

Caterina Menichetti

Pistes codicologiques pour l'atelier du chansonnier des troubadours **E** (BNF, fr. 1749) (avec des considérations sur la tradition vénitienne de la poésie des troubadours)

1. *Les études préalables*

Relativement peu considéré dans les études pionnières sur les chansonniers des troubadours d'Aurelio Roncaglia, de d'Arco Silvio Avalle et de leurs écoles respectives, tout au long des trente-cinq dernières années, le chansonnier **E** (Bibliothèque nationale de France, fr. 1749) s'est vu consacrer plusieurs travaux.¹ Je voudrais présenter ici de nouveaux aperçus relatifs à la facture matérielle du manuscrit, qui rejoignent les observations récemment avancées par Gilda Caïti-Russo au sujet de la langue du chansonnier et de la textualité qui s'y manifeste. Afin de rendre la lecture plus aisée, je rappelle que le manuscrit transmet 454 textes, en vers et dans une moindre mesure en prose, organisés en quatre sections distinctes: une section principale, consacrée aux poèmes lyriques attribués à un seul auteur (367 poèmes); une section dédiée aux *vidas* et *razos* en prose, pour un total de 39 unités textuelles; deux sections lyriques «de complément», consacrées respecti-

* Ce travail a été rendu possible par la gentillesse de maints collègues et amis, qui m'ont aidée avec leurs conseils, leur temps et leurs matériaux. Mes remerciements vont en particulier à Marco Grimaldi, Graziella Pastore, Marco Robecchi. Les erreurs et les imprécisions sont sous ma responsabilité exclusive. L'enquête s'inscrit dans le cadre plus vaste du projet *Répertoire critique des manuscrits littéraires en ancien occitan*, financé par le SNF/FNS suisse et abrité à l'Université de Lausanne (Encouragement de projets, 100012_188901).

¹ Le manuscrit est entièrement accessible en ligne à l'adresse <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000801v/f5.item.r=français%201749%20chansonnier>>.

vement aux *tensos* et *partimens* – c’est-à-dire aux poèmes dus à la collaboration de deux ou exceptionnellement trois auteurs – et aux *dansas* de Guiraut d’Espanha (33 et 15 poèmes).

Pour l’objectif que je me suis fixé, il est d’abord indispensable de revenir sur les principales opinions des philologues au sujet de la localisation spatio-temporelle et culturelle du recueil. En 1987, François Zufferey a analysé la langue du chansonnier dans le cadre élargi de la «tradition languedocienne orientale» de la poésie des troubadours, à laquelle il a pu ramener autant **E** et **J** que les copies modernes du chansonnier de Miquel de la Tor. La comparaison approfondie des dérivés du *libre de Miquel* a permis au savant suisse de reconstruire la structure interne du recueil originaire. Alors que la petite prose de Miquel de la Tor qui ouvrait le chansonnier perdu rend certaine la localisation du *libre* à Montpellier,² Zufferey assignait **E** au Biterrois et **J** à Nîmes.³ Suite à la découverte d’une autre copie moderne du chansonnier de Miquel de la Tor, actuellement conservée à Madrid (sigle **Mh**²), Maria Careri a ultérieurement analysé la facture, la mise en page et l’organisation des textes dans le manuscrit perdu.⁴

Les travaux de Zufferey et de Careri ont permis de constater que le *libre* de Miquel de la Tor et **E** partagent un nombre très important d’éléments, à partir d’une *scripta* presque identique, tout en se distinguant du point de vue de l’organisation interne des matériaux. Les sections d’auteur se succèdent dans les deux chansonniers dans un ordre différent et les *vidas* et *razos* sont gérées de manière opposée: alors que dans le *libre* elles devaient précéder les poèmes lyriques de chaque auteur, dans **E** elles sont copiées dans une section autonome, composée uniquement de textes en prose. La position de **J** est plus excentrique: le chansonnier maintenant à Florence contient un nombre de textes bien plus restreint qu’**E** ou le *libre*, et sa sélection est singu-

² Sur la prose, cf. François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, p. 157, note 176.

³ Zufferey, *Recherches linguistiques*, pp. 157-205 pour la tradition languedocienne orientale.

⁴ Maria Careri, *Il ‘Libre’ di Miquel de la Tor: ricostruzione, edizione, studio*. Tesi di Dottorato in Filologia Romanza e Italiana, Università degli Studi di Roma “La Sapienza” 1991, et ensuite ead., «Per la ricostruzione del *Libre* di Miquel de la Tor. Studio e presentazione delle fonti», *Cultura neolatina*, 56, 1996, pp. 251-408.

lièrement orientée vers les *sirventes* et les *coblas esparsas*; à niveau graphique également, **J** présente des usages qui l'éloignent des autres représentants de la tradition languedocienne orientale. Néanmoins, **J** présente d'étonnantes affinités paléographiques avec **E**: les deux codex sont écrits dans «la même variété de gothique, plus anguleuse que celle qui apparaît généralement dans les chansonniers provençaux».⁵

En 2003 et dans le sillage des travaux de d'Arco Silvio Avalle,⁶ Fabio Zinelli s'est penché sur les sources du chansonnier **E**:⁷ à partir de l'examen de la section biographique du manuscrit et des séquences des poèmes lyriques des auteurs munis de *vida* et *razos*, Zinelli a formulé l'hypothèse que le chansonnier **E** garderait encore la trace de la structure macro-textuelle d'une source italienne proche de **D**, pourvue de mélodies et de biographies, largement mise à profit dans tous les manuscrits de la tradition languedocienne orientale.⁸ L'anthologie de **E**, en particulier, dériverait de la combinaison des matériaux remontant à cette source italienne avec une deuxième source languedocienne, à laquelle s'ajouteraient, semble-t-il, des matériaux de provenance catalane.⁹

En 2015, j'ai publié une monographie consacrée à **E**, dont – tout en développant l'analyse linguistique – j'ai analysé la facture matérielle et étudié la collection de textes, autant d'un point de vue synchronique qu'à l'aune des sources.¹⁰ Après avoir confirmé la localisa-

⁵ Zufferey, *Recherches linguistiques*, p. 189.

