est donc bien la particularité et l'originalité du schéma de rimes des pièces.

Dans une troisième note concernant le poème de Rigaut de Berbezill *Pauc sap d'amor / qui merce non aten* (*BEdT* 421,7 ; ed. Varvaro 1960 : 179) dans **D** (f. 109r), l'érudite remarque : « Po(ési)e Prov(ença)le rimes combinées d'une façon singulière ». La note ne détaille pas ce qui fait la particularité de l'agencement des rimes. Elle se borne à souligner sa singularité à la lecture ; probablement parce que l'effet musical de répétition est rompu au milieu de chaque strophe contrairement à ce que l'érudite aurait pu attendre : AABBCDDAA / AABBCCEAA / AABBCCAA / AABCCAA / AABCCAA / CCAA, soit pour la première strophe *aten* [en] / *consen* [en] / *atenda* [endɔ] / *as[rature]enda* [endɔ] / *suffrir* [rir] / *morir* [rir] / *aver* [er] / *iauzen* [en] / *primeiramen* [en]. Si les rimes A, B, C reviennent à chaque début de strophe de façon régulière en alternant leur couple de rimes plates dans un même ordre, les autres ne sont toujours attestées que dans une strophe : D *aver* [er], E *forsatz* [ats]. Sans doute, la combinaison de ces assonances pouvait sembler originale pour un lettré du XVIII^e siècle, qui ne faisait que découvrir la métrique des troubadours. Sainte-Palaye n'a d'ailleurs pas envisagé un seul instant, que les imperfections au niveau rimique pouvaient ne pas être du fait des poètes mais des copistes, qui se seraient trompés en

14 Ce manuscrit pourrait être son recueil **C**, soit la deuxième partie du ms. 3092 ; mais la pièce lyrique *Mout m'es bon e bel* (*BEdT* 364,29) n'y est pas conservée. Il doit s'agir d'un autre chansonnier de la série de l'Arsenal, copié dans la partie qu'il nous reste à explorer.

recopiant les poèmes. Ce qui est ici le cas puisque le schéma de rime enregistré par l'édition de Varvaro est toujours fixe selon le modèle suivant : AABBBCAA pour les strophes, CCAA pour l'envoi (voir Varvaro 1960 : 179 ; disponible en ligne sur *Rialto*). Les copistes de Sainte-Palaye se sont en fait trompés en graphiant un point après des mots qui ne correspondaient pas à des fins de vers : *aver* et *forsatz*. Et même, ils ont oublié d'en ajouter dans les troisième et quatrième strophes, ce qui a provoqué la perte de la rime B dans les deux cas et la surprise du provençaliste à sa lecture. Mais peu importe vraiment la validité du schéma de rimes. Sainte-Palaye étudie avec bonne foi ce qu'il pense être vrai et propre à la poésie des troubadours. Ce qui prouve que c'est bien la liberté et la richesse schématique des rimes qui l'intéressent ici, et qui le poussent à décrire l'originalité de la lyrique d'oc. En d'autres termes, l'attention portée aux rimes pourrait en partie tenir à leur agencement libre et à ce qui représentait, pour un homme de lettres des Lumières marqué par la théorisation des poètes grammairiens du XVII^e siècle, une grande richesse formelle qui ne correspond pas aux formes fixes couramment pratiquées.

En ce qui concerne le vers, ce niveau l'intéresse tant du point de vue des syllabes que de leurs mesures ; mais il semble encore qu'il s'attache surtout à noter les différences entre les codes classiques de la poésie française et la liberté formelle de la lyrique d'oc. Liberté qui pourrait avoir eu une résonance particulière pour lui et son époque, puisque dès 1742 la publication des *Réflexions sur l'opéra* de Toussaint Rémond de Saint-Mard avait ouvert un houleux débat sur le vers et sur la pertinence de la rime¹⁵. Il n'est pas improbable que l'exemple de formes poétiques antérieures aux théorisations du XVII^e siècle ait suscité chez le provençaliste une réflexion sur les pratiques poétiques françaises. Les hypothèses d'une attention portée à la poésie des troubadours pour mesurer les différences avec la poésie classique, ou examiner ce qui pouvait être considéré comme une ressource poétique où puiser ne sont donc pas à minorer¹⁶. Sur quatre commentaires portant, par exemple, sur le mètre des vers occitans, tous remarquent le nombre de syllabes limité des vers. On peut ainsi lire dans **D** (f. 283r) les commentaires suivants : « Po(ési)e Prov(ença)le vers

-
- 15 Voir le propos de Peureux (2009 : 388) : « Rémond de Saint-Mard suit en cela la *Lettre à l'Académie* de Fénelon, dans laquelle l'auteur du *Télémaque* juge la rime lassante et répétitive et fait l'éloge du "croisement", de ce qu'il appelle les "rimes entrelacées", des combinaisons de vers de différentes longueurs dont l' "inégalité sans règle uniforme donne la liberté de varier leur mesure et leur cadence, suivant qu'on veut s'élever ou se rabaisser" [...] Avec la critique de l'uniformité des poèmes isométriques, il introduit l'idée que l'on peut adapter les mètres au sujet traité. La publication de Saint-Mard avait inconsciemment ouvert une réflexion sur le vers et la rime qui allait envisager une ancienne possibilité métrique bien usitée par le Moyen Âge occitan et français : changer de rime pour changer de sujet, ou accorder ces deux derniers, permettait de renouer avec les usages de la poésie médiévale romane même si le phénomène ne se cantonnait plus à une strophe ». Littré (1863 : 346) : « chaque fois que le sentiment et l'idée changent, les rimes changent en même temps ». Voir Delon (1997 : 11) et Saint-Mard (1741).
- 16 Nous n'avons pas encore eu la possibilité d'examiner davantage la correspondance de Sainte-Palaye avec son cercle, conservée à l' Arsenal. Un examen de celle-ci permettrait de savoir si l'érudit s'intéressait à ce débat et si l'étude de la poésie ancienne a pu nourrir une quelconque réflexion, ou un quelconque échange avec d'autres lettrés.

de 3 syllabes » à propos du poème de Raimbaut d'Aurenga *Ar m'er tal un vers a faire* (BE_{EdT} 389,13), ou encore (f. 239r) « Po(ési)e Prov(ença)le examinez la fabriq de ces vers » concernant la pièce de Elias de Barjols *Si-l bela-m tengues per seu* (BE_{EdT} 132,12). Ce qui surprend Sainte-Palaye est bel et bien la possibilité de construire un poème au moyen d'un mètre aussi court qu'une ou trois syllabes ; plus précisément, de glisser au centre ou au début d'une strophe un vers de ce type, brisant encore une fois l'effet de symétrie et créant ainsi une strophe hétérométrique au moyen d'un mètre très petit, construction peu encouragée dans la poésie classique française telle qu'elle a été théorisée par les poètes grammairiens comme Malherbe ou dans la poésie des trouvères¹⁷.

À ce titre, le poème de Raimbaut d'Aurenga *Ar m'er tal un vers a faire* (BE_{EdT} 389,13) où chaque neuvain comportait toujours 3 vers de 3 syllabes, avait de quoi retenir l'attention du provençaliste savant, même dans un simple élan de description.

Quant à la deuxième remarque concernant la pièce de Elias de Barjols *Si-l bela-m tengues per seu* (BE_{EdT} 132,12), elle montre que Sainte-Palaye était également sensible à la variabilité des strophes. En particulier dans le *descort* dont il est ici question, et dont les difformités strophiques le surprennent sans doute. La cinquième strophe du poème est constituée de vers brefs dont la majorité rime sur le même son [aj] : *farai / vivrai / seschai / come [e] / esmai / sai / merce [e] / serai / verai / re [e] / sai / serai / mi*. La brièveté des vers et leur enchaînement sont effectivement intéressants car on observe une majorité de tétrasyllabes, alors que les strophes précédentes étaient surtout composées de pentasyllabes et d'heptasyllabes beaucoup plus longs selon la version de **D**. Le provençaliste a certainement dû identifier le changement de mètre, et par conséquent l'effet saccadé que cela produisait au regard du reste de la pièce. Mais en l'absence de glose, on ne peut que supposer que l'érudit ait identifié cet effet stylistique. Il n'empêche qu'à l'instar de ses brèves descriptions sur les rimes, celles des vers paraissent aussi s'être concentrées sur les décalages entre poésie occitane médiévale et poésie française moderne tant les différences des codes poétiques et les dissemblances étaient visibles ou audibles à la lecture. En outre, ces notes prouvent que la poésie des troubadours est déjà lue au XVIII^e siècle par un des provençalistes savants de l'époque, et surtout que cette lecture semble être littéraire, essentiellement intéressée par ce qui concerne les phénomènes stylistiques.

