

---

Gilda Caiti-Russo

Raimbaut de Vaqueiras

*Domna, tant vos ai prejada*

(*BdT* 392.7)

Quel public médiéval aurait pu éclater de rire en écoutant *Domna, tant vos ai prejada*, qui suscite encore l'hilarité de nos étudiants pourtant pas si faciles à émouvoir ? « Un pubblico italiano di cultori della poesia provenzale », répond Furio Brugnolo :<sup>1</sup> certes, mais cela ne semble pas suffisant.

La relation entre les mondes des deux interlocuteurs est d'emblée posée par le jongleur de façon totalement rhétorique sous le signe de la comparaison hyperbolique.<sup>2</sup> La dame dont on demande l'amour est bien entendu supérieure en valeur à la richissime ville de Gênes : « e pois serai meilz pagaz / que s'era mia ill ciutatz, / ab l'aver qu'es ajostatz, / dels Genoes » (vv. 11-14).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Furio Brugnolo, « Parodia linguistica e parodia letteraria nel contrasto bilingue *Domna, tant vos ai prejada* di Raimbaut de Vaqueiras », in id., *Plurilinguismo e lirica medievale*, Rome 1983, pp. 11-65.

<sup>2</sup> Pour une définition de la structure des comparaisons dans le corpus des troubadours voir Oriana Scarpati, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Rome 2008, en particulier les paragraphes 2.2 « I paragoni iperbolici », pp. 51-56 et 2.4 « Ai margini della comparazione : le priamel abbreviate », pp. 59-65.

<sup>3</sup> Voir en particulier le même topos hyperbolique chez Bernart de Ventadorn dans *Tant ai mon cor ple de joja* (*BdT* 70.44), vv. 13-24, où le deuxième élément de la comparaison est constitué par Pise, la grande rivale de Gênes : « Anar posc ses vestidura, / nutz en ma chamiza, / car fin'amor m'asegura / de la freja biza. / Mas es fols qui desmezura / e no's te de guiza, / per qu'eu ai pres de mi cura, / deis qu'agui enquiza / la plus bela d'amor, / don aten tan d'onor, / car en loc de sa ricor / no volh aver Piza ».

Suivons par la suite les insultes reçues par le jongleur tout au long de cette remarquable pièce. Il y a une insulte qui revient à chaque strophe et de surcroît dans des endroits stratégiques : dans son arrogance sans merci, la Génoise traite le jongleur de ‘sale Provençal’ : « Provenzal malaurão » (v. 21), « Jugar to proenzalesco, / s’eu aja gauzo de mi, / non prezo un genoí » (vv. 71-73), « tropo son de mala lei / li Provenzal » (vv. 55-56) et « Provenzal, va, mal vesti / largaime star ! » (vv. 84-83). Regardons en particulier l’insulte portant sur la langue de l’autre (= jongleur, je n’estime pas un génoïn ton provençal !). Elle montre bien l’opposition entre deux visions du monde : si les Provençaux sont identifiés par leur langue prestigieuse, que la dame fait semblant de ne pas comprendre, l’unité de mesure de la Génoise est bien le ‘génoïn’, la langue monétaire de la république de Gênes et de son empire économique méditerranéen. L’opposition des deux entités incarnées par les deux personnages du *contrasto* mettrait ainsi en valeur les excès de deux visions du monde, celle de la *fin’amor* perçue come autoréférentielle et totalement dépassée par les événements et celle, totalement structurelle, du bien rude impérialisme politique et économique de Gênes.

Qui pouvait donc rire en Italie de cette caricature féroce ? Qui sont les ennemis de Gênes passés maîtres dans la connaissance de la *fin’amor* ? La réponse réside probablement dans la *tornada*, où la Génoise invite son interlocuteur à changer de chemin et à se rendre chez ser Opetí, qui lui accordera la maigre récompense réservée au jongleur médiocre, le *roncí* (cheval de qualité inférieure). Ce prénom renvoie, comme on sait, aux marquis de Malaspina qui, installés sur les routes de l’Apennin dans l’arrière pays de la république, donnaient bien du fil à retordre aux Génois, désireux de contrôler les voies terrestres de communication tout comme les routes de la mer. L’opposition entre la culture des ‘chevaliers’ et la culture mercantile de l’‘arrogante’ république de Gênes ne pourrait pas être plus nette.

Or il nous semble qu’à cette opposition fasse suite la mise en place d’une stratégie de résistance et peut-être de refondation de l’idéologie aristocratique exprimée par la *fin’amor*. C’est ainsi qu’il devient plus aisé de comprendre la vantardise finale de la première *tornada*, mise en évidence par Roncaglia, où Raimbaut sort un *gap* bien piquant en véritable *fulmen in clausula* : « mas enquera us prejarai /

que voillaz qu'eu vos essai / si cum Provenzals o fai, / quant es pojatz » (vv. 87-90).<sup>4</sup>

Il ne s'agit finalement que de l'inversion du rapport de force entre les deux interlocuteurs du *contrasto*, le jongleur et la Génoise et ce qu'ils représentent : le Provençal, beau parleur et par tradition troubadour, d'abord longuement inerte face à la « spregiudicatezza » génoise, renonce enfin à une *fin'amor* désormais réduite au psittacisme rhétorique<sup>5</sup> et de *endomnejatz* (dominé) et devient 'pojatz' (littéralement 'monté') en obtenant ainsi le *fach*, la possession physique de la dame de Gênes, enfin grossièrement apprivoisée.

Il faudra en effet remarquer que le changement de registre et même de genre poétique du *salut* au *gap* se fait sous le mode de la bien connue métaphore de la monture sexuelle. Dans l'intertexte des troubadours, celle-ci est à nos yeux une allusion explicite au comte de Poitiers, et plus particulièrement aux 'femmes cauales' de la chanson *Companho, farai un vers qu'er covinen* (*BdT* 183.3). Pierre Bec pense, en suivant Charles Camproux, que cette image ne doit pas être obligatoirement considérée comme une grossièreté gratuite mais qu'elle constitue en revanche un emblème de l'appartenance au cercle des élus qui enrachent dans la culture chevaleresque une nouvelle érotique afin de s'opposer à la culture cléricale.<sup>6</sup>

A l'arrogance génoise, on ne peut riposter par une insistance topique sur la *fin'amor* comme le font les auteurs des *salutz* mais par une véritable refondation de la culture chevaleresque et aristocratique qui est à l'origine du *trobar*. Les Malaspina et les Monferrato, ennemis jurés de la république, étaient donc le public idéal d'un tel retournement, en rétablissant par l'évocation du *fach* la victoire sur l'autre, là où elle semblait totalement inespérée.