⁶ Peire Vidal, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di d'Arco Silvio Avalle, Roma-Milano 1960; d'Arco Silvio Avalle et Lino Leonardi, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino 1993.

⁷ Fabio Zinelli, «Quelques remarques autour du chansonnier provençal E (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 1749), ou du rôle de la farcissure dans les chansonniers occitans», dans *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du 7^{ème} Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002), Roma 2003, pp. 761-792.

⁸ Je tiens à souligner qu'avec **D** j'indique, comme d'habitude dans les études occitanes, la première partie du chansonnier actuellement conservé à la Biblioteca Estense e Universitaria de Modène sous la cote α .R.4.4. On reviendra sur ce manuscrit dans le § 3.2 de cette contribution.

⁹ Pour les matériaux catalans, cf. en particulier la note 23 de l'article cité à la note 7 qui précède.

¹⁰ Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E (Paris, BNF, fr. 1749)*, Strasbourg 2015, issu d'une thèse de doctorat de l'Université de Sienne en cotu-

tion, proposée sur base linguistique par Zufferey, dans la région de Béziers-Montpellier et les évaluations de Zinelli quant à la configuration de la source vénitienne, j’ai proposé de référer l’assemblage des matériaux vénitiens et de la source proche de **CR** au modèle direct de **E**, modèle employé également par le *libre* perdu. De plus, j’ai suggéré que le marquage ‘aragonais’ de certains textes – en particulier des *unica* et des poèmes plus tardifs du recueil – et l’emploi d’une source de complément exclusive à **E** et à la partie catalane du chansonnier **V** pouvaient trouver une explication convaincante grâce à la localisation de **E** à Montpellier. La ville, comme on le sait, fut intégrée aux domaines de la Couronne d’Aragon suite au mariage de Pierre II et Marie de Montpellier, dernière héritière de la lignée des Guilhem, est restée dans la sphère catalane même après la mort de Jacques I^{er} d’Aragon (1276), date à laquelle elle intégra le Royaume de Majorque.¹¹ Compte tenu de l’importance de cette hypothèse de localisation pour les considérations qui suivent, je me permets de rappeler en détail un extrait de mon étude:

Quando all’origine di **E**, **J** e del Libro di Michele e del loro comune anti-grafo, è noto come Zufferey ... abbia collocato **E** in una zona fra Béziers e Montpellier, **J** a Nîmes e il Libro di Michele a Montpellier. Vari dati inducono a concludere che almeno l’antigrafo comune ai tre canzonieri faccia capo ad un “ambiente” tradizionale saldamente strutturato, nel quale erano contemporaneamente accessibili fonti diverse. In mancanza di studi approfonditi su centri di copia, *ateliers* e tradizioni grafiche (soprattutto non letterarie) della Francia meridionale di fine XIII sec., è difficile dire se tale ambiente possa identificarsi con uno *scriptorium* concreto – ipotesi in favore della quale, ad ogni modo, si può annoverare la notevolissima somiglianza di **EJ** dal punto di vista materiale. È però giusto rimarcare che, quanto alla localizzazione dell’“ambiente tradizionale” cui fanno capo **EJ** e il Libro di Michele, Montpellier si configura come un’ipotesi alquanto economica: Miquel de la Tor è stato con certezza attivo nella città, e in favore di questa orienta – secondo quanto già rimarcato da Zufferey ... e Zinelli ... – l’aggiunta alla *vida* di Peirol esclusiva di **E**: *e pres moiller en Monpeslier e i definet*. La localizzazione del centro di copia cui fa capo la tradizione linguadociana orientale nel capoluogo dell’Hérault contribuirebbe inoltre a rendere conto degli

telle avec l’École pratique des Hautes Études et l’Universität Zürich soutenue en 2012.

¹¹ Menichetti, *Il canzoniere*, pp. 43-44 et 208-211.

elementi (storici, linguistici e di tradizione) latamente etichettabili come “catalani” ravvisabili nei testi di **E**.¹²

Presque au même moment que moi, Gilda Caïti-Russo est revenue sur la langue du chansonnier E et du *libre* de Miquel de la Tor, en proposant d'évaluer la *scripta* des deux manuscrits dans le cadre élargi de la textualité montpelliéraine de la deuxième moitié du XIII^e siècle. Forte de l'expérience de travail sur les écritures juridico-administratives vernaculaires de la ville de Montpellier, relatées par l'ample et complexe *corpus* des petits *thalami*, Caïti-Russo a remarqué l'étonnante similarité reliant autant la *scripta* que certaines structures syntaxiques décelables dans les proses biographiques des deux chansonniers à la *scripta* et à la conception du discours des *thalami* occitans. Dans trois contributions successives parues entre 2017 et 2018,¹³ Caïti-Russo a signalé, en premier lieu, que la complexification progressive des textes historiques conservés par les *thalami* se fait selon des solutions et des tournures très proches de celles déployées par les *vidas* et les *razos*. Peu après – et en restant toujours fidèle à une ligne d'enquête orientée par la catégorie de *language-shift* – elle faisait remarquer que la *scripta* du chansonnier **E** est très proche de celle des *thalami*, et en particulier des témoins plus anciens du *corpus* occitan, exécutés au long du troisième quart du XIII^e siècle: les manuscrits BnF, n.a.f. 4337; Bruxelles, KBR, 20807-20809; BnF, fr. 14507 (plus délicate la position du BnF, fr. 11795).¹⁴ En revenant sur des textes –

¹² Menichetti, *Il canzoniere*, p. 211; les renvois sont respectivement à Zufferey, *Recherches linguistiques*, p. 187, et Zinelli, «Quelques remarques», p. 767, note 23.