17 La régularité métrique est à l'âge classique un indice sur la qualité de la langue, voire un « dogme » selon l'expression de Guillaume Peureux. Elle l'est d'autant plus que la pratique des vers mêlés est sentie comme une dérogation à la règle poétique : « La régularité métrique devient d'abord le signe indispensable de la maîtrise par le poète des codes indissociables que sont les codes formels, linguistiques et moraux de la poésie [...] les vers mêlés se caractérisent par le fait que les poètes recourent à des mètres traditionnels mais les font se suivre sans considération pour la périodicité : contrairement à ce qui se passe pour la versification classique » (Peureux 2009 : 318 et 362). Voir Dragonetti (1979 [1960] : 386-388) : « La tradition courtoise du Nord comporte deux types strophiques nettement caractérisés : la strophe isométrique, composée de vers de même longueur, et la strophe hétérométrique composée de vers différents. Le premier type domine incontestablement la tradition [...]. Les trouvères ont donc recours de préférence à un type strophique caractérisé par la stabilité de ses schèmes constructifs, la symétrie des proportions et l'harmonie soutenue de l'ensemble ».

Il en est de même pour les notes portant sur les strophes puisqu'elles se concentrent sur les phénomènes particuliers de construction. Voici ce que Sainte-Palaye écrit dans **C** (f. 207r) « Po(ési)e Prov(ença)le envoye a trois parties » à propos du poème de Giraut de Borneill *Quan lo fregz e-l glatz e la neus* (BEDT 242,60) ; et dans **D** (f. 144r) « Po(ési)e Prov(ença)le Envoi double » concernant Bonifaci Calvo *Mout a que sovিনensa* (BEDT 101,9). Cette attention aux envois en dit long sur les efforts de l'érudit pour comprendre la structuration des formes des pièces lyriques ; quoiqu'il n'ait sans doute pas réalisé que, ce qu'il appelle un « envoye a trois parties », n'est en fait que trois *tornadas* indépendantes. La première étant énoncée par la *Toza*, la deuxième par Giraut de Borneill, et la troisième par la *Toza* de nouveau. Toujours est-il, qu'il s'attache à décrire le mieux qu'il peut les compositions des strophes finales à partir d'une étiquette qu'il connaît – à savoir celle d'« envoi » – quand celles-ci comportent plus d'une partie ! Signe qu'il s'interroge particulièrement sur la façon dont se structurent les chutes des poèmes.

Néanmoins, ses commentaires les plus nombreux à l'échelle des recueils **A**, **B-C**, **D**, concernent surtout les effets d'échos lexicaux entre les strophes et par conséquent leur agencement général. Voici ce qu'on lit dans **D** : « Po(ési)e Prov(ença)le la fin de chaque couplet reprise au com(men)cement de celui q le suit » (f. 150r) à propos du poème de Bertolome Zorzi *Pos eu mi feing mest los prims entendens* (BEDT 74,13) ; « Po(ési)eProv(ença)le Reprise a chaque strophe des derniers mots de la precedente » (f. 250) à partir du poème du Monge de Montaudon *Mos sens e ma conoissensa* (BEDT 305,14). L'effet stylistique est simple à repérer, mais il a l'intérêt de montrer que Sainte-Palaye s'intéresse au montage de chaque pièce et qu'il est sensible aux jeux d'échos présents entre les strophes *capfnidas* dans le cas des deux poèmes cités ci-dessus. Il est, en outre, capable de s'intéresser à d'autres procédés beaucoup plus complexes, ou nécessitant du moins une attention beaucoup plus grande à la lecture et à la compréhension globale du fonctionnement d'un poème. **C** en donne encore un exemple : « Prov(ença)le le dernier mot du vers de chaque strophe termine le 2d vers de la suivante et le dernier mot du 2d vers deux des quatre termine le 1er vers de suivante » (f. 185r). Le commentaire du provençaliste est, somme toute, assez basique, à cause du fait qu'il n'a pas d'instruments pertinents pour clarifier plus directement et précisément la structure de la pièce. Mais l'étude du poème auquel il se rapporte – à savoir Giraut de Borneil, *A be chantar / coven amars* (BEDT 242,1) – permet de comprendre ce qu'il a voulu pointer, et force est de constater que sa remarque est justifiée et particulièrement intéressante en termes d'identification de jeux de construction. Cette pièce de Giraut de Borneill met en scène un jeu de reprises lexicales entre les deux premiers vers de chaque couple de strophe (voir l'édition de ce poème dans Kolsen 1910-1935 : I, 66). Les deux premiers vers de celles-ci inversent leurs mots à la rime d'une strophe à la suivante sous forme de couple. Ainsi le début de la pièce lyrique commence par *A ben chantar / coven amars*, elle se poursuit au début du couplet suivant par *E per amar / fo ia chantars*. Le même jeu s'opère dans les deux strophes suivantes et la suite de la pièce : *Ara no'm par / que chastians* et *De chastiar / me sui tant pars*, *E sien d'afar / li fos avars* et *E ges davar / No'm par affars* ; *A merceiar / taing merceiars*. On pourrait souligner que Sainte-Palaye ne dit rien de l'alternance entre les cas dans sa petite note, alternance qui permet

d'inverser le morphème grammatical <s> selon la position de la lexie au premier vers ou au second vers de strophe. Néanmoins l'érudit a identifié un jeu stylistique qui nécessitait de s'intéresser à la composition originale de la lyrique médiévale d'oc.

À chaque niveau structurel de son étude des poèmes, l'essentiel est de constater que la lecture des poèmes des troubadours, quoi qu'on ait pu en dire, semble bien être effectuée par au moins l'un des membres du cercle des provençalistes savants du XVIII^e siècle. Surtout Sainte-Palaye ne lit pas les poèmes en simple amateur de poésie ancienne d'après les notes que nous pouvons traquer dans ses chansonniers de travail¹⁸. Lorsque celui-ci lit la lyrique des troubadours, c'est non seulement pour la découvrir mais aussi pour comprendre, mesurer et décrire, en tant que pionnier, l'originalité et la tradition lyrique troubadouresque en évaluant des différences et des ressemblances avec la lyrique française, et en ayant peut-être à l'esprit les préoccupations poétiques de son temps¹⁹.

2. L'analyse stylistique des poèmes

De façon encore plus convaincante, ses remarques sur les procédés stylistiques et les tons des pièces prouvent que la lecture du texte des troubadours a bel et bien lieu au XVIII^e siècle, et qu'une de ses orientations principales est littéraire (voir Jeanroy 1931). Parmi les commentaires identifiés, celui des jeux de mots est particulièrement bien fourni : soit que l'érudit y soit très sensible, soit que la tonalité tranche avec la poésie classique. Sur un total de 424 commentaires stylistiques au total, ils en représentent 23. Ce que le provençaliste savant relève peut aussi bien être un jeu de répétitions qu'un jeu

-
- 18 Un des grands amateurs de poésie ancienne occitane est le marquis de Caumont. S'il s'intéresse aux troubadours, sa lecture de la poésie et son ambition diffèrent énormément de celles de Sainte-Palaye et des autres membres de son cercle comme le baron de la Bastie ou le président Bouhier. Duranton (1979 : 3) : « Le baron de la Bastie, Sainte-Palaye, Bouhier lui-même, ou l'Italien Maffei sont d'une autre trempe. Ils ont plus de connaissances, une toute autre application à la besogne, le désir de publier, de se faire apprécier du public ». On connaît également d'autres érudits provençaux qui travaillent sur les troubadours. Voir sur ce sujet les études de Jean-François Courouau (2018), mais aussi celle de Claire Torreilles (2018) consacrée à Jean-François Séguier. David Fabié (2018) mentionne également un certain nombre d'érudits de l'époque s'étant intéressés aux troubadours d'un point de vue lexicographique, dans son étude sur la lexicographie provençale du XVIII^e siècle. Le panorama de ces érudits est particulièrement bien dressé dans Fabié (2021), consacré au Glossaire provençal et au Glossaire des troubadours de Sainte-Palaye. Il y récapitule les principales publications opérées sur les troubadours et surtout sur le lexique de ces derniers depuis l'écriture des *Vies* (1575) et *Les mots que ont usé les poetes provensaulx en leurs œuvres* de Nostredame au XVI^e siècle.
- 19 On emprunte le terme de « pionnier » à David Crouch (2005 : 16) qui désigne Sainte-Palaye d'un point de vue général au vu de sa carrière de préromaniste et de prémédiéviste : « Cohen honoured Sainte-Palaye as the pioneer of chivalric studies ». Lionel Gossman (1968 : 210) utilisait également ce terme dans son ouvrage au sujet des méthodes de recherche de l'érudit en linguistique : « Yet in his methods of research he was something of a pioneer ». Il nous semble que ce terme est également approprié pour son travail littéraire.

sonore ou sémantique²⁰. Dans l'ensemble, il s'agit très souvent de ce que nous nommons polyptotes, épizeuxes, et dérivations lexicales qui aboutissent dans de nombreux cas à des effets sonores ludiques ou participant au lyrisme des pièces.