La revanche évoquée réside ainsi dans le potentiel métaphorique

<sup>4</sup> Aurelio Roncaglia, « Le corti medievali », in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. I. *Il letterato e le istituzioni*, Turin 1982, pp. 33-147, en part. pp. 103-113.

<sup>5</sup> Brugnolo (« Parodia linguistica e parodia letteraria », pp. 11-65) a bien mis en évidence la parodie interne à la tradition poétique troubadouresque par la critique du genre du *salut* à la façon d'Arnaut de Marueilh.

<sup>6</sup> Pierre Bec, *Le comte de Poitiers, premier troubadour*, Montpellier 2004, pp. 147-152.

du cheval repris depuis le comte de Poitiers et développé à longueur de poème dans le *Garlambey*, pièce de Raimbaut qui précède chronologiquement *Domna, tant vos ai prejada*. L'idée du compagnonnage chevaleresque et érotique qui est à l'origine de la tradition poétique occitane revient ici en guise de retournement interne du condensé de topoï lyriques du jongleur Raimbaut.

La dame de Gênes, laissant apparaître en arrière plan les femmecaules apprivoisées par le comte de Poitiers, devient ainsi l'image d'une réactualisation polémique de la revendication à la fois poétique et idéologique d'une poésie des 'cavaliers / chevaliers', contre le 'ra-bâchage' *joglaresc* des saluts d'amour.

\*

Dans son introduction au deuxième volume de *I poeti della Scuola siciliana*, Costanzo Di Girolamo fait le point sur l'opération, culturelle avant que politique, de Frédéric II Hohenstaufen à la *Magna Curia*.<sup>7</sup> Tout comme Guillaume IX, Frédéric II profite d'une tradition poétique sans doute préexistante, attestée au moins par les découvertes assez récentes des deux fragments versifiés et accompagnés de mélodie A et B des Archives de l'archevêché de Ravenne, datés par Alfredo Stussi entre 1180 et 1205 et par le fragment des Archives du Chapitre de la Basilique de Saint'Antonin à Plaisence que son éditeur Claudio Vela date du début du XIII<sup>e</sup> siècle.<sup>8</sup> Je voudrais juste attirer l'attention sur le fait que ce dernier document, le fragment de Plaisence, est considéré comme un *contrastò* (débat d'amour) et que ce texte, tout comme les

<sup>7</sup> Costanzo Di Girolamo, « Introduzione », in *I poeti della Scuola siciliana*, edizione a cura e diretta da Roberto Antonelli, Costanzo Di Girolamo e Rosario Coluccia, 3 vol., vol. II, *Poeti della corte di Federico II*, edizione diretta da C. Di G., Milan 2008, pp. xv-cii.

<sup>8</sup> Alfredo Stussi, « Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII », con una Nota paleografica di Antonio Ciaralli e Armando Petrucci e una Nota musicologica di Claudio Gallico, *Cultura neolatina*, 59, 1999, pp. 1-69; Claudio Vela, « Nuovi versi d'amore delle origini con notazione musicale in un frammento piacentino », in *Tracce di una tradizione sommersa: i primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi (Cremona, 19 e 20 febbraio 2004), a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Taver-nuzze 2005, pp. 3-29.

deux fragments de Ravenne, semble, tout en anticipant la *koiné* italienne des Siculo-Toscani, suivre des modèles français.

D'après la chronologie Linskill (1190) aussi bien que selon celle que j'ai proposée (1181-1185), le célèbre débat amoureux de Raimbaut de Vaqueiras *Domna, tant vos ai prejada*, est certes chronologiquement antérieur au fragment de Plaisence, mais ce dernier a quand même le mérite d'exister en tant qu'attestation bien plus proche chronologiquement à Raimbaut de Vaqueiras que le *Contrasto* de Cielo d'Alcamo (1231-1250).

Il est bien connu que Raimbaut de Vaqueiras innove en intégrant à la tradition occitane médiévale des genres, considérés comme 'popularisants', attestés dans la lyrique d'oïl mais exclus du grand chant courtois. Bien que l'attribution à Raimbaut de *Altas undas que venetz sus la mar* (BdT 392.5a), pièce proche de la chanson de toile, ait été remise en question par Giuseppe Tavani dans une récente *lectura tropatorum*,<sup>9</sup> Raimbaut reste le premier à avoir écrit en occitan une *estampida*, la célèbre *Kalenda maia* (BdT 392.9), genre rejeté loin de la cour avec dédain par le puriste Aimeric de Peguilhan et confiné donc dans les tavernes:

Estampidas e romor  
sai que faran entre lor,  
menassan en la taverna.<sup>10</sup>

Il ne serait donc pas complètement insensé de penser que le débat amoureux puisse constituer un deuxième genre popularisant que le troubadour provençal décide d'intégrer à son interprétation, extrêmement innovatrice, du *trobar*.

Pour Pierre Bec, le débat ou dialogue amoureux est le genre « où, s'il y a bien présence des deux sexes qui s'opposent, c'est la plupart du temps pour permettre aux deux amants de se faire de doux reproches et de s'affirmer réciproquement leur amour ». <sup>11</sup> C'est le cas de l'archétype du genre, le texte médio-latin *Iam dulcis amica venito et*

<sup>9</sup> Giuseppe Tavani, « Raimbaut de Vaqueiras (?), *Altas undas que venez sus la mar* (BdT 392.5a) », *Lecturae tropatorum*, 1, 2008.

<sup>10</sup> *Li fol e-il put e-il filol* (BdT 10.32), vv. 41-43.

<sup>11</sup> Pierre Bec, *La joute poétique*, Paris 2000, p. 23.

de la tenson qui devient entre la Comtesse de Die et Raimbaut d'Orange (*Amics, en gran cossirier, BdT 46.3*) tout comme des *contrastisti* italiens réunis par Antonia Arveda.<sup>12</sup>

Pourtant Raimbaut de Vaqueiras, à la différence de la tradition popularisante attestée par une suite consistante et chronologiquement proche de codifications du genre, choisit pour son débat une issue négative : le séducteur, après avoir déployé des trésors d'éloquence amoureuse, est insulté à longueur de poème et finalement invité, très peu courtoisement, à changer de chemin. *Domna, tant vos ai prejada* renverse donc la typologie traditionnelle du *contrasto*. Le troubadour se trouve quelque part dans la même situation que Marcabru, auteur d'un texte qui renverse l'horizon d'attente d'un genre dont on n'a que des attestations postérieures : la pastourelle. L'attitude de l'un comme de l'autre, s'explique ainsi par la présence d'une tradition folklorique du genre qui continue d'exister après eux et dont la codification écrite n'est que postérieure.