¹³ Gilda Caïti-Russo, «L'occitan écrit à Montpellier au XIII^e siècle: la graphie et le texte», dans *Fidélités et dissidences. Fidelitats e dissidèncias*, Actes du XII^e Congrès de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Albi, 10-15 juillet 2017), Toulouse 2020, pp. 423-430; ead., «Appunti per una pragmatica inter-scrittoria medievale: canzonieri e libri del governo a confronto a Montpellier», dans *Estudis sobre pragmàtica de la literatura medieval / Estudios sobre pragmática de la literatura medieval*, ed. Gemma Avenoz, Meritxell Simó et Lourdes Soriano Robles, València 2017, pp. 53-69; ead., «L'émergence de la textualité du corps documentaire», dans *Aysso es lo comessamen': écritures et mémoires du Montpellier médiéval*, sous la direction de Vincent Challet, avec la participation de Yves Mausen et Gilda Caïti-Russo, Montpellier 2018, pp. 231-240.

¹⁴ Pour le corpus textuel des *thalami* montpelliérains, cf. Pierre Chastang, *La ville, le gouvernement et l'écrit à Montpellier (XII^e-XIV^e siècle). Une histoire*

la version ‘amplifiée’ de la *vida* de Perdigo, la pastourelle anti-angevine de Paulet de Marselha (*BEdT* 319.6 *L’autrier m’anav’ab cor pensiu*) datant de 1265-1266 et les quatre *unica* du troubadour Guillem Raimon de Gironela – que Stefano Asperti, Fabio Zinelli et moi avons isolés comme potentiellement significatifs pour le contexte culturel et politique de production du manuscrit,¹⁵ Caïti-Russo proposait d’interpréter le chansonnier **E** «come un tentativo programmatico di ricostruire la memoria poetica occitana ricorrendo a tutte le fonti possibili e rifondendole in una grafia unificata, immagine di una cultura che ricostruisce il suo passato per orientare il presente».¹⁶ La chercheuse a insisté également sur l’importance de l’autonomisation des proses biographiques dans **E** – n’ayant pas de correspondance, on l’a dit, dans le *libre* de Miquel de la Tor: «l’autonomizzazione di uno statuto testuale dipendente che passa da semplice commento a testo vero e proprio è un cambiamento discorsivo notevole di cui il canzoniere **E** ci rende partecipi»; ce changement discursif doit être évalué en lien avec les pratiques de l’écrit de la chancellerie de Montpellier, selon un modèle de «pragmatica interscrittoria».¹⁷

scripturale du gouvernement montpelliérain, Paris 2019, en particulier ch. V *Les ‘thalami’, corps documentaire de la ville*, pp. 185-227 (ouvrage disponible en ligne à l’adresse <<https://books.openedition.org/psorbonne/28324>>); id., «Les *thalami* montpelliérains: dénomination, typologie, et tradition manuscrite (XIII^e-XIV^e siècle)», dans *Aysso es lo comessamen*, pp. 41-62; id., «Les *thalami* montpelliérains: genèse, tradition manuscrite et codicologie», dans *Le Petit Thalamus de Montpellier. Les “Annales occitanes”. Édition, traduction et commentaire historique*, coordonné par Gilda Caïti-Russo et Daniel Le Blévec, avec la collaboration de Florence Clavaud, Montpellier 2023, pp. 19-41. Pour la mise en rapport du chansonnier **E** avec les trois premiers *thalami* rappelés ci-haut, cf. en particulier Caïti-Russo, «Appunti per una pragmatica», pp. 57-61. L’édition du ms. AA 9 des Archives départementales de Montpellier, appuyée par des études introductives portant sur les écritures historiques de la ville, le corpus des *thalami*, la décoration et la langue du ms. AA 9 est dans le volume *Le Petit Thalamus de Montpellier* et encore en format électronique au site: <<http://thalamus.humanum.fr>>.

¹⁵ Cf. Stefano Asperti, *Carlo I d’Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna 1995, pp. 101-105; Zinelli, «Quelques remarques», pp. 765-766; et note 8 pour mes propres travaux.

¹⁶ Caïti-Russo, «Appunti per una pragmatica», p. 66.

¹⁷ Ivi, pp. 65 et 67 respectivement.

Des éléments dans la facture matérielle du chansonnier **E**, que j'ai eu l'occasion d'isoler dans le cadre des enquêtes du *Répertoire critique des manuscrits littéraires en ancien occitan*, me semblent appuyer l'hypothèse de Caïti-Russo: la mise en page et l'écriture pointent vers un lien direct entre **E** et le milieu de production des *thalami* vernaculaires de Montpellier.¹⁸ Je consacrerai à ces données le § 2; dans le § 3, je compléterai mon parcours en mettant en évidence les implications de ma découverte pour la tradition manuscrite languedocienne de la lyrique des troubadours et pour les sources italiennes qui l'ont alimentée; dans les conclusions du § 4, je tenterai de présenter quelques réflexions méthodologiques et pistes de recherche potentiellement porteuses de résultats.