Dans **D** (f. 115r), Sainte-Palaye écrit : « Po(ési)e Prov(ença)le jeux de mots ». Ce poème de Lanfranc Cigala, *Jojos d'amor, farai de joi semblan* (BEdT 282,12), est entièrement bâti sur un jeu de dérivations de termes ne se trouvant pas à la rime. Chaque strophe présente des termes dérivant tous d'un mot initial qui sert de pivot au jeu de répétition. L'effet produit est surtout sonore, les dérivations sont efficaces pour faire revenir les mêmes phonèmes à l'oreille. Il y a à la fois la volonté d'employer les mots d'une même famille, mais peut-être aussi de caractériser et de singulariser chaque strophe par un ou plusieurs phonèmes particuliers. La première strophe serait celle du *joi* mais aussi celle du son [dʒ], pour les auditeurs médiévaux, peut-être [ʒ] pour Sainte-Palaye, tandis que la dernière serait celle de *l'alegria* (ou *alegranssa*) et du son [alegʁ]. Voir la première strophe issue de l'édition de Branciforti (1954 : 130 ; disponible sur *Rialto*) :

Ioios d'amor farai de ioi senblan,
celan mon ioi ioios cortezamen ;
et als ioios amans ioiozamen
fas prec ioios que del ioi qu'eu ai gran
ioiozamen fasson de ioi senblansa ;
que ben es tant mos iois sobreioios,
que de mon ioi nais ioiosa chansos :
tant ioios ioi m'a donat fin'amansa !

La *tornada* serait une conclusion thématique et phonique de l'ensemble de la pièce. La reprise des termes clefs, et par conséquent des phonèmes clefs, récapitule le jeu et le clôt²¹. L'intérêt du poème identifié par l'érudit pourrait être sa construction, qui repose sur les ressources du langage et les sons. Cet intérêt redouble dès lors que l'on examine plus spécifiquement les thèmes de la chanson, puisque chaque strophe aborde un point essentiel de la courtoisie : le *joi*, le chant, le rire, le plaisir, l'allégresse. Il n'est finalement question que de points essentiels de la *fin'amor*, ou

20 Ce qui ne correspond qu'à un seul paramètre de la définition qu'on trouve dans le *Dictionnaire de Trévoux* (54-55) : « On appelle jeux de paroles, ou jeux de mots, les allusions, les équivoques, & les pointes qui ne consistent qu'en les mots, une certaine allusion fondée sur la ressemblance des mots : c'est une pointe d'esprit qui porte sur l'emploi de deux mots qui s'accordent pour le son, mais diffèrent à l'égard du sens [...]. Les jeux de mots, quand ils sont spirituels, ont lieu dans la conversation, dans les lettres, dans les épigrammes, les madrigaux & semblables ouvrages ». Néanmoins, les occurrences correspondent à la définition courante du calembour que donne le *TLLFi* : « jeu d'esprit fondé soit sur des mots pris à double sens, soit sur une équivoque de mots, de phrases ou de membres de phrases se prononçant de manière identique ou approchée mais dont le sens est différent ».

21 L'expression de « termes clefs » est déjà utilisée par Paul Zumthor (1963 : 128-129) : « Aussi un grand nombre de motifs dans les genres épique et lyrique et même dans le roman s'attachent-ils à un matériel lexical particulier : des mots, des locutions déterminées, telle figure plutôt que telle autre, surgissent naturellement, de préférence à d'autres, dès que l'auteur recourt à tel motif. [...] Je préférerais parler alors, au lieu de "formule", de "terme-clé" ».

du moins de thèmes et de termes récurrents. Le provençaliste a très certainement remarqué la construction particulière de ce poème, mais le commentaire n'est pas assez développé pour que l'on puisse affirmer qu'il a aussi perçu ce jeu thématique (voir Cropp 1975 et Gubbini 2012).

Outre la dérivation au service de répétitions phoniques, Sainte-Palaye est également attentif aux jeux de mots sémantiques également liés à des sonorités répétées ou mises en correspondance. Le jeu phonique et sémantique de *Amors, e com er de me* (BEDT 106,7) de Cadenet, qui use de l'annotation des seuls phonèmes à l'écrit (et certainement aussi à la récitation chantée) /a/, /m/, /t/, /o/ et /c/ pour transmettre une information à la destinataire du message, est parfaitement compris par l'érudit qui annote dans la marge de **B** (f. 95r) : « Po(ési)e Prov(ença) le jeux de mots »

Tres letres de l'a,b,c / Apprendez plus non deman / A, m, t car aitan / Volon dire, com am te / C'ab aitan de Clergia / Auria pro entre nos dos / Empero mais eu volria / O, & C mantas sazos / Pois seu dicia [dizia **C**] digaz / Do(m) pna vos farez ma vida / Eu sai qe vos seriaz / De dir oc apercebuda²².

L'association de l'apprentissage des lettres de l'alphabet à la possibilité d'exprimer un propos essentiel à la sphère courtoise est compris par l'érudit. Le jeu repose essentiellement sur la signification de certains phonèmes et graphèmes exploités à un tel degré que la notation d'une chaîne graphique n'est même plus nécessaire. Seule l'équivalence la plus simple entre les phonèmes et les graphèmes, non insérés dans une chaîne qui créerait un mot, suffit à générer, pourvu qu'on matérialise oralement le graphème, le sens d'un verbe, d'un pronom, d'un adverbe, et d'une phrase. En ce sens, Sainte-Palaye comprend bien le jeu stylistique qui est à l'œuvre, quoique son commentaire soit bref et ne le précise pas.

Il identifie également un jeu d'esprit dans le poème *Ara si'm fos en grat tengut* (BEDT 242,16) de Giraut de Borneill : « je prendrais gluc a prendre les oiseaux ceci est un froid jeu de mots » **C** (f. 212v). La pièce poétique dit effectivement : *Aras si'm fos en grat tengut / prerieu ses glut / un chantaret prim e menut* (voir l'édition du texte dans Kolsen 1910-1935 : I, 130). Le jeu consiste à employer le terme *glut* essentiellement réservé à la chasse. La *glut* soit "la glu" en français, est une « une matière collante et visqueuse »²³. Cette substance, utilisée autrefois pour capturer les oiseaux, empêche ces derniers de s'envoler après s'être posés sur une branche qui en est recouverte²⁴.

-
- 22 Nous traduisons ces vers ainsi : « Vous apprendrez / trois lettres de l'a, b, c ; je ne vous demande pas plus que / A, m, t car elles signifient / autant : comme "je t'aime". / Avec autant de science, / il y aurait un avantage entre nous deux. / Cependant je voudrais entendre O et C plus souvent, / car si vous disiez ces mots, / Dame, vous feriez ma vie ; / Je sais que vous diriez / òc habilement ».
- 23 Voir *DOM* (s.v.) et Levy (1973 [1909] : s.v.). Le *FEW* (IV, 169b), sous l'entrée *gluten*, tout en n'enregistrant pas cette acception pour l'ancien occitan, récence cette possibilité comme première signification offerte pour la lexie en ancien français. Voir : *DMF* et *TLFi*.
- 24 *DAF* (841) « Glu. s. f. Matière visqueuse et tenace avec laquelle on prend les oiseaux » ; « Gluer. v. a. Frotter de glu. Gluer de petites branches pour en faire des gluaux » et « Gluau. s. m. Petite branche, petite verge enduite, frottée de glu pour prendre des oiseaux ». Voir également d'autres œuvres

Dans le contexte de ce poème, les mots poétiques font figure d'oiseaux qui voleraient et qu'il faudrait capturer pour pouvoir composer une pièce lyrique. L'ensemble du jeu repose sur l'existence d'un piège commun aux oiseaux et aux mots que le provençaliste savant aurait compris et mis au jour. La description des procédés stylistiques, et en particulier des jeux de mots, ne fait donc aucun doute.