Les deux troubadours semblent en effet innover. Marcabru avait accordé à sa *pastora mestissa* son droit à la différence dans *L'autrier jost'una sebissa*.<sup>13</sup> Tout récemment Franchi reconnaît que « Attraverso questa architettura testuale Marcabru crea un territorio poetico in cui è possibile discutere come in una tenzone o in una dissertazione colta » ;<sup>14</sup> et la pastourelle *L'autrier jost'una sebissa* soutient l'idée que le chercheur se fait de la pastourelle comme genre soutenu par une double perspective, à la fois objective et subjective, de regard sur l'espace lyrique.

Relisons là-dessus Pierre Bec : « La désignation de tenson, même appliquée à un genre poétique que nous chercherons à définir, reste plus au moins générique et la frontière entre la tenson, le jeu parti, le *partimen*, le débat ou le simple dialogue amoureux est délicat à définir. La pastourelle peut prendre parfois la forme d'une *tenso*, le fameux dialogue bilingue de Raimbaut de Vaqueiras avec sa Génoise est

<sup>12</sup> Antonia Arveda, *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Rome 1992.

<sup>13</sup> Pour le statut d'intertexte de la pastourelle évoquée, voir Brugnolo, « Parodia linguistica e parodia letteraria », p. 12.

<sup>14</sup> Claudio Franchi, *Pastorelle occitane*, Alessandria 2006, p. 53.

une *tenson*, le *Contrasto* de Cielo d'Alcamo. L'alba, même quant elle est dialoguée, peut l'être aussi ».<sup>15</sup>

Marcabru et Raimbaut ont en quelque sorte transformé par un même procédé d'inversion la pastourelle et le *contrasto* (débat amoureux), genres folkloriques pre-existants<sup>16</sup> et appartenant au macro-genre popularisant des chansons de rencontre,<sup>17</sup> en les ouvrant à la *tenson*, le genre poétique de l'opposition irréductible.

La *tenson* est « une altercation comme une autre mais exprimée poétiquement et musicalement devant un public et à des fins ludiques : avec toujours une connotation d'opposition, de rivalité, voire de défi et de provocation ».<sup>18</sup>

Il y aurait donc dans le jeu théâtral et littéraire des oppositions, la victoire de la *tenson* sur le *contrasto*. Le clin d'œil renvoie donc à Marcabru précurseur de Raimbaut dans cette opération. Il y a dans ce geste poétique l'affirmation d'une supériorité littéraire qui est aussi revendication du génie du troubadour, capable, comme le dirait Bédier, de transformer une tradition sans nom en espace d'expression de l'individu et en lieu de la différence culturelle. Bien que Franchi ait, en harmonie avec sa définition formelle de la pastourelle, exclu de son corpus *Domna, tant vos ai prajada*, le clin d'œil au refus de la *pastora* n'est pas passé inaperçu.<sup>19</sup>

Bien que le cadre introductif lyrico-narratif correspondant à sa dé-

<sup>15</sup> Voir Pierre Bec, *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris 2000, p. 17.

<sup>16</sup> Pour la tradition para-folklorique de la pastourelle, voir Michel Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen âge*, Paris 1972 ; Lucia Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Modène 2001, p. 77 ; Franchi, *Trobei pastora* (cf. la distinction entre *contrasto* et pastourelle à la p. 216).

<sup>17</sup> Paul Zumthor, *Essai de poésie médiévale*, « Le chant narratif », Paris 1972, pp. 287-311.

<sup>18</sup> Bec, *La joute poétique*, p. 17.

<sup>19</sup> Cf. Joseph Linskill, *The poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, La Haye 1964, p. 104 : « For his aristocratic audience, the comedy lay principally in the delightful alternation between the galantries of the lover . . . and the rebuffs of the indignant lady . . . (Marcabru's celebrated *pastorela* may have served as a model here) ». Pour Roncaglia, « Le corti medievali », p. 109, il s'agit d'« una variante al genere delle pastorelle ». Pour l'exposition de la problématique de la parodie générique, je renvoie le lecteur à Brugnolo, « Parodia linguistica e parodia letteraria ».

finition formelle n'y figure pas, *Domna, tant vos ai prejada* « è una sorta di pastorella spostata su un piano borghese » encore aujourd'hui pour Di Girolamo.<sup>20</sup>

D'autres motifs sont par ailleurs présents dans le texte qui renvoient au corpus des pastourelles. Les plus fréquents :

1) Le motif de l'invitation à poursuivre son chemin ou à changer de route.

— Gulhem d'Autpol, *L'autrier a l'intrada d'abril* (BdT 206.3), vv. 88 : « E faitz alhor vostre pro » ;

— Joan Esteve, *L'autrier, el gay temps de pascor* (BdT 266.7), vv. 45-48 : « no / m'agrada / l'estrada / seguetz, anatz, faitz vostre pro » ;

— Anonyme, *L'autrier, al quint jorn d'abril* (BdT 461.145), vv. 33-36 : « perdut aves lo cami ; / tenes vostra via! / Que·l mia paria / vos torn'ar'a folia » ;

— Guiraut Riquier, *L'autre jorn, m'anava* (BdT 248.49), vv. 38-40 : « Se·nher, outra via / prenetz, tal que·us sia / de profieg major » ;

2) Le premier texte, BdT 206.3, présente également la figure d'un jongleur à la place du chevalier-séducteur et le thème du mari qui est préféré au séducteur : « E si tot s'es l'aculhimen / bels, ni'us ay gay solatz tengut / s'ay marit, no m'autreja'l sen / qu'ieu ia'l fassa per vos cornut » (vv. 65-68).

Dans le texte anonyme nous retrouvons l'interjection « per San Marti » (v. 37), que nous avons dans *Domna, tant vos ai prejada* et qui renvoie également au topos de la défense du mariage. C'est le protecteur des maris trompés.

3) Le thème de la différence linguistique.

Dans la pastourelle anonyme que nous avons citée la bergère dit : « Ben entent vostre lati, / seinher, cal que sia » (vv. 31-32). Bien que le texte soit en occitan, il est question d'une bergère castillane qui comprend bien les intentions d'un séducteur occitanophone, tout en ignorant dans quelle langue il lui parle. Nous rappelons que la dame génoise qui comprend aussi bien que la castillane la demande d'amour, dira « no t'entend plui d'un Toesco / o Sardo o Barbarí » (vv. 74-75).