2. *Mise en page et mise en texte du chansonnier E, à la lumière des thalami montpelliérains*

Le chansonnier **E** est un manuscrit de format moyen sur deux colonnes, pour 39 lignes de texte (fig. 1, 2); les poèmes sont copiés comme de la prose, conformément à la pratique la plus ancienne pour la lyrique médiévale en langue romane. Les collections des différents auteurs, dans la première section, et le début des trois sections «complémentaires» qui suivent sont marqués par des lettres capitales enluminées de module majeur.¹⁹ Chaque unité textuelle à l'intérieur des répartitions majeures est marquée par une majuscule en couleur, bleu ou rouge, filigranée à l'encre rouge ou violette, d'habitude sur deux unités de réglure et décorée au moyen de bandes latérales descendantes (cf. fig. 3). Les lettres initiales des *coblas*, sur une unité de réglure, sont à leur tour exécutées en couleur et filigranées (cf. fig. 3). Les capitales moyennes et mineures de la section finale comprenant les *dansas* n'ont pas été exécutées.

¹⁸ Pour les apports positifs de l'intégration entre recherche linguistique et analyses paléographiques et codicologiques, cf. les observations de Martin Glessgen, «Les lieux d'écriture dans les chartes lorraines du XIII^e siècle», *Revue de linguistique romane*, 72, 2008, pp. 413-540, aux pp. 414-415 et 419.

¹⁹ Pour l'analyse de l'apparat décoratif du manuscrit, cf. Alison Stones, *Gothic Manuscripts 1260-1320. Part Two*, 2 voll., Turnhout 2015, vol. I, pp 174-175.

Quand la place le permettait, les rubriques ont été insérées sur la ligne finale du texte précédant celui auquel la rubrique se réfère; si l'espace resté blanc après le texte n'était pas suffisant, à l'inverse, la rubrique a été insérée dans un blanc réservé en correspondance de la première ligne du nouveau texte (cf. fig. 1, 2). Les blancs à la fin de chaque *cobla* sont décorés – et ainsi remplis – au moyen de bouts-de-ligne à l'encre rouge.



Fig. 1 : E, p. 1



Fig. 2 : E, p. 6

L'aspect visuel de la page obtenue grâce à l'interaction de ces solutions frappe par sa structure régulière et extrêmement dense. Alors que la hiérarchisation générale des éléments (section d'auteur > poèmes > *coblas*) est alignée à la pratique habituelle des recueils lyriques en occitan, d'autres éléments – bouts-de-ligne, espaces réservés aux rubriques en correspondance de la première ligne d'un nouveau texte – trouvent peu ou prou de correspondance dans les autres chansonniers d'oc, à commencer des chansonniers exécutés dans le Sud de la France (**C**, **R**, en partie **J**). Le manque presque total d'espaces blancs est à son tour tout à fait exceptionnel: même dans les chansonniers les plus soignés (**A**, **C**) il y a des blancs occasionnels, probablement destinés à l'intégration de portions de texte.²⁰

²⁰ Cf. Maria Careri, «Ressemblances matérielles et critique du texte: exemples de chansonniers provençaux», *Revue de linguistique romane*, 98, 1994, pp. 79-114.



Fig. 3: E, p. 5

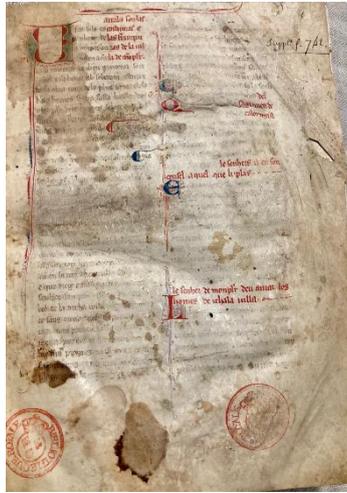


Fig. 4: fr. 14507, f. 1r

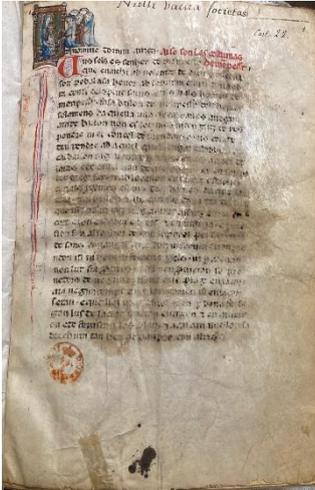


Fig. 5: fr. 11795, f. ir

Autant pour la gestion générale de la page que pour les éléments décoratifs les plus caractéristiques, **E** présente des similitudes notables avec au moins deux des *thalami* occitans de Montpellier – et plus précisément, avec l'un des manuscrits isolés par Caïti-Russo comme linguistiquement proche de notre chansonnier (Paris, BnF, fr. 11795),

ainsi qu'avec le *thalamus* qui suit immédiatement ce dernier (Paris, BnF, fr. 14507).²¹

La comparaison entre les *thalami* vernaculaires et **E** du point de vue de la gestion générale de la page est pertinente seulement pour le fr. 14507, copié comme notre chansonnier sur deux colonnes (fig. 4), alors que le ms. fr. 11795 est exécuté à longues lignes (fig. 5). L'aspect global de deux pages *verso-recto* ouvertes du fr. 14507 et de deux pages (sans enluminure) *verso-recto* du chansonnier (fig. 6, 7) s'avère en effet très similaire: la hiérarchie visuelle des paragraphes est la même, le rapport entre texte et espaces blancs fort semblable.