D'autres commentaires concernent des procédés d'un autre type : les allégories, les analogies, les oppositions, les hyperboles. On trouve au total 51 commentaires de procédés rhétoriques sur un total de 424 commentaires stylistiques. Parmi ces figures, les analogies et les oppositions présentent de fréquentes occurrences au sein des trois manuscrits. On en compte 24 : « bachelier opposé à seigneur » concernant Raimbaut de Vaqueiras *Senher marques, no-us vuelh totz remembra* (BEdT 392,I) dans **A** (f. 335r) ; « Amour comparé à un voleur » pour Perdigon *Tot l'an mi ten amors d'aital faisso* (BEdT 370,13) dans **B** (f. 111r) ; « trompeur opposé à loyal » pour Aimeric de Peguilhan *Cel que s'irais ni guerrej'ab amor* (BEdT 10,15) dans **C** (f. 272r) ; « Langage latin pour opposition au Roman » pour Guillaume IX *Pos de chantar m'es pres talens* (BEdT 183,10) dans **D** (f. 267r). Les allégories arrivent en deuxième position avec seulement 3 commentaires. Quant au procédé d'exagération, Sainte-Palaye ne le relève que dans un seul commentaire. Ces constats prouvent que l'érudit lit les poèmes des troubadours, mais surtout que cette lecture s'oriente dans de nombreux cas vers une étude stylistique de la poésie. C'est, du moins, dans ce sens que vont ses commentaires.

Plus intéressant encore, les descriptions du provençaliste concernent souvent le ton et les types de langage des pièces poétiques. Cette classe est très bien représentée dans les trois manuscrits puisqu'elle concerne 140 commentaires stylistiques au total sur 424 commentaires. Elle en regroupe deux types selon la terminologie de l'érudit : les types de discours et les « façons de parler ». Leur étude éclaire davantage l'étendue de la lecture qu'il a menée des poèmes des troubadours en même temps qu'elle donne un indice sur la compréhension de l'ancien occitan par le provençaliste. L'identification d'un type de discours et d'une « façon de parler » nécessite effectivement un certain degré de connaissance et de maîtrise de la langue.

Voici deux exemples : « espece de serment » (**A**, f. 17r) ; « sorte d'imprecation » (**C**, f. 268v). Le premier commentaire porte sur la pièce *Ara quan vei verdejar* (BEdT 392,4) de Raimbaut de Vaqueiras (éd. Linskill 1964 : 191), et plus particulièrement sur la dernière strophe de la pièce, lorsque le troubadour s'adresse à sa dame sous le *senhal* de *Bels Cavaliers*. Cette adresse prend la forme d'une invocation à sainte Quitterie : « ni peu cap sanhta quitera / mon corasso m'auetz trayto / e mout gen faulan furdado ». L'association de l'hommage à la dame et de la mention de la sainte, confère effectivement au passage une allure de serment. C'est précisément l'affirmation du vol du cœur par la dame avec l'invocation de l'être saint et sacré qui permet au texte poétique d'acquiescer la forme du serment. Deux éléments le prouvent : il s'agit d'abord d'un hommage, et la déclaration est placée sous la responsabilité d'un être sacré. De ce point de vue la description de Sainte-Palaye est pertinente car en même



médiévales d'oïl qui fournissent des exemples de ce type de piège comme dans le lai du *Laüstic* de Marie de France (Koble – Séguy 2011 : 456-469).

temps qu'elle illustre un autre versant de sa description érudite, elle semble attester une compréhension du texte poétique à laquelle l'étude de la métrique et des procédés stylistiques ne suffisent pas. Le cas est identique pour le deuxième commentaire portant sur une pièce d'Aimeric de Belenoi, *Tant es d'amor onratz sos seignoratges* (*BEdT* 9,21 ; éd. Dumitrescu 1935 : 126). L'érudite paraît y comprendre que les vers d'une des strophes seraient un discours d'imprécation : « Ja noil sal dieus son leial amador / ni nosia lonc tems fresca ni grassa / ni non teigna son amic en pascor / Car es loiois que tot autre ioi passa / d'aquest segle et ab mais de doussor »²⁵. Et, c'est bien le sens d'une prière malveillante sollicitant le Dieu unique qui s'en dégage. Une telle analyse du texte comme un discours d'imprécation nécessite une réelle compréhension de la part de l'érudite, et la simple mention du type de discours ici permet de prouver que ce dernier comprenait en détails les textes et était en mesure d'identifier les types de discours.

En outre, les « façons de parler » sont également très révélatrices de ses qualités de lecture, dans la mesure où elles distinguent les sens propre et figuré de certains substantifs. Ces remarques sont nombreuses dans les manuscrits et attestent un degré de description particulièrement fin de la part de Sainte-Palaye : « Logis demeure au figuré » (**A**, f. 308r) ; « me vestisse au figuré » (**C**, f. 229r). La première remarque concerne une pièce de Raimon Jordan, *Quan la neus chai e gibron li verjan* (*BEdT* 404,8 ; Asperti 1990 : 341). Le provençaliste semble avoir identifié le sens figuré de *demor* dans les vers suivants : « Quan la neus chai e gibron li uerjan / dey mielhs chantars que quan la flors s'espan / quental amor ai uirat mon demor ». Ce substantif, en effet, ne désigne pas au sens propre une « demeure », et l'érudite paraît y reconnaître son sens figuré, c'est-à-dire un sémantisme qui a trait à l'intériorité, au siège intérieur et sentimental du « je » poétique. Cette catégorie étend le champ descriptif de la poésie d'oc du XVIII^e siècle car, plus que décrire des effets de style visuel, les « façons de parler » montrent bien que le provençaliste-savant est attentif à la langue-même du *trobar*, autrement dit, au matériau linguistique servant à construire les poèmes médiévaux d'oc. La seconde remarque concerne le poème *Si-m fos amors de joi donar tan larga* (*BEdT* 29,17) d'Arnaut Daniel (éd. Eusebi 1984 : 119). Elle commente le verbe *vestir* dans le vers : « Tro de sa mort [*sic*] s'il platz baisan m'en uesta »²⁶. Conformément à ce que Sainte-Palaye note en marge, le verbe *vestir* doit bien être compris au sens figuré pour que le vers fasse sens.

L'ensemble des commentaires ayant trait au style et au discours des poèmes atteste donc un intérêt réellement littéraire pour les pièces lyriques du *trobar*. Ces remarques ne sont guère développées et il incombe d'étudier très précisément le poème concerné pour comprendre ce que l'érudite a peut-être mis en évidence. Néanmoins, leur forme de notes très brèves a le mérite de montrer qu'elles ont été écrites au fil d'une lecture

25 Nous avons souligné les mêmes vers que Sainte-Palaye et mis en gras la terminaison d'adjectif qu'il a corrigée directement à la suite du mot graphié par le copiste, sans aucun espace blanc.

26 Le manuscrit de Sainte-Palaye comporte, effectivement, la leçon « sa mort », mais la leçon correcte est *Si fos Amors*, tel que ça apparaît dans l'incipit de *BEdT*. La traduction du vers donne : « Jusqu'à ce que, s'il lui plaît, elle m'embrasse et me revêt de son amour ».

attentive ; non opérée par un amateur de poésie ancienne mais par un spécialiste dont les réflexions les plus spontanées ou primordiales étaient d'ordre stylistique et non moral²⁷. Surtout, cette dernière classe de petites descriptions rend compte d'une lecture fine, qui dépasse la simple description formelle d'une alternance gonique des rimes. Lorsque Sainte-Palaye lit les poèmes des troubadours, il s'attache non seulement à noter des phénomènes stylistiques mais aussi à remarquer et orienter l'appréhension propre ou abstraite de certaines lexies. En ce sens la lecture de l'érudite et de son cercle de provençalistes savants est novatrice puisque depuis les traités poétiques médiévaux, aucune ébauche de description aussi précise de la poésie occitane médiévale n'avait été tentée²⁸.