Comme le *salut* (dont Brugnolo reconnaît la parodie) devient *gap*, le *contrastò* devient *tenso*, en passant par la pastourelle marcabru-nienne.

En conclusion, nous pouvons peut-être arriver jusqu'à dire que Raimbaut fait ici le point sur plus d'un siècle de lyrique d'oc au mo-

<sup>20</sup> Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Turin 1989, p. 206.

ment où elle est au summum de sa diffusion interne et externe. Il caricature la poésie populaire, « dialectale », comme le fera plus tard Dante dans le *De Vulgari eloquentia*, mais également les *salutz*, expression la plus typique d'une lyrique amoureuse au fond incapable de se renouveler, car enfermée dans ses topoï.

Ayant donc fait ressortir par le biais de la caricature les défauts des deux extrêmes, d'un côté une lyrique improvisée faite par 'les compositeurs du hasard' (« Differunt tamen a magnis poetis, hoc est regularibus, quia magni sermone et arte regulari poetati sunt, hi vero casu, ut dictum est » [Ces-ci se distinguent des grands poètes qui suivent des règles parce que ces derniers composent sur un registre élevé et avec un art régulier alors qu'eux composent en suivant le hasard, comme je l'ai déjà dit]),<sup>21</sup> de l'autre un système poétique figé dans son excellence et donc désormais maniériste, Raimbaut se tourne vers deux 'pères fondateurs' à ses yeux de la lyrique d'oc : le comte de Poitiers, qui a su élaboré une esthétique et une érotique chevaleresque à laquelle il est urgent de revenir (le public des Malaspina n'attend que cela), et Marcabru, fondateur du droit à l'opposition et à la différence culturelle, indispensable lorsque la civilisation mercantile des villes risque de vos fagociter.

<sup>21</sup> Dante Alighieri, *De Vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padoue 1968, ensuite in *Opere minori di Dante*, Milan-Naples 1979, II, IV, 3, p. 104.

Raimbaut de Vaqueiras  
*Domna, tant vos ai prejada*  
 (BdT 392.7)

Mss. : **D**<sup>a</sup> 209 (768), **I** 156 (735), **K** 142 (737), **a**<sup>2</sup> 333 (82).

*Editions critiques* : Michel de Rochemont, *Parnasse occitanien*, Toulouse 1819, p. 75 ; Giovanni Galvani, *Strenna filologica modenese*, Modène 1863, p. 84 ; Vincenzo Crescini, « Il contrasto bilingue di Rambaldo di Vaqueiras », *Atti e memorie della reale accademia di Padova*, n.s. 7, 1890-91, pp. 187-202 (réédité in *Per gli studi romanzi*, Padoue 1892, pp. 33-55) ; Vincenzo Crescini, « Il contrasto bilingue di Raimbaut de Vaqueiras secondo un nuovo testo », *Studi di filologia romanza*, 8, 1899-1901, pp. 361-370 (réédité in id., *Manualetto provenzale per uso degli alunni della facoltà di lettere*, Verona-Padoue 1905, pp. 287-291 et id., *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milan 1926, pp. 245-249) ; Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig 1920, n. 92, p. 131 ; Joseph Linskill, *The Poems of the troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, La Haye 1964, pp. 97-107 ; Angelica Rieger, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen Höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen 1991, p. 418 (21) ; Gilda Cañi-Russo, *Les troubadours à la cour des Malaspina*, Montpellier 2005, I, pp. 23-38.

*Éditions ayant reproduit une édition critique précédente* : D'après l'édition Rochemont : Carl A. F. Mahn, *Die Werke der Troubadours*, Berlin 1846-53, vol. I, p. 362. D'après l'édition Galvani : Adolfo Bartoli, *I primi due secoli della letteratura italiana*, Milan, 1880, vol. II, p. 79 ; id., *Storia della letteratura italiana*, Milan 1887, vol. 2, p. 337 ; Ernesto Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, 1889, p. 14. D'après l'édition Appel : Erhard Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch*, Berlin 1917, p. 166 ; Francesco A. Ugolini, *La poesia provenzale e l'Italia*, Modène 1939, p. 1 ; Raymond Th. Hill - Thomas G. Bergin, *Anthology of the Provençal Troubadours : texts, notes, and vocabulary*, New Haven 1941, p. 120. D'après les éditions Crescini : André Berry, *Florilège des troubadours*, Paris 1930, p. 284 ; Vincenzo De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Rome 1931, vol. I, p. 16 ; Alfredo Cavaliere, *Cento liriche provenzali*, Bologne 1938, p. 230 ; Carlo Dionisotti - Cecil Greyson, *Early Italian Texts*, Oxford 1949, p. 92 ; Thomas G. Bergin, *Raimbaut de Vaqueiras. Liriche*, Florence 1956, p. 28. D'après l'édition Linskill : Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelone, 1975, 3 vol., vol. II, p. 816 ; Roberto Antonelli, « Le origini », I, *Storia e antologia della letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Florence 1978, p. 163 ; Frede Jensen, *Troubadour Lyrics: A Bilingual Anthology*, New York 1998, p. 278 ; Pierre Bec, *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés tradition-*

*nels*, Paris 2000, p. 367 ; Odile Redon, Lucia Battaglia Ricci, Pietro G. Beltrami, Jacqueline Brunet, Allen J. Grieco, *Les langues de l'Italie médiévale*, Turnhout 2002, p. 270 ; Maria Antonia Liborio - Andrea Giannetti, *Letteratura provenzale medievale. Antologia di testi*, 2.12.2, Rome 2004, pp. 160-167.

*Schéma métrique* : a7' b7 b7 a7' b7 b7 c7' b7 c7' b7 b7 b7 b7 d4 (Frank 532:1). Tenson bilingue de six *coblas singulares* de quatorze vers avec deux *tornadas* de six vers.

*Datation* : La chronologie de ce texte doit être à notre avis avancée d'au moins cinq ans (cf. Gilda Caiti-Russo, « Appunti per un lettura malaspiniiana del contrasto bilingue di Rambaldo di Vaqueiras », in *Poeti e poesia a Genova (e dintorni) nell'età medievale. Atti de convegno per Genova capitale della cultura europea 2004*, Gênes 2006, pp. 189-204; voir commentaire *infra* pour l'argumentation) par rapport à celle proposée par le dernier éditeur (1190). Ce texte aurait ainsi comme *terminus a quo* l'enlèvement de Saldina de Mar, appartenant à une maison consulaire génoise en 1182 (événement auquel Raimbaut déclare d'avoir participé dans la Lettre épique [BdT 392.I]) et comme *terminus ante quem* l'année 1185, date de la mort d'Obizzo I<sup>er</sup>.