Contrairement au recueil lyrique, le fr. 14507 n'a aucune capitale enluminée; le fr. 11795 présente une seule enluminure, à l'ouverture du manuscrit et indépendante de toute lettre capitale, qui met en scène les notables montpelliérains présentant un livre – le *thalamus* lui-même – à la Vierge en majesté, protectrice de Montpellier (Notre Dame des Tables).²² Le décor à bandes colorées descendantes qui caractérise les initiales des poèmes du recueil lyrique est repris dans les initiales majeures des recueils administratifs (cf. fig. 3, 4, 5 et 8).

²¹ Les deux manuscrits sont accessibles en ligne, en n/b, aux adresses <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9061097k/f1.item.r=français%2011795>> et <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90618142/f1.item.r=14507>>.

²² Compte tenu de sa collocation dans la page – en dehors du cadre de régleure – il est très probable que l'enluminure du fr. 11795 n'ait pas fait partie du projet décoratif originnaire; pour l'examen des modèles iconographiques et leur valeur, cf. Béatrice Beys, «D'un manuscrit à l'autre: le décor historié des Petits *Thalami* montpelliérains», dans *'Ayso es lo comessamen'*, pp. 91-108.



Fig. 6: fr. 14507, f. 1v-2r



Fig. 7: E, p. 6-7



Fig. 8: fr. 14507, f. 44v

Les trois manuscrits partagent l'emploi des bouts-de-ligne en couleur (cf. fig. 1, 3, 6 et 7 pour **E**; fig. 4 et 9 pour fr. 14507; fig. 10 et 11 pour fr. 11795), remplissant les espaces laissés vides à la fin des unités textuelles «minimales» (*coblas* pour **E**, paragraphes dans les *thalami*). Une autre analogie s'observe dans la gestion des espaces destinés aux rubriques: les deux *thalami*, comme le chansonnier, ne laissent jamais de lignes entièrement vides pour les éléments paratextuels; les rubriques sont destinées, en particulier, aux espaces blancs réservés, «recoupés» à l'intérieur des premières lignes du nouveau segment textuel auquel se réfère la rubrique (fig. 12, 13). Ces deux dernières caractéristiques sont également partagées par le chansonnier **J**.

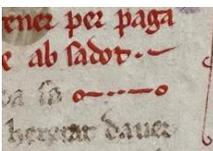


Fig. 9: fr. 14507, f. 2ra

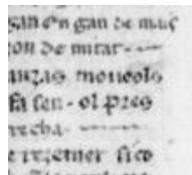


Fig. 10: fr. 11795 f. viv

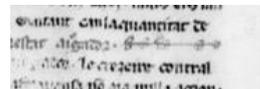


Fig. 11: fr. 11795 f. xv

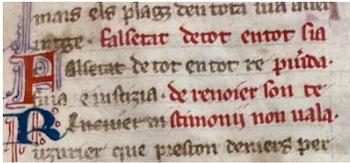


Fig. 12: fr. 14507, f. 2ra

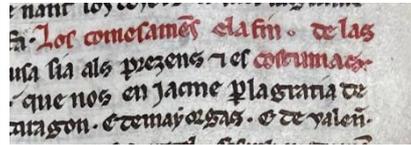


Fig. 13: fr. 11795, f. xxviii

Les données paléographiques méritent elles aussi d'être commentées. **E**, **J** et les deux *thalami* occitans – mais surtout le fr. 14507 – sont écrits dans la même écriture gothique anguleuse et peu contrastée, qui a retenu l'attention de François Zufferey. Cette typologie d'écriture devient très rare au tournant du XIV^e siècle, quand la *textualis rotunda* se répand, sous la pression des modèles libraires italiens, dans les régions méridionales et – chose bien plus importante pour mon propos – dans les *thalami* de Montpellier.

3. Un même contexte de production pour les *thalami* occitans et le chansonnier **E**?

Les éléments relatifs à la facture matérielle des manuscrits rejoignent les observations avancées par Gilda Cañti-Russo au sujet de la *scripta*. Le chansonnier **E** peut être associé aux petits *thalami* plus anciens en raison d'éléments matériels (bouts-de-ligne, traitement des rubriques, refus des espaces blancs) et de l'apprentissage graphique du copiste qui l'a exécuté. Il est important de réaffirmer que les données scriptologiques sont partagées aussi par le *libre* de Miquel de la Tor. Comme le souligne Zufferey,²³ en dépit de son origine auvergnate, ce personnage – un véritable professionnel de l'écrit, qui se qualifie de *maistre* dans la *vida* de Peire Cardenal, et qui était certainement proche des contextes de production de la poésie des troubadours – se sert, pour la copie de son chansonnier lyrique, de la même *scripta* languedocienne orientale employée dans les *codex* administratifs de Montpellier. Ces indices suggèrent que le chansonnier **E**, et aussi le *libre*, remontent à un même milieu de copie et de production, situé dans Montpellier et travaillant en contact direct avec le pouvoir politique de la ville. Je voudrais expliciter les répercussions de cette acquisition tant sur le chansonnier **E** (§ 3.1) que sur la tradition langue-

²³ Zufferey, *Recherches linguistiques*, p. 186.

docienne orientale de la poésie des troubadours (§ 3.2.1) et les sources desquelles elle dérive (§ 3.2.2).