3. La terminologie : hésitation et précision

Il faut malgré tout souligner que les descriptions de Sainte-Palaye sont parfois obscures et incertaines à cause de leur terminologie ou de leur manque de précisions. En l'absence de quelques courts développements supplémentaires, ses commentaires descriptifs sont parfois entièrement dépendants de l'interprétation que l'on peut en faire. Ce qui rend complexe dans certains cas la compréhension de ce qu'il identifie, et la portée de ses descriptions savantes. La terminologie employée est surtout difficile à comprendre lorsqu'elle n'est attestée ni dans les traités de la poésie occitane médiévale ni dans les ouvrages théoriques de poétique française des XVII^e et XVIII^e siècles. Les termes que l'érudite emploie semblent le plus souvent être personnels et décrire un avis singulier qu'il est difficile de comprendre, puisqu'à l'instar des autres commentaires, les notes concernées demeurent brèves et sans explication susceptible d'en éclairer le sens. Ces descriptions subjectives concernent essentiellement les rimes : « Po(ési)e Prov(ença)le Rime subtile gronde » (D, f. 271r) à propos de Raimbaut d'Aurenga *En aital rimeta prima* (BEDT 389,26) ; « Po(ési)e Prov(ença)le Rime subtile » (D, f. 275r) au sujet de *Après mon vers voill semp'r'ordre* (BEDT 389,10). L'adjectif « subtile », utilisé ici pour caractériser les rimes des strophes, n'est pas précis. Détermine-t-il une catégorie de rimes, ou est-il seulement employé dans le cas de ces deux poèmes parce que le provençaliste considère ces deux exemples comme particulièrement « subtiles » ? Si cet adjectif sert à désigner une classe de rimes, il devient problématique dans la terminologie habituelle de Sainte-Palaye. La première interprétation que l'on peut en faire est la suivante : rapprocher cet adjectif de la terminologie occitane *rima cara*, bien attestée dans les traités poétiques anciens. La rime *cara* désigne des rimes précieuses et rares opposées aux rimes *comu*, caractérisées par des syllabes souvent

27 On a dit précédemment que les notes marginales concernaient : la langue, la philologie et tout ce qui a trait au style. Ces trois domaines donnent une idée globale de l'orientation de la lecture de Sainte-Palaye. L'étude du domaine littéraire de ses remarques confirme que cette orientation est très stylistique et est bel et bien littéraire par opposition à l'utilisation morale que l'abbé Millot (La Curne de Sainte-Palaye – Millot 1774) fera des troubadours et de leur poème.

28 Elle ne peut pas l'être puisque la recherche considère que le texte des troubadours n'est pas approché de façon directe ; voir Lafont (1982 : 25-26), déjà cité plus haut à la note 1.

utilisées et facilement combinables pour leur adjoindre une réponse sonore au vers suivant. En ce sens, l'adjectif français pourrait concorder avec la notion qualitative que suggère en occitan *cara* ("chère, précieuse ou difficile") ; mais cette hypothèse conduirait dès lors à se demander pourquoi Sainte-Palaye aurait utilisé un nom français alors qu'il connaissait la terminologie de rime *cara*²⁹.

Deux autres commentaires présentent aussi une terminologie subjective : « Po(ési)e Prov(ença)les Rimes sorte de rime » (D, f. 434r) pour Torcafol *Comunal en rima clauza* (BEDT 443,2) ; « Po(ési)e Prov(ença)le. Rime estrange » et « rime extraordinaire » (D, f. 446r) à propos de Guillem de Berguedan *Un sirventes nou voill far en rim'estraigna* (BEDT 210,21). Il est difficile de comprendre à quel phénomène renvoie la mention « sorte de rimes » dans la première remarque, car les fins de vers du poème de Torcafol semblent être de véritables rimes et non des assonances³⁰. On pourrait penser que Sainte-Palaye ait écrit cette remarque parce qu'il était surpris par le schéma de rimes général de la pièce, où la majorité des rimes sont isolées et ne trouvent pas de réponse au sein même des strophes mais entre plusieurs d'entre elles³¹. Ainsi : clausa [ausɔ/a] A / cuich [çitʃ] B / aora [orɔ/a] C / senblansa [ansɔ/a] D / uencutz [yts] E / desclauella [ellɔ/a] F / abatutz [yts] E / drutz [yts] E (strophe 1) ; rausa [ausɔ/a] A / fuich [çitʃ] B / ora [orɔ/a] C / franza [ansɔ/a] D / rutz [yts] E / nouella [ellɔ/a] F / uencutz [yts] E / crezutz [yts] E (strophe 2) etc. (ABCDEFEE / ABCDEFEE). Quant à la seconde mention, elle pourrait rapporter le propos du premier vers de la pièce lorsque Guillem de Berguedan déclare : « Un sirventes nou voill far en rim'estraigna ». Les deux adjectifs « estrange » et « extraordinaire » seraient deux traductions possibles « rim'estrangna » que le provençaliste aurait ainsi conservé pour décrire les rimes.

Un dernier commentaire apparaît particulièrement obscur car il ne semble pas relever d'une appréciation subjective mais d'une véritable terminologie propre à Sainte-Palaye, qui ne paraît pas être attestée dans les *Leys d'Amors*, ni dans les traités poétiques français des XVII^e-XVIII^e siècles : « Po(ési)e Prov(ença)le Rime courtoise / espece de Rime » (D f. 229r) pour *Al prim pres del breus jorns braus de*

29 Sainte-Palaye utilise, par exemple, la terminologie « rime cara » dans : « Po(ési)e Prov(ença) le jeux de mots et rimes appelles cara » (A, f. 9r), ou encore « Po(ési)eProv(ença)le leu chantar opposé + ditz com(m)e cara rima stanza rima a plana rima Po(ési)e Prove(nça)le Rimes fem et masc » (D, f. 185r).

30 Nous suivons la définition de Lote : « L'assonance consiste dans l'identité de la voyelle tonique qui termine le mot par lequel s'achève le vers, tandis que les consonnes dont est suivie cette tonique sont différentes ; ainsi *guerpir* et *esbaiz*, *ciel* et *almosniers* sont des assonances. La rime, au contraire, exige l'identité non seulement de la voyelle tonique, mais encore de toutes les articulations subséquentes : *métier* et *forestier*, *fort* et *tort* sont des rimes » (1995 [1949] : §1).

31 Cette construction est répandue dans la poésie des troubadours. Jeanroy (1926 : 146) a déjà abordé ce phénomène de strophe parfois entièrement composée de rimes isolées : « Dans quelques-uns des exemples ci-dessous, il n'y a plus qu'une seule rime qui ait sa correspondance dans le couplet même. De là à former le couplet uniquement de rimes isolées il n'y avait qu'un pas, qui fut franchi par Raimon d'Orange, bientôt suivi par Arnaut de Mareuil et surtout par A. Daniel, qui s'est fait de cette pratique une sorte de spécialité ».

Aimeric de Belenoi (*BEdT* 9,5). L'adjectif qualificatif « courtoise » révèle l'existence d'une nouvelle catégorie de rimes sans en donner les caractéristiques. Trois questions se posent alors : quels sont les éléments qui rendent ces rimes courtoises ? S'agit-il de caractéristiques sonores ? Faut-il s'appuyer sur le schéma de rimes ou sur le sens des mots à la rime pour comprendre ce que sont des rimes courtoises ? Le schéma des rimes de cette *canço*, d'après les deux premières strophes, est le suivant : *braus / braua / nut / desnuda / cor / coratge / cortes / cortesa / ferm / fermanza* et *ferm/fermanza / braus / braua / nut / nuda / cor / coratge / cortes / cortesa*. Soit ABCDEFGHIJ et IJABCDEFGHIJ. On remarque que la fin de la première strophe correspond au début de la deuxième du point de vue des rimes : IJ / IJ. Les autres rimes sont similaires et apparaissent dans le même ordre. Le même schéma se répète dans les strophes suivantes tel que Michel Zink (2018 : § 18) l'a déjà expliqué dans un de ses travaux :

ces rimes sont les mêmes dans toutes les strophes, mais elles sont déplacées de l'une à l'autre selon la loi suivante : la rime finale, ou plus exactement le couple morphologique qui clôt la première strophe passe en tête de la deuxième strophe ; le couple initial de la première strophe vient en deuxième position dans la deuxième strophe ; le deuxième couple de la première strophe passe en troisième position dans la deuxième strophe ; par la force des choses, le couple pénultième de la première strophe devient le dernier de la deuxième strophe. La même rotation est appliquée de la deuxième à la troisième strophe, etc. On reconnaît là le principe de la sextine.