*Critères d'édition* : **DIK** s'opposent à **a**<sup>2</sup> aux vers 16, 17, 18, 31, 34, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 62, 72, 75, 78, 82, 83, 91.

**a**<sup>2</sup> est un manuscrit postérieur mais il garde un certain nombre de variantes qui sont plus proches de la *scripta* génoise médiévale, et, à ce titre il n'est pas négligeable. Force est de constater pourtant que :

— Toute *scripta* génoise est postérieure à la date de *Domna, tant vos ai prejada*.

— L'expérience de Giuseppe Tavani (« Il plurilinguismo nella lirica dei trovatori », in *Documenti letterari del plurilinguismo*, a cura di Vincenzo Orioles, Roma 2000, pp. 123-142) dans l'édition du texte plurilingue nous oblige de toute façon à ne pas vouloir « surnormer » la langue de la dame de Gênes sur la base d'un usage postérieur et, au moins théoriquement, à soupçonner les copistes de l'avoir fait.

— Quoi qu'il en soit, nous n'avons pas l'archétype ni l'illusion de le reconstituer. Tout ce que nous avons est la tradition manuscrite : celle-ci présente justement des variantes formelles qui attestent la contiguïté entre les deux langues, qui se veut piège tendu aux copistes par l'indéniable volonté de l'auteur d'accoster la langue poétique dominante, l'occitan des troubadours, à une langue qui n'a pas encore été jugée digne d'être transmise en tant que langue écrite, à l'époque de *Domna, tant vos ai prejada*.

« L'illuminazione reciproca delle due lingue » (l'expression est de Furio Brugnolo, « Parodia linguistica e parodia letteraria », p. 27) est donc une question linguistique et ecdotique mais surtout poétique et, l'examen de la tradition manuscrite conforte cette position (pour de plus amples détails d'analyse de la tradition manuscrite de *Domna, tant vos ai prejada*, voir Caiti-Russo, « Appunti »).

- I. Domna, tant vos ai prejada,  
 si'us platz, qu'amar me voillaz,  
 qu'eu sui vostr'endomenjaz  
 car es pros et enseignada  
 e toz bos prez autrejatz; 5  
 per que'm plai vostr'amistaz.  
 Car es en toz faiz cortesa,  
 s'es mos cors en vos fermaz  
 plus qu'en nulla Genoesa,  
 per qu'er merces si m'amaz; 10  
 e pois serai meilz pagaz  
 que s'era mia·ill ciutaz,  
 ab l'aver qu'es ajostaz  
 dels Genoes.
- II. Jujar, voi no sei corteso 15  
 que me chaidejai de zo  
 que niente no farò.  
 Ance fossi voi apeso!  
 Vostr'amia non serò.  
 Certo ja ve scanarò, 20  
 Provenzal malaürao!  
 Tal enoio ve dirò:

1 bella **Da**<sup>2</sup>, bella domna **IK** 2 seus **a**<sup>2</sup> 3 soi **a**<sup>2</sup> 5 tot bon prez **a**<sup>2</sup> 6 plaz **a**<sup>2</sup> 11 milz **I**, millz **K**, cuitatz **a**<sup>2</sup> 15 cuiar **K**, sei **a**<sup>2</sup> 16 pladeia **a**<sup>2</sup>; cho **DIK** 17 que negota non **a**<sup>2</sup> 18 fosse **DIK**; nio **a**<sup>2</sup>; apesso **K** 19 no **a**<sup>2</sup> 20 scanero **a**<sup>2</sup> 21 provenzal **IK**; proensal **a**<sup>2</sup>; mal augurato **D**, mal agurado **IK** 22 enoi **IK**; uo **IK**, uoi **a**<sup>2</sup>

I. Madame, je vous ai tellement priée de bien vouloir m'aimer que, si cela vous convient, je suis votre vassal car vous êtes noble et cultivée et accordez tout bon mérite : voilà pourquoi votre affection me plaît. Comme vous êtes courtoise en tout ce que vous faites, mon cœur s'est fixé sur vous plus que sur toute autre dame de Gênes si bien que ce sera une grâce si vous m'aimez. Ensuite je serai plus satisfait que si m'appartenait la ville avec toute la richesse amassée par les Génois.

II. Jongleur, vous manquez de courtoisie, pour me demander cela : je n'en ferai rien. Qu'on vous pende plutôt : je ne deviendrai jamais votre amie ! Je vous égorgerai plutôt, Provençal de mauvais augure ! Voici les injures que

Sozo, mozo, escalvao!  
 Ni ja voi no amarò,  
 qu'eu chu bello mari ò, 25  
 que voi no sei, ben lo so,  
 andai via, frar'en tempo  
 meillorado!

- III. Domna, gent'et essernida,  
 gai' e pros e conoissenz, 30  
 valla'm vostre ensegnamenz,  
 car Jois e Jovenz vos guida,  
 Cortesia e Prez e Senz  
 e toz bos captenemenz.  
 Per qu'eu'us sui fidels amaire 35  
 senes toz retenemenz  
 francs, humils, mercejaire,  
 tant fort me destreing e'm venez  
 vostr'amors, que m'es plazenz;  
 per que sera chausimenz, 40  
 s'eu sui vostre benvolenz  
 e vostr'amics.

23 sezo **a**<sup>2</sup> escaluado **DK**, escaualdo **I**, estaluao **a**<sup>2</sup> 24 za uiu **a**<sup>2</sup>; non **IKa**<sup>2</sup>; amaro **a**<sup>2</sup> 25 que **IK**, que ai bello mario **a**<sup>2</sup> 26 se **DIK**; no si be **a**<sup>2</sup> 27 far **IK**, fraire (ir *exponctué*) meo en tempo miello **a**<sup>2</sup> 28 millorado **D**, meillurado **I**, meillorado, miello **a**<sup>2</sup> 29 dona **D**, bella **a**<sup>2</sup> 30 genta **DIKa**<sup>2</sup>; esernida **K**, eissernida **a**<sup>2</sup> 31 vaillam **IKa**<sup>2</sup>; chausimenz **DIK** 32 e *manque à a*<sup>2</sup> 34 ensegnamenz **DIK** 35 per que **I**, per quieu **Ka**<sup>2</sup>; soi fiselz **a**<sup>2</sup> 36 tot **DIK** 37 humils franc e merceiaire **a**<sup>2</sup>, merceaire **D**, merciare **IK** 38 tam **a**<sup>2</sup> 39 qi **a**<sup>2</sup> 40 queus sera zo **a**<sup>2</sup> 41 soi **a**<sup>2</sup>

je vais vous dire : infect, idiot, tondu ! Jamais je ne vous aimerai car mon mari est bien plus beau que vous, je le sais bien : allez vous en frère, avec lui je me donne du bien meilleure temps !