3.1. *Facture matérielle, technique de compilation et datation du chansonnier E, à la lumière des 'thalami'*

La proximité de contextes de copie spécialisés non pas dans la production de manuscrits littéraires, mais plutôt dans l'exécution de *codex* juridico-administratifs, pourrait expliquer certaines tendances du copiste du chansonnier **E**. Le refus de laisser tout espace blanc qui se manifeste dans la gestion minutieuse des rubriques et dans l'emploi des bouts-de-ligne à l'encre rouge est bien conforme aux pratiques des traditions juridiques: les blancs, on le sait, sont ici évités parce qu'ils ouvrent dangereusement la voie à la falsification.

L'observation de Caïti-Russo sur la pratique de la prose dans **E** permettrait en outre de justifier un aspect singulier du chansonnier, qui l'isole de son «quasi-jumeau» perdu. Comme Zufferey, Careri et Zinelli l'ont à maintes reprises souligné, et comme j'ai tenté de le préciser dans ma monographie, **E** et le *libre* remontent sans doute à un modèle commun (cf. § 3.2). Les deux manuscrits divergent néanmoins de manière sensible en ce qui concerne l'ordre relatif des sections d'auteur et le positionnement réciproque des poèmes et des *vidas* et *razos*. Dans le *libre*, en particulier, les biographies devaient être insérées à l'intérieur de la section majeure – les *razos* précédant les lyriques qu'elles commentent –; dans **E**, en revanche, *vidas* et *razos* sont destinées à une section autonome, entièrement consacrée à la prose. Les résultats de l'enquête de Zinelli de 2003 indiquent que la structure du *libre* est la plus conservatrice par rapport au modèle, tandis que **E**, à l'inverse, opte pour une solution 'évolutive' et innovante dans la gestion du rapport vers-prose. Les raisons de ce choix opéré par le compilateur d'**E** pourraient bel et bien être culturelles: travaillant dans un contexte prioritairement impliqué dans la production et la copie d'écrits administratifs, juridiques et historiques en prose, il aurait été amené à détacher les petits récits biographiques dans une section indépendante, servant à mettre en valeur ce type de textualité.

Dans le sillage des observations de Caïti-Russo, il convient également de revenir sur la question de la datation du chansonnier – qui a des implications importantes pour l'ancrage chronologique des chansonniers languedociens que nous développerons dans le paragraphe

suis. Comme la chercheuse l'observe, la prise en compte du corpus élargi des petits *thalami* permet de faire remonter l'exécution d'E entre 1270 et 1290. Les affinités codicologiques entre le chansonnier lyrique et les recueils juridiques concernent, en fait, un segment bien identifié du corpus des *thalami* eux-mêmes, limité aux manuscrits vernaculaires les plus anciens. Les *thalami* latins sont de format beaucoup plus grand et décorés dans un style bien différent de celui avec lequel nous sommes familiarisés au § 2.²⁴ Les *thalami* occitans les plus récents – mss Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, Section de Médecine, H 119 (ca. 1295) et Montpellier, Archives municipales, AA 9 (après 1315, ou peut-être 1334?) –²⁵ divergent aussi assez radicalement des manuscrits que nous avons examinés. Les deux témoins restés à Montpellier adoptent une *littera textualis* plus arrondie et de format moins allongé que celle des *thalami* plus anciens; le rapport entre hauteur et largeur des feuillets évolue en faveur de cette dernière; l'aspect de la page est, en général, plus conforme aux pratiques libraires formalisées, et certains éléments de la décoration, surtout dans le ms. AA 9, trahissent l'influence des solutions formelles et des choix stylistiques italiens (fig. 14-17).²⁶

²⁴ Chastang, «Les *thalami* montpelliérains», pp. 25-26. Les *thalami* latins conservés jusqu'à nos jours sont au nombre de trois: Paris, Archives nationales de France, J 339, 23: 18 ff., 510 × 350, ca. 1235, ajouts jusqu'en 1268 (ms. A); Montpellier, Archives municipales, AA 4 (*Grand thalamus*), 387 ff. (205 ff. antérieur à la fin du XV^e siècle et 182 ff. d'époque moderne), 515 × 350, c. 1247-XVII^e siècle (ms. B); *ibid.*, AA 7 (*Livre noir* ou *Second thalamus*), 54 ff., 515 × 350, 1247-1251 (ms. C) (je tire toutes ces informations de l'article de Chastang précédemment cité, pp. 23-24).

²⁵ Pour le *terminus ad quem* du ms. AA 9 des Archives municipales de Montpellier, je me permets de renvoyer à mon compte-rendu du volume '*Le Petit Thalamus de Montpellier*', dans *Revue de linguistique romane*, 88, 2024, pp. 547-556.

²⁶ Pour les composantes italiennes du décor du ms. AA 9, cf. Béatrice Beys, «Le décor du *Petit Thalamus*: célébration de la mémoire de Montpellier, de son écriture officielle, de ses rituels communautaires», dans '*Le Petit Thalamus de Montpellier*', pp. 75-86.