Cependant, ce schéma de rime ne dénote pas d'effet qui puisse être unanimement ressenti comme courtois. Quant aux sonorités des rimes, elles ne relèvent que de la subjectivité et on ignore en quoi un son pourrait être plus courtois qu'un autre. Il semble donc plus probable que la caractéristique courtoise tient davantage au sens des mots à la rime qui appartiennent au vocabulaire traditionnel de la *fin'amor* : *cor, coratge, cortes, cortesa, ferm, fermanza* (Cropp 1975 : 81-146). Dans ce cas, la notation de Sainte-Palaye ne fait que décrire la rime de manière thématique et non plus formelle au sens strict du terme ; et nous avons dès lors plus affaire à une impression de lecture ou une interprétation qu'à une description technique de la poésie des troubadours.

De façon totalement opposée, il arrive que d'autres commentaires s'avèrent particulièrement précis du point de vue de leur terminologie car ils ont recours à des termes théorisés par les traités médiévaux. Se pose alors la question de la lecture, de la connaissance, et surtout de la prise en compte des traités poétiques médiévaux de la part de Sainte-Palaye pour décrire la poésie occitane médiévale. Le commentaire « Po(ési)eProv(ença)le leu chantar opposé + ditz com(m)e cara rima stanza rima a plana rima Po(ési)e Prove(nça)le Rimes fem et masc » (D f. 185r), concernant la *canço* de Guillem de Cabestaing *Al plus leu qui eu sai far chansos* (*BEdT* 213,1a), associe des termes occitans et étrangers à la poésie française. Les termes *stanza*, *cara rima* et *plana rima* appartiennent à la poétique troubadouresque puisqu'on reconnaît facilement le terme *cara* (ou *car* s'oppose aux *rims comus*) cité dans les *Leys d'Amors* de Guillem de Molinier :

Ayssi pot hom vezer que comunas son las dictios o las sillabas finals daquestz versetz per so quar antras ne pot hom trobar per far acordansa [...] e per so son dichas comunas. E jaciayssso que alcu rim sian ayssi pauzat liqua de greu poyrian trobar acordansa. coma. dupta e paubre. per so no es que no sian apelat comu. quar de la major part. prendo lor nom. aquo meteysh pot hom entendre en los cars. Et en cas que procezirian per engals partz. pot los hom apelar comus. o cars. o solamens estramps. Rim estram car. son dig per lo contrari dels comus. quar paucas dictios ni sillabas poyria hom trobar semblans ad aquelas per far leyal acordansa. segon quom pot ayssi vezer³².

Quant à la mention du *chantar* ou *trobar leu*, on reconnaît l'opposition traditionnelle des types de chants propres à certains troubadours : le *trobar leu* opposé aux *trobar ric* et *clus* (Jeanroy 1998 [1934] : 13-61 ; voir Mölk 1968 ; Roncaglia 1969 ; Beltrami 1999 [2001]). Nous ne disposons, à cette étape de notre travail, d'aucune preuve écrite qui puisse prouver que l'érudit a étudié les traités poétiques occitans. Il n'en fait nullement état dans sa correspondance avec les autres provençalistes, et utilise très peu de termes occitans dans ses descriptions (Bauquier 2003 [1880]). L'emploi de l'adjectif « *leu* » est donc étonnant car Sainte-Palaye ne peut pas en avoir eu connaissance par le biais de la poésie française. Celle-ci connaît bien une opposition de rimes, mais uniquement du point de vue de la richesse sonore, exprimée par une terminologie éloignée de celle de la poésie d'oc médiévale : « rime léonine », « riche », « pauvre » et « suffisante ». La poésie occitane, elle, ne connaît pas une opposition de richesse mais une opposition qualitative exprimée par les adjectifs *comu* et *cara*, que l'on retrouve dans de nombreux traités poétiques médiévaux : les *Leys d'Amors*, les *Razos de Trobar*, les *Regles de Trobar* de Jofre da Foixà ou la *Doctrina d'Acort* de Terramagnino de Pisa (Anglade 1919-1920 ; Marshall 1972). En conséquence, seuls ces traités étaient à même de fournir cette terminologie à Sainte-Palaye. À supposer que l'érudit ne les ait pas lus, car nous n'en avons pour l'instant pas la preuve, il a pu en avoir une connaissance indirecte grâce au cercle de provençalistes auquel il appartenait. On sait que les membres de ce groupe avaient pour habitude de se transmettre des sources premières, ainsi que des méthodes de travail ou des conseils. Il est donc possible que l'un de ces provençalistes, comme le président Mazaugues ou le président Bouhier, ait lu un des traités, et en ait ensuite fourni un compte rendu à Sainte-Palaye.

D'autres exemples semblent bien montrer que l'érudit n'a pas une connaissance parfaite des traités médiévaux, car il use ces fois-là de gloses et de petits

32 Anglade (1919-1920 : 150-151) : « On peut voir, dans cet exemple que les mots ou les syllabes finales de ces vers sont communes, parce qu'il serait aisé d'en trouver beaucoup d'autres pour s'accorder avec elles [...] C'est pourquoi ces rimes sont appelées communes. Et quoiqu'il y ait quelques mots dont il serait difficile de trouver la rime, tels que *crain*t et *pauvre*, elles n'en sont pas moins appelées communes, parce qu'elles tirent leur nom de l'espèce du plus grand nombre des mots. On doit l'entendre de même des rimes rares. Dans le cas où il y aurait un nombre égal des unes et des autres, on peut les appeler communes ou rares, ou simplement estropiées. Les rimes estropiées rares sont ainsi appelées, par opposition aux communes ; car il est difficile de trouver d'autres mots ayant des syllabes semblables, pour les faire accorder : ainsi qu'on peut le voir par l'exemple suivant ».

développements pour rendre compte de ce qu'il observe : « Po(ési)e Prov(ença) le mot coupé en deux moities dont l'une finit un vers et l'autre com(m)ence le suivant » (C, f. 194v) à propos de Giraut de Borneilh *Ops m'agra, / si m'o consentis* (BEDT 242,54) et « Po(ési)e Prov(ença)le terminaison des mots interrompu pour la rime » (D, f. 163r) au sujet de Uc Brunenc *Ab plazer recep e acuoill* (BEDT 450,1). Le premier commentaire est justifié car l'un des vers de la strophe se termine par un mot coupé, de sorte que le début de ce mot rime avec le vers suivant selon le couple : *fos / bastos*. Sainte-Palaye a bien remarqué la ruse poétique déployée pour maintenir l'effet de rime et d'assonance. Sa glose est claire, mais la terminologie est absente : aucun terme de la métrique française ne peut décrire ce phénomène, et l'érudit ignore son nom en occitan. On peut donc supposer d'après ces exemples et d'après l'avancée de la recherche actuelle que la connaissance des traités médiévaux n'était pas directe, mais plutôt opérée grâce à un intermédiaire : des comptes rendus, des listes de phénomènes particulièrement dissemblants entre poésie d'*oïl* et d'*oc*. Et même si cette circulation au sein du cercle de provençalistes savant a existé, elle est sans doute demeurée faible. Signe que la terminologie occitane qui avait autrefois servi à décrire l'art du *trobar* n'était peut-être pas sentie comme absolument nécessaire à ces premières tentatives de descriptions. Dans bien des cas, Sainte-Palaye n'en a pas eu besoin, et c'est le croisement par la comparaison des systèmes poétiques français et occitan qui lui a permis de décrire efficacement les poèmes des troubadours : notamment pour les rimes et les vers. Force est de constater que le cas d'emploi d'une terminologie précise et typiquement occitane n'a lieu que lorsque la terminologie française atteint ses limites. Lorsqu'elle n'a pas les moyens de décrire le phénomène observé : donc pour des oppositions qualitatives de rimes et de type de *trobar*. Ce qui supposerait que Sainte-Palaye connaît la terminologie des traités poétiques médiévaux, et qu'il se refuserait peut-être à l'utiliser quand il penserait pouvoir décrire avec ses propres mots les phénomènes qu'il remarque. Mais rien n'est moins sûr que cette hypothèse qui mérite encore à être davantage explorée. Et on pourrait, encore à ce stade, la réfuter en arguant que l'érudit aurait très bien pu employer les termes de *rima cara, plena* et de *chantar leu* de façon presque hasardeuse, qu'il pourrait n'y avoir aucune motivation dans leur emploi très occasionnel, qu'il n'y aurait pas de choix volontaire entre explication française et terminologie occitane dans toutes ses gloses³³. Mais il est tout aussi probable que l'érudit, en tant que pionnier dans l'étude et la description de cette ancienne lyrique, ait tout simplement connu ces termes dont il ne mesurait pas complètement la réalité. De ce fait, il aurait très bien pu les employer parce qu'il les savait attestés ou justes et parce qu'il ignorait comment les décrire de façon claire et précise en français.