III. Dame noble et pleine de distinction, de joie, de vaillance et de connaissance, puisse votre politesse m'être profitable, car la joie et la jeunesse vous guident, ainsi que la courtoisie, le mérite et la sagesse et toute conduite parfaite. C'est pourquoi je suis votre amant fidèle sans aucune réserve, loyal, humble et reconnaissant. Mais l'amour pour vous me tourmente et me vainc tant qu'il m'est agréable ; c'est pourquoi, si je deviens votre soupirant et votre ami, ce sera de votre part de la miséricorde.

- IV. Jugar, voi semellai mato  
 que cotal razon tegnei,  
 mal vignai e mal andei! 45  
 Non avei sen per un gato  
 per que trop me deschasei  
 que mala cosa parei;  
 ni no faria tal cosa,  
 si fossi fillo de rei. 50  
 Credì voi que sia mosa?  
 Mia fé non m'averèi!  
 Si per m'amor ve chevei,  
 oguano morrei de frei.  
 Tropo son de mala lei 55  
 li Provenzal.
- V. Domna, no'm siaz tan fera,  
 que no's cove ni s'eschai,  
 anz taing ben, si a vos plai,  
 que de mo sen vos enquera 60  
 e que'us am ab cor verai

43 uos semelai **a**<sup>2</sup> 44 qì cotal razo tenei **a**<sup>2</sup> 45 uignei **D**, uegnai **a**<sup>2</sup> 46 ave  
**D**, aven **IK** 47 molto mi desplazei **a**<sup>2</sup>, descasei **IK** 48 chosa **D**, conza  
 uestei **a**<sup>2</sup> 49 nono farai **IK**; mino volio qesta cossa **a**<sup>2</sup> 50 sia **DIK**; filhol  
**a**<sup>2</sup>; del rei **D** 51 mousa **DIK**, crezi uiu queu sia moça **a**<sup>2</sup> 52 ia mia fe non  
 auerei **a**<sup>2</sup> 55 tro pos son **D**, tro posson **IK**, molto **a**<sup>2</sup> 56 proenzal **a**<sup>2</sup>,  
 prouensal **IK** 57 non **a**<sup>2</sup> 58 non cove **a**<sup>2</sup> 59 ben *absent dans a*<sup>2</sup>; si a **a**<sup>2</sup>  
 60 enqueira **a**<sup>2</sup> 61 ab bon cor **IK**

IV. Jongleur, vous me semblez un fou, vous qui tenez un tel propos :  
 soyez le mal venu et le mal reparti : vous n'avez pas l'intelligence d'un chat,  
 car vous me déplaitez trop : vous me semblez bien un diable ! Je ne ferai ja-  
 mais une chose pareille même si vous étiez fils de roi. Croyez-vous que je  
 suis sotté ? Ma foi, vous ne m'aurez pas ! Si c'est pour l'amour de moi que  
 vous vous échauffez, vous allez mourir de froid cette année. Qu'ils sont donc  
 malappris, le Provençaux !

V. Madame, ne soyez pas si hautaine, car cela n'est ni juste, ni correct ;  
 en revanche il est convenable, s'il vous plaît, que, si vous l'acceptez, je vous  
 désire de tout mon esprit, que je vous aime d'un cœur véritable et que vous

e vos que'm gitez d'esmai,  
 qu'eu vos sui hom e servire;  
 car vei e conosc e sai,  
 quant vostra beutat remire, 65  
 fresca cum rosa en mai,  
 qu'el mont plus bella no'n sai;  
 per que'us am e amarai  
 e, si bona fes mi trai,  
 sera pechaz. 70

VI. Jugar, to proenzalesco,  
 s'eu aja gauzo de mi,  
 non prezo un genoì.  
 No t'entend plui d'un Toesco  
 o Sardo o Barbari, 75  
 e ni n'ò cura de ti.  
 Voi t'acavilar co mego ?  
 Si lo sa lo meu mari,  
 mal plait averai con sego.  
 Bel messer, ver'e' ve di: 80  
 non vollo questo latì,

62 vos me getetz **a**<sup>2</sup> 63 qieu **Ka**<sup>2</sup> 64 ca ue **a**<sup>2</sup> 65 beutatz **a**<sup>2</sup> 66 fresches  
 cum rosa de mai **a**<sup>2</sup> 67 mon **a**<sup>2</sup> 68 am e *manque à D* ; per qieus **IKa**<sup>2</sup> ; eus  
**a**<sup>2</sup> 70 serai **IK** 71 proenzalesco **IKa**<sup>2</sup> 72 seu ia gauza de mi **DIK** 73  
 preso **IK**, presio **a**<sup>2</sup> 74 tendent **D**, tentent **IK** ; plus **IKa**<sup>2</sup> todesco **a**<sup>2</sup> 75 o  
 sardesco o barbari **a**<sup>2</sup> 76 ne no no de **a**<sup>2</sup> 77 acauillar **IK**, acaueiar **a**<sup>2</sup> 78  
 sel saueia me mario **a**<sup>2</sup> 79 aurai **DIK**, auriai **a**<sup>2</sup> ; con seu **D**, segi **I**, segu **K**  
 80 meser **IKa**<sup>2</sup> ; belo meser uer ue di **a**<sup>2</sup> ; uerre **I** 81 uolo **IKa**<sup>2</sup>

me délivriez de mon trouble car je suis votre homme lige et votre serviteur :  
 quand je regarde votre beauté fraîche comme une rose en mai, je vois, recon-  
 nais et sais que j'en sais pas de plus belle au monde : aussi je vous aime et  
 vous aimerai et si la bonne foi me trahit, ce sera une faute.

VI. Jongleur, que je puisse être fière de moi, je ne prise ton provençal  
 même pas la valeur d'un genoîn. Je ne te comprends pas plus qu'un Tudes-  
 que, un Sarde ou un Berbère et ne me soucie pas de toi. Veux-tu qu'on se  
 crêpe le chignon ? Si mon mari l'apprend, tu auras une sale affaire avec lui.  
 Beau monsieur, je vous le dis vraiment, je ne veux pas de cet idiome, frère, je

fraello, çò ve afí:  
 Proenzal, va, mal vestí,  
 largaime star!