Fig. 14 : H 119, f. 1r



Fig. 15 : H 119, f. 1v-2r

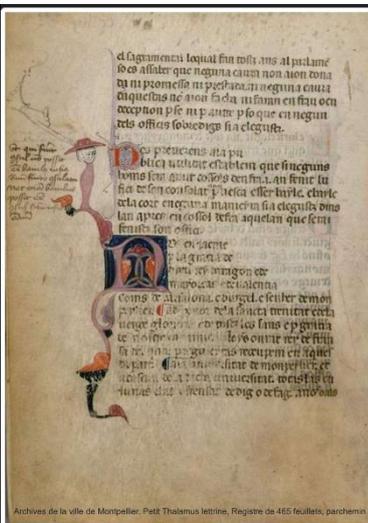


Fig. 16 : AA 9, f. 256v



Fig. 17 : AA 9, f. 59r

Alors qu'il me paraît peu opportun de tenter une datation à l'année pour un manuscrit comme E, qui semble provenir d'un *scriptorium* ou en tout cas d'un milieu de production libraire actif sur plusieurs décennies et qui pourrait avoir produit plusieurs chansonniers lyriques (cf. § 3.2), ce qui me semble important ici, c'est de souligner que la confrontation avec le corpus des *thalami* oblige à anticiper l'exécution de E par rapport à la date jusqu'à présent généralement admise (ca. 1300), en le ramenant à la fourchette chronologique comprise entre 1270 et 1290.²⁷

²⁷ Caiti-Russo, «Appunti per una pragmatica», p. 61, et ead., «L'occitan écrit», p. 429, prône en particulier pour une datation 1258-1270, tout en consta-

3.2. *En amont de E: la tradition languedocienne orientale de la lyrique des troubadours et ses sources*

3.2.1. *Techniques de compilation et datation de la tradition languedocienne orientale*

Les acquisitions que j'espère avoir apportées dans les paragraphes précédents pourraient avoir des répercussions importantes sur la tradition de la lyrique occitane, dans le Languedoc oriental mais pas seulement. Le fait que l'exécution matérielle d'E remonte aux années entre 1270 et 1290 signifie que le «noyau» de tradition auquel le chansonnier appartient avec le *libre* de Miquel de la Tor perdu et J – et que je n'hésiterais plus à qualifier de montpelliérain – était déjà configuré au plus tard vers 1270-1280.²⁸ À cet égard, il convient, de réexaminer l'ensemble du dossier relatif à la datation des matériaux languedociens orientaux.

En ce qui concerne E, le *terminus ad quem* est fourni, on l'a vu, par la pastourelle anti-angevine de Paulet de Marseilla, datant de 1265-1266. Le même point de repère chronologique et le même contexte historique s'appliquent aussi au *libre* de Miquel de la Tor – à en juger, au moins, par les textes survécus grâce aux dérivés modernes (**b¹-b²-b³-e-κ**). Les pièces d'argument politique les plus récentes sont en effet deux *sirventes* en lien direct avec les événements qui aboutiront à la conquête angevine du Royaume de Sicile: *BEdT* 290.1 Luquet Gatelus, *Cora qu'eu fos marritz ne consiros* et *BEdT* 410.2 Raimon de Tors, *Ar es ben dretz / qe vailla mos chantars*. Comme la pastourelle, les deux pièces datent des mois précédant l'affrontement entre Manfred de Sicile et Charles d'Anjou, qui s'avérera définitif.²⁹

tant que *L'autrier m'anav'ab cor pensiu* ne permet pas de remonter en amont de 1265-1266.

²⁸ Par rapport à cette tradition, je considère encore valables les observations que j'avais avancé dans Menichetti, *Il canzoniere*, en particulier § 4.4, pp. 202-213.

²⁹ Les deux *sirventes* sont transmis respectivement par **a²** et **b³ek**; et par **b¹κ**. Aucun des deux poèmes ne prend une position explicite quant à la guerre italienne, mais Raimon de Tors manifeste une attitude nettement anticléricale plus compatible avec le parti souabe qu'avec le parti angevin. Pour les textes, on pourra se référer aux *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, a cura di Vincenzo De Bartholomaeis, 2 voll, Roma 1931, vol. II, pp. 209-214. Est aussi adressé à Charles d'Anjou, *BEdT* 189.1, Granet, *Comte Karle, e-us vuoill far entenden* (té-

L'activité de Miquel de la Tor peut être ultérieurement circonscrite par les données relatives au *Liederbuch* de Peire Cardenal, vraisemblablement recueilli à Nîmes du vivant de Jacques I^{er} d'Aragon.³⁰

L'étude des techniques de compilation et des sources utilisées dans **E**, **J** et dans le *libre de Miquel* fournit une preuve supplémentaire en faveur de la rétro-datation du «noyau montpelliérain». Comme j'espère l'avoir démontré dans mon travail de 2015, la combinaison de deux sources distinctes, l'une vénitienne proche de **D** et l'autre languedocienne proche de **C**, qui se manifeste de manière évidente dans **E**, n'est pas due aux efforts du compilateur de ce manuscrit mais à son modèle. **E** s'avère en effet le résultat d'une sélection opérée à partir d'une collection plus ample, ayant alimenté aussi le *libre de Miquel* et dans une moindre mesure **J**³¹ et à laquelle reviennent la hiérarchisation et la combinaison des matériaux italiens et languedociens.³² Or,

moins **Cb**²), qui soulève d'importantes critiques au sujet du gouvernement du comté de Provence. On est donc plusieurs années avant les événements 'siciens'.