33 Il n'est pas encore possible de trancher. Dans d'autres exemples, Sainte-Palaye montre bien qu'il connaît l'opposition entre *trobar clus, leu* et *ric* ; mais il se refuse à utiliser les termes occitans et préfère les traduire en français : « Po(ési)e Prov(ença)le subtile et obscure opposé a celle qui est claire » (D f. 160r) à propos de Bertolome Zorzi *Mal aja cel que m'apres de trobar* (BEDT 74,8) ; « Po(ési)e Prov(ença)le affectation de faire des vers difficiles absens pour les sujets d'affliction » (D f. 105r) au sujet de Peire Raimon de Tolosa *Ara pos l'iverns fraing los brotz* (BEDT 355,4) ; « Po(ési)e Prov(ença)le obscure et subtile » (D f. 114r) pour Lanfranc Cigala *Escur prim chantar e sotil* (BEDT 282,5).

L'essentiel est de constater que Sainte-Palaye a été capable d'identifier des phénomènes, tantôt de façon étonnement précise et traditionnelle d'après la terminologie occitane, tantôt de façon moins concise, en ayant recours à une glose.

Les problèmes de sa connaissance des traités théoriques, et de l'éventuelle logique dans son usage de la terminologie proprement occitane, ne peuvent être résolus dans le cadre de cette étude, qui s'est cantonnée aux trois premiers chansonniers de cette série. Ces premiers constats montrent néanmoins que les tentatives de description de la poésie des troubadours s'attaquent déjà aux phénomènes fondamentaux de l'art du *trobar*, qu'il va falloir nommer et décrire pour publier une étude de la poésie des troubadours et pour être compris³⁴. On perçoit ainsi aisément les problèmes terminologiques qui ont pu se présenter aux provençalistes du XVIII^e siècle, en même temps que de multiples questions surgissent à propos des outils que ces derniers pouvaient avoir sous la main ; car pour décrire, nommer, expliquer ce qui n'est pas commun avec la poésie française, il faut y avoir recours un minimum. Ne serait-ce que pour trouver des qualificatifs susceptibles de nommer les nouveaux phénomènes stylistiques que l'on peut relever. Les problèmes terminologiques de l'érudit montrent donc à la fois l'étendue et les limites des possibilités descriptives de l'époque, dans le sens où tout ce qui est commun avec la poésie d'*oïl* et la poésie moderne pouvait être compris et décrit. En revanche, les originalités et les concepts nommés par un seul mot occitan imposaient le recours aux traités médiévaux et à leur science. Recours que Sainte-Palaye peut ne pas avoir eu, ou alors de façon très limitée ou indirecte.

4. Conclusion

Il ne fait aucun doute que Sainte-Palaye lit bien les poèmes des troubadours avec une orientation littéraire et scientifique. Notre étude n'a pas mentionné le nombre important de phénomènes d'intertextualité que ce dernier met au jour et qui complètent sa démarche ; mais ses nombreux commentaires stylistiques suffisent pour l'instant à mettre en avant l'existence de véritables tentatives de description scientifique de la poésie du *trobar*. Surtout, ses notes permettent de mesurer l'étendue de cette entreprise demeurée à l'état de brouillon. La lecture de l'érudit concerne de nombreux phénomènes stylistiques sur des plans très variés : la rime, le vers, les strophes, les figures de rhétorique, les tons et le lexique. Ses descriptions sont très intéressantes, quoiqu'elles se situent à un stade embryonnaire et appellent dans bien des cas à être abondamment développées pour être comprises par un lecteur de l'époque. Mais le travail du provençaliste a plus particulièrement l'intérêt d'illustrer une nouvelle façon de comprendre, d'appréhender et de décrire avec sa propre langue l'art du *trobar*. En plus d'illustrer les prémices des travaux de descriptions poétiques, ses notes permettent de comprendre encore un peu mieux comment un érudit du

34 On sait que Sainte-Palaye veut publier, et l'œuvre qu'il se propose de rédiger à la suite des premiers travaux de Mazaugues concerne bien le texte des troubadours.

XVIII^e siècle pouvait étudier de façon à peu près scientifique la poésie médiévale occitane, en ayant peut-être en tête les débats poétiques de son siècle.

Le recours à la comparaison du système métrique et stylistique français avec le système occitan apparaît comme la méthode la plus utilisée. Dans de très nombreux cas, Sainte-Palaye n'a presque recours qu'à ce procédé. Plus précisément, les descriptions de certains phénomènes relèvent le plus souvent les dissemblances entre la poésie française et la poésie occitane, et les originalités propres aux textes des troubadours. L'opération de l'érudit consiste surtout en une comparaison entre les tendances poétiques des deux langues. Son attention pour ces particularités le conduit nécessairement à des limites terminologiques qu'il est impossible de résoudre pour l'instant. Décrire la poésie médiévale d'oc au XVIII^e siècle nécessite d'en comprendre les concepts propres qui n'ont pas toujours d'équivalent dans la poésie d'oïl. Cette opération impose donc un recours et une maîtrise des textes poétiques théoriques du Moyen Âge, et c'est peut-être ce qui a pu manquer à l'érudit dans certains cas. Ses descriptions sont, certes, novatrices, et font figure de prémices particulièrement avancées et scientifiques au vu de ce qui avait été jusque-là publié ; mais elles laissent de côté l'appui des traités normatifs médiévaux qui leur auraient permis d'être plus précises. On ignore également si les notes de l'érudit étaient destinées à être lues par un autre membre du cercle des provençalistes savants, voire à figurer dans l'ouvrage final qui était ambitionné.

On peut malgré tout affirmer, que la lecture et la tentative de description de la poésie des troubadours de Sainte-Palaye, pionnier dans ce travail, opèrent un premier débroussaillage des textes du *trobar*. Elles en mesurent les spécificités, la richesse et l'originalité en tentant d'en rendre compte le mieux possible grâce aux outils dont elles disposent et, surtout, en composant avec les manques de l'époque.

Manuscripts

A : Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3091

B-C : Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3092

D : Paris, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3093

Bibliographie

ANGLADE 1919-1920 : J. ANGLADE (éd.), *Las Leys d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, 4 vols., Toulouse 1919-1920.

ASPerti 1990 : S. ASPerti, *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena 1990.

BAYLE 1879 : M. A. BAYLE, *Anthologie provençale. Poésie choisie des troubadours du X^e au XV^e siècle, avec la traduction littéraire en regard, précédée d'un abrégé de grammaire provençale*, Aix en Provence 1879.

BAUQUIER 2003 [1880] : J. BAUQUIER, *Les provençalistes du XVIII^e siècle*, Nîmes 2003 [1^e éd. 1880].