- VII. Domna, en estraing cossire 85  
 m'avez mes et en esmai;  
 mas enquera'us prejarai  
 que voillaz qu'eu vos essai,  
 si cum Provenzal o fai,  
 quant es pojatz. 90
- VIII. Jujar, no serò con tego  
 pos asi te cal de mi;  
 meill varà per sant Martí  
 s'andai a ser Opeti,  
 que dar v'a fors'un ronci,  
 car sei jujar. 95

82 fradella **D**, fradello **IK** ; zo  $a^2$  ; uoi **DIK**, asi  $a^2$  83 proenzal son lait vesti  $a^2$  85 bella  $a^2$  87 mas ancar uos prejarai  $a^2$  89 proenzal  $a^2$  91 serei  $a^2$  92 possa se  $a^2$ , pois aissi **I**, puois aissi **K** 93 miels  $a^2$  ; ualra **Da**<sup>2</sup> ; saint **Da**<sup>2</sup>, martin  $a^2$  94 opezin  $a^2$  95 qi ue dara un roncin  $a^2$  ; roncin **IKa**<sup>2</sup> 96 si **DIK**

vous l'assure ! Provençal mal habillé, va t'en dégage !

VII. Dame, vous m'avez plongé dans une peine et une détresse affreuses mais je vous prierais encore de bien vouloir que je vous mette à l'épreuve à la façon dont un Provençal le fait lorsqu'il est monté.

VIII. Jongleur, je ne resterai pas avec toi puisque c'est ainsi que tu te soucies de moi ; il vaudra mieux, par saint Martin, que tu te rendes chez sire Opetí, qui te donnera peut-être un cheval car tu n'es qu'un jongleur.

15. La cinquième personne de l'indicatif présent du verbe être est *sei* en génois (Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 vol., vol. II, *Morfologia*, Turin 1968, p. 271). Vincenzo Crescini garde la leçon de **D** en ajoutant une apostrophe à *se* pour marquer une apocope.

20, 24. Le groupe **DIK** lit *scanaro* et *amaro*, tandis que  $a^2$  offre *scanero*

et *amero*. Appel, Crescini e Linskill éditent les formes de **a**<sup>2</sup> qui correspondent au génois médiéval standard d'après Giovanni Flechia, «Annotazioni sistematiche alle antiche rime genovesi», *Archivio glottologico italiano*, 10, 1886-1888, pp.146-166. La branche italienne de la tradition, dont relève le groupe **DIK**, nous offrirait dès lors des formes mixtes, où le futur serait occitanisé et, à ce titre, mis en apparat par tous les éditeurs. Pourtant le futur de **DIK** appartient aussi à l'Italie du Nord, c'est le futur émilien de l'Apennin et de la Ligurie orientale (la région de Tortone) c'est à dire très précisément le territoire des Malaspina. C'est donc l'attention que nous portons à la destination du texte et à son probable lieu de rédaction qui nous permet d'accepter ces formes sans compter que l'alternance des formes *-arò / -erò* est attestée jusqu'au début du XV<sup>e</sup> siècle d'après Luciana Borghi Cedrini, *Via de lo Paraiso. Un modello per le signore liguri della prima metà del Quattrocento*, Alessandria 1994.

21. Nous suivons les éditeurs précédents dans le choix de la leçon de **a**<sup>2</sup> car cette forme génoise est proche de l'occitan *malaurat* et permet le jeu interlinguistique alors que **DIK** italianisent : *mal agurato* (**D**) ; *mal agurado* (**IK**).

25. La leçon de **DIK** *chu* est la première attestation graphique de la palatalisation du groupe consonantique latin initial PL- (Borghi Cedrini, *Via de lo Paraiso*, p. 50). Le fait que les formes en *pl-* et en *ch-* s'alternent dans notre texte n'a rien d'étonnant, puisque la proto-*scripta* génoise de la déclaration de Paixa de 1182 registre uniquement *pl-* et *Via delo paraiso* alterne encore les deux possibilités au XIV<sup>e</sup> siècle.

27. Comme Crescini et Appel, nous renonçons à la restauration de ce lieu tourmenté. Crescini parle «d'una lezione guasta per senso e metro» (*Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milan 1926, pp. 246-247). Il rejette la conjecture d'Ernest Lommatzsch (*Provenzalisches Liederbuch*, Berlin 1917, p. 167 : *andai via, frar tem pò / millor Adò* (=allez vous en frère, je crains peu un meilleur Adonis), problématique pour la rime (imparfaite à cause d'une différente aperture vocalique, ainsi survenue entre les vv. 27 et 28) et pour l'improbabilité du mot *Adonis* dans ce contexte. Il rejette ensuite, à cause de son hypermétrie, celle de Antonio Restori («Noterelle provenzali», *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, 20, 1912, pp. 192-194) et Ernesto G. Parodi («Dante e il dialetto genovese», in *Dante e la Liguria*, Milano 1924, pp.57-60) qui avaient proposé : *Andai via, frar'e' temp'ò / millor a dé* (= andate via, fratre, io ho tempo migliore, addio!). Linskill et Antonelli suivent la conjecture de Francesco A. Ugolini (*La poesia provenzale e l'Italia*, Modène 1939, pp.143-145) *andai via frar'en temp'ò / meillaurà*, cette dernière forme étant autorisée par le *Rime genovesi* du XIII<sup>e</sup> siècle. Si on considère que «son versi genovesi ma fatti da un trovatore e con norme provenzali» (Crescini, *Manuale*, p. 247), le vers 27 est hypermètre (voir les vv. 19, 49, 52), alors que *meillaurà* est hypomètre. C'est donc la *crux desperationis*.

Pourtant, le sens général de ces deux vers a toujours été interprété comme : ‘allez vous-en mon frère, [avec lui] je me donne du bien meilleur temps’.

77. C’est la leçon de **D**. **a**<sup>2</sup> lit *acaveilar* est plus proche du génois *acaveiar*, « se crêper le chignon » attestée par Parodi (*Archivio glottologico italiano*, 10, p. 116) et par Borghi Cedrini (*Via de lo paraiso*, p. 36), qui explique l’affriquée palatale sonore graphiée /i/ et issue du groupe -LJ- de ADCAPILLIARE. La leçon de **DIK** : *acavilar* (*acavillar* **IK**) pourrait être à la fois un italianisme (plutôt un vénétisme) ou correspondre à ces formes mixtes où on fait la caricature du génois en rapport avec l’occitan *cavilhar* ‘chicaner’. Appel édite **IK** (*voi t’acavillar*). On pourrait pourtant se demander si, derrière ce mot difficile, Raimbaut ne laisserait pas entrevoir une allusion à *cavilar* ‘chevaucher’ (voir introduction) dont le rôle ne se limiterait pas à annoncer le *ronci* final, mais ferait plutôt référence à la métaphore sexuelle inaugurée par Guilhem IX. Il faut cependant reconnaître que ce verbe se prête facilement au jeu inter-linguistique, car il évoque, du moins par consonance et à une dissimilation près, le verbe “(a)cavalhar” (=chevaucher). La proximité phonétique des leçons de la tradition manuscrite avec le verbe “cavalhar”, sans qu’il soit possible remonter à la leçon originale, semblerait pourtant annoncer la promesse du *ronci*, récompense du jongleur et surtout le gap final.