³⁰ Comme Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, 2 voll., Modena 2013, vol. I, pp. 41-42 le rappelle, dans la *vida* de Peire, Miquel de la Tor déclare que le troubadour «molt fo onratz e grazitz per mon seingnor lo bon rei Iacme d'Arragon, e per onratz barons», affirmation qui amenait déjà Avalle (*I manoscritti*, p. 66) à conclure «che la *vida* e quindi la silloge risalgono ad epoca anteriore alla morte di quel sovrano». Je rappelle que les poèmes les plus récents de Peire Cardenal datent de la moitié des années 1250, avec la seule exception de *Tendas e traps, alcubas, pabalhos* (*BEdT* 335.56) (56 de l'édition Vatteroni), remonant à 1271 («sempre che si voglia accettare l'attribuzione del ms. unico a Peire Cardenal»: *ivi*, vol. I, p. 63).

³¹ La position de **J** mériterait d'être réexaminée en profondeur; cf. au moins l'avis de Zufferey, *Recherches linguistiques*, p. 189: «Quand on examine le chansonnier **J** ..., on est d'emblée frappé par la ressemblance que présente l'écriture avec celle du chansonnier **E**: il s'agit de la même variété de gothique, plus anguleuse que celle qui apparaît généralement dans les chansonniers provençaux. De plus, les bouts-de-ligne rouges que le copiste a placés à la fin de chaque paragraphe constituant une strophe, viennent confirmer cet air de parenté avec **E**».

³² Menichetti, *Il canzoniere*, pp. 205-207: «L'analisi della *varia lectio* dei componimenti di Peire Vidal consente di verificare come la commistione di fonte veneta e fonte languadociana in **EJb**³, e quindi nel loro antigrafo, non sia limitata a quella che possiamo indicare come macro-struttura delle sezioni autoriali (testi ε + testi γ), ma sia praticata anche all'interno dei singoli componimenti, dove non di rado la matrice tradizionale di ascendenza languadociana è impiegata a comple-

les informations dont nous disposons sur la facture codicologique et la *scripta* de **E**, et sur la *scripta* du *libre de Miquel* rendent plus que probable que ce processus de compilation et d'uniformisation linguistique remonte aux milieux professionnels de l'écrit (mais le mot *scriptorium* ne nous semble pas inapproprié) associés au consulat montpelliérain.

Si l'on accepte ce cadre reconstitutif, le chansonnier **E** ne témoignerait pas d'un processus d'anthologisation inspiré par un goût quelque peu 'archaïsant', impliquant donc le rejet des poèmes d'auteurs du dernier quart du XIII^e s.; il s'avèrerait, au contraire, le résultat d'un processus de sélection qui, tout en limitant la place réservée à la production d'argument politique la plus proche dans le temps, n'a pas hésité à accueillir des pièces lyriques de composition récente, et à faire de la place pour une tradition tout à fait 'moderne' comme celle des *dansas* originaires de la Provence angevine. La fermeture envers les *sirventes* oblige à la prudence quant à la différence majeure qui isole **E**, d'une part, et le *libre* de Miquel et **J**, d'autre part. Bien que très petit en termes de nombre de textes copiés, en effet, **J** fait une place d'exception aux poèmes de Peire Cardenal, qui devaient aussi figurer dans le chansonnier perdu (même si, il faut l'avouer, la trace que nous en avons est minimale);³³ à l'inverse, l'œuvre du troubadour vellave n'entre pas dans l'anthologie du chansonnier **E**. Deux alternatives restent sur le terrain: l'absence des poèmes de Peire dans **E** pourrait être due à leur thématique, qui ne correspondait pas aux intérêts du commanditaire du manuscrit; ou, plus simplement, à l'indisponibilité d'une source écrite suffisamment aboutie pour être acquise dans l'anthologie.

tamento di un testo-base di fonte ϵ ; et encore «l'analisi della *varia lectio* per i testi relati da **EJb**³ non lascia ... dubbi circa la loro derivazione da un modello comune che, per tecniche compilative e contaminatorie, deve di necessità essere concepito nei termini di un oggetto (fisico) saldamente strutturato». Par rapport à **E**, cf. encore p. 212: «il confronto fra **E** e i su[o]i paralleli immediati avvalora l'ipotesi ... che l'antologia relataci dal nostro canzoniere sia il risultato di una selezione a partire da materiali più ampi», avec exemples tirés des *corpora* de Peire Cardenal (absent dans **E** mais présent autant dans **J** que dans le *libre* de Miquel de la Tor), Peire Vidal, Raimon de Miraval et Jaufre Rudel (pp. 212-214).

³³ Cf. Zufferey, *Recherches linguistiques*, pp. 295-296, pour les portions des poèmes de Peire Cardenal copiées dans le dérivé du *libre* b. Sur l'absence de cet auteur dans **E**, cf. aussi les observations de la note précédente.

Il n'est pas inutile de revenir sur les observations avancées par Caïti-Russo, en explicitant ce qu'elles sous-tendent du côté de la transmission des poèmes des troubadours dans des objets-livre rassemblant plusieurs centaines de textes. Un centre versé dans la production, l'actualisation et la copie de textes juridico-administratifs, comme celui de la chancellerie consulaire de Montpellier, comptait nécessairement des copistes versés dans la manipulation de matériaux différents: coutumes, statuts, *aveniments*, fastes consulaires, établissements, serments, inventaires d'archives, etc.³⁴ Les techniques de traitement des sources élaborées pour l'écrit documentaire pouvaient être mises à profit pour la réalisation d'un recueil non pas juridico-administratif mais lyrique, supposant lui aussi la gestion simultanée de sources d'origine éclatée et exploitant de manière extensive un chansonnier d'origine italienne déjà bien structuré. L'implication de professionnels de la chancellerie dans la copie de recueils lyriques ne saurait plus nous surprendre: on connaît désormais l'importance des milieux administratifs pour la copie des chansonniers catalans (