- BEeT = *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, direzione scientifica : S. ASPERTI. Roma, Università di Roma "la Sapienza". <http://www.bedt.it/BEeT_04_25/index.aspx>.
- BELTRAMI 1999 [2001] : P. G. BELTRAMI, *Giraut de Bornel "plan e clus"*, in « *Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna* », 14, 1999[mais publié en 1999], pp. 7-43.
- BILLY 1989 : D. BILLY, *L'architecture lyrique médiévale*, Montpellier 1989.
- BILLY 1999 : D. BILLY (éd.), *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du colloque international du Centre d'études métriques*, Paris 1999.
- BRANCIFORTI 1954 : F. BRANCIFORTI, *Il canzoniere di Lanfanco Cigala*, Firenze 1954.
- BRUNOT 1891 : F. BRUNOT, *La doctrine de Malherbe d'après son « Commentaire sur Desportes »*, Paris 1891.
- CASANOVA 2012 : J.-Y. CASANOVA, *Historiographie et littérature au XVI^e siècle en Provence : l'œuvre de Jean de Nostredame*, Turnhout 2012.
- CHASTEUIL GALAUP 1701 : P. DE CHASTEUIL GALAUP, *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix à l'heureuse arrivée de monseigneur le duc de Bourgogne et de monseigneur le duc de Berry*, Aix-en-Provence 1701.
- COUFFIGNAL 2014 : G. COUFFIGNAL, *Jean de Nostredame, Vies de poète et vie littéraire*, in *Vies d'écrivains vies d'artistes Espagne, France, Italie XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris 2014, pp. 55-69.
- COUROUAU 2018 : J.-F. COUROUAU, *Retour sur les provençalistes provençaux de 1730-1740*, in *La réception des troubadours en Provence, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris 2018, pp. 165-181.
- CROPP 1975 : G. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève 1975.
- CROUCH 2005 : D. CROUCH, *The birth of nobility : constructing aristocracy in England and France. 900-1300*, London 2005.
- DAF : *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris 1835.
- DELON 1997 : M. DELON (éd.), *Anthologie de la poésie française du XVIII^e siècle*, Paris 1997.
- Dictionnaire de Trévoux* : A. FURETIERE – A. BRILLANT – J. ADAM, *Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris 1771.
- DIEZ 1836-1844 : F. DIEZ, *Grammatik der romanischen Sprachen*, Bonn 1836-1844.
- DMF = *Dictionnaire du Moyen Français*. <<http://www.atilf.fr/dmf/>>.
- DOC = *Dizionario di Occitano medievale*. <<http://dizionariodoc.unisa.it:1288/index/index>>.
- DOM = *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval*. <<http://www.dom-en-ligne.de>>.
- DOMINICY 1999 : M. DOMINICY, *Postface à BILLY 1999*.
- DRAGONETTI 1979 [1960] : R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise, contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève – Paris – Gex 1979 [1^e éd. 1960].
- DUMITRESCU 1935 : M. DUMITRESCU, *Poésies du troubadour Aimeric de Belenoi*, Paris 1935.
- DURANTON 1979 : H. DURANTON, *Correspondance littéraire du président Bouhier. Lettres du Marquis de Caumont. 1732-1745*, Saint-Etienne 1979.
- EUSEBI 1984 : M. EUSEBI, *Arnaut Daniel, Il sirventese e le canzoni*, Milano 1984.
- FABIÉ 2018 : D. FABIÉ, *Les troubadours dans la lexicographie provençale du XVIII^e siècle*, in *La Réception des troubadours en Provence XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris 2018, pp. 203-222.
- FABIÉ (2021) : D. FABIÉ, *Deux monuments méconnus de la lexicographie de l'occitan médiéval au XVIII^e siècle : le Glossaire provençal et le Glossaire des troubadours de Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye (1697-1781)*, in *Lux philologiae. L'essor de la philologie au XVIII^e siècle*, Genève 2021, pp. 75-102.

- FABRE D'OLIVET 1803 : A. FABRE D'OLIVET, *Le troubadour. Poésies occitaniques du XIII^e siècle*, Paris 1803.
- FEW = *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. <<http://www.atilf.fr/few>>.
- GATIEN-ARNOULT 1841 : A.-F. GATIEN-ARNOULT (éd), MARQUIS D'AGUILAR (trad.), *Las flors del gay saber o las leys d'amors Les fleurs du gai savoir ou les lois d'amour*, Toulouse 1841.
- GOSSMAN 1968 : L. GOSSMAN, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment : the World and the Work of La Curne de Sainte-Palaye*, Baltimore (Maryland) 1968.
- GRÖBER 1904 [1897] : G. GRÖBER *Grundriss der Romanischen Philologie*, Strasbourg 1904 [1^e éd. 1897].
- GUBBINI 2012 : G. GUBBINI, *Passione in assenza. Lessico della lirica e termini del romanzo nella Francia medievale*, Roma 2012.
- JEANROY 1926 : A. JEANROY, *Études sur l'ancienne poésie provençale. Premier article. La structure de la chanson*, in « Neuphilologische Mitteilungen », 5/6, 1926, pp. 129-164.
- JEANROY 1931 : A. JEANROY, *Les études provençales du XVI^e siècle au milieu du XIX^e*, in « Annales du Midi », 170, 1931, pp. 130-159.
- JEANROY 1998 [1934] : A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Genève 1998 [1^e éd. 1934].
- KOBLE – SEGUY 2011 : N. KOBLE – M. SEGUY (éds.), *Lais bretons, XII^e-XIII^e siècles : Marie de France et ses contemporains*, Paris 2011.
- KOLSEN 1910-1935 : A. KOLSEN, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, 2 vols., Halle 1910-1935.
- LA CURNE DE SAINTE-PALAYE – MILLOT 1774 : J. B. DE LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, *Histoire littéraire des troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pièces ; & plusieurs particularités sur les mœurs et les usages, & l'histoire du douzième & du treizième siècles*, éd. F. X. MILLOT, Paris 1774.
- LAFONT 1970 : R. LAFONT, *Renaissance du Sud. Essais sur la littérature occitane au temps d'Henri IV*, Paris 1970.
- LAFONT 1982 : R. LAFONT, *Le midi des troubadours : histoire d'un texte*, in « Romantisme », 35, 1982, pp. 25-48.
- LEVY 1973 [1909] : E. LEVY, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1973 [1^e éd. 1909].
- LEVY 1880 : E. LEVY, *Guilhem Figueira : ein provenzalischer Troubadour*, Berlin 1880.
- LEVY 1894-1920 : E. LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch [...]*, 8 vols., Leipzig 1894-1920.
- LINSKILL 1964 : J. LINSKILL, *The poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, La Haye 1964.
- LITTRÉ 1863 : E. LITTRÉ, *Histoire de la langue française. Études sur les origines, l'étymologie, la grammaire, les dialectes, la versification, et les lettres au Moyen Âge*, Paris 1863.
- LOTE 1995 [1949] : G. LOTE, *Histoire du vers français. Première partie, Le Moyen âge. II, La déclamation, art et versification, les formes lyriques*, Aix-en-Provence 1995 [1^e éd. 1949].
- MARSHALL 1972 : J. H. MARSHALL (éd.), *The "Razos de Trobar" of Raimon Vidal and associated Texts*, London 1972.
- MEYER 1865 : P. MEYER (éd), *Le roman de "Flamenca" publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne, traduit et accompagné d'un glossaire*, Paris 1865.

- MISTRAL 1878 : F. MISTRAL, *Lou Tresor dòu Felibrige. Dictionnaire provençal-français*, Raphèle-lès-Arles 1878.
- MÖLK 1968 : U. MÖLK, *Trobar clus / trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München 1968.
- NOSTREDAME 1575 : J. DE NOSTREDAME, *Les Vies des plus celebres et anciens poetes provensaux* [...], Lyon 1575.
- NOSTREDAME 1614 : C. DE NOSTREDAME, *Histoire et Chronique de Provence* [...], Lyon 1614.
- PEUREUX 2009 : G. PEUREUX, *La fabrique du vers*, Paris 2009.
- RAYNOUARD 1816-1821 : F.-J.-M. RAYNOUARD, *Choix des poésies originales des troubadours* [...], 6 vols., Paris 1816-1821.
- RAYNOUARD 1844 : F.-J.-M. RAYNOUARD, *Lexique Roman* [...], 6 vols., Paris 1844.
- Rialto : *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana* <<http://www.rialto.unina.it/index.html>>
- ROCHEBLAVE 1889 : S. ROCHEBLAVE, *Éssai sur le comte de Caylus*, Paris 1889.
- RONCAGLIA 1969 : AU. RONCAGLIA, *Trobar clus. Discussione aperta*, in « *Cultura Neolatina* », 29, 1969, pp. 5-55.
- SABATIER 1975 : R. SABATIER, *Histoire de la poésie française. La poésie du dix-huitième siècle*, Paris 1975.
- SAINT-MARD 1741 : R. DE SAINT-MARD, *Réflexions sur l'opéra*, La Haye 1741.
- TLFi : *Trésor de la Langue Française informatisé*. <<http://www.atilf.fr/tlfi,ATILF>>.
- TORREILLES 2018 : C. TORREILLES, *Jean-François Séguier et les troubadours*, in *La Réception des troubadours en Provence XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris 2018, pp. 183-202.
- VARVARO 1960 : A. VARVARO, *Rigaut de Berbezilh*, Bari 1960.
- ZINK 2018 : M. ZINK, *Corps visible, corps caché dans la poésie des troubadours*, in « *Revue des Langues Romanes* », 122, 2018, pp. 107-123.
- ZUMTHOR 1963 : P. ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*, Paris 1963.