78. C’est la leçon de **DIK** acceptée par Crescini alors que **a**<sup>2</sup> lit : *sel saueia me mario* ; Linskill édite : *sil saverà me’ mari*. La leçon de **D**, correcte pour la versification et le sens, reproduit le rythme des vers féminins avec une césure après la troisième syllabe.

93. Saint Martin de Tours (315-397) est un saint très populaire dans l’Italie médiévale, comme en témoignent de nombreux toponymes, répandus tout le long de la *via francigena*, dont Montemartino, fief dont Frédéric I<sup>er</sup> confirme la possession à Obizzo en 1164. Même la cathédrale de Lucques avait été consacrée au saint français au XII<sup>e</sup> siècle. On peut considérer *per sant Martí* comme une interjection qui conclut plus que dignement les propos de la Génoise : comme l’attestent nombre de proverbes et de légendes, saint Martin était, dans la culture populaire italienne, le patron des maris trompés (Gian Luigi Beccaria, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa. Bibbia e liturgia nell’italiano e nei dialetti*, Milan 1999, pp. 147-153). Toutefois, comme l’image populaire de saint Martin s’était constituée en Italie autour de la traditionnelle foire aux animaux du 11 novembre, « *per sant Martí* » pourrait avoir le sens de ‘pour la saint Martin’.

94. Comme le montre Oscar Schultz-Gora (*Die Briefe des Trobadours Raimbaut de Vaqueiras an Bonifaz I Markgrafen von Monferrat*, Halle 1898, p. 126) il ne s’agit pas d’un diminutif qui devrait distinguer Obizzo II de son père Obizzo I<sup>er</sup>. Or les éditeurs persistent pourtant à identifier Opetí avec Obizzo II. L’intertextualité rambaldienne permet à Linskill de dater notre texte de 1190, au début du deuxième séjour italien de Raimbaut, sur la base d’une allusion à une dame de Tortone évoquée dans *Ara-m digatz, Rambaut, si vos agrada* (*BdT* 392.1). Le premier séjour est marqué par l’enlèvement de

Saldina de Mar (1182), appartenant à une famille consulaire de la république génoise auquel Raimbaut déclare d'avoir participé dans la Lettre épique (*BdT* 392.I). Pourquoi ne placer pas alors lors de ce premier séjour la composition de *Domna, tant vos ai prejada*? On comprendrait mieux une allusion à Obizzo I<sup>er</sup> qu'à son fils ; comme l'a montré Enrica Salvatori « Obizzo I<sup>er</sup> Malaspina, allié puis adversaire de Frédéric Barberousse, illustre membre de la ligue lombarde, est un grand adversaire de Gênes ainsi qu'une figure de premier plan dans l'histoire du *Regnum* dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle » (Enrica Salvatori, « Les Malaspina : bandits de grands chemins ou champions du raffinement courtois ? Quelques considérations sur une cour qui a ouvert ses portes aux troubadours (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles) », in *Les élites lettrées au Moyen Age en Méditerranée occidentale*, Montpellier 2007, pp. 11-27. L'argument de Linskill pour la datation de *Ara-m digatz, Rambaut, si vos agrada* était la perte de Peiracorva (v. 34) qui donne comme *terminus a quo* 1194, mais cette chronologie doit être désormais revue à la lumière de récentes avancées dans l'interprétation de la documentation historique : Peiracorva serait perdue *per foillia* par Albert déjà en 1189, date qui correspond parfaitement aux autres références chronologiques de la pièce (1187, 1189). L'allusion au séjour poétique et amoureux dans la région de Tortona et donc, probablement à la composition de *Domna, tant vos ai prejada*, présente dans la deuxième *tenso* adressée aux Malaspina, *Ara-m digatz, Rambaut, si vos agrada*, peut à ce moment là parfaitement renvoyer aux années 1182 comme *terminus a quo* (date de l'enlèvement de la génoise Saldina de Mar par Raimbaut) 1185 comme *terminus ad quem* (mort d'Obizzo I<sup>er</sup>). La dernière editrice de *Ara-m digatz, Rambaut, si vos agrada* semble accepter cette argumentation : Linda M. Paterson, « Insultes, amour et une trobairitz : la *tenso* de Raimbaut de Vaquieras et Albert Malaspina (PC 15.1) », in *La voix occitane. Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale d'Etudes occitanes* (Bordeaux, 12-17 octobre 2005) réunies et éditées par Gut Latry, t. 1, Pessac 2009.

*Université Paul Valéry Montpellier*

## Indications bibliographiques

### Manuscrits

- D** Modène, Biblioteca Estense Estense e Universitaria,,  $\alpha$ .R.4.4.  
**I** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.  
**K** Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.  
**a<sup>2</sup>** Modène, Biblioteca Estense e Universitaria, Càmpori  $\gamma$ .N.8.4: 11, 12, 13.

### Abréviations

- BdT* Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.  
 Frank István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vol., Paris 1953-1957.

### Éditions

#### Aimeric de Peguilhan

William P. Shepard and Frank M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston 1950.

#### Bernart de Ventadorn

Carl Appel, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle 1915.

#### Guilhem d'Autpol

William D. Paden *et alii*, «The Poems of the troubadour Guilhem d'Autpol and 'Daspol'», *Romance Philology*, 46, 1993, pp. 407-452.

#### Joan Esteve

Sergio Vatteroni, *Le poesie del trovatore Johan Esteve*, Pise 1986.

#### Guiraut Riquier (*BdT* 248.49)

In *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen-Âge*, textes publiés et traduits, avec une introduction, des notes et un glossaire par Jean Audiau, Paris 1923.

#### Marcabru

*Marcabru: A Critical Edition*, by Simon Gaunt, Ruth Harvey and Linda Paterson, with John Marshall as philological adviser, and with the assistance of Melanie Florence, Cambridge 2000.

---

*L'autrier, al quint jorn d'abril (BdT 461.145)*

In *La pastourelle dans la poésie occitane du Moyen-Âge*, textes publiés et traduits, avec une introduction, des notes et un glossarie par Jean Audiau, Paris 1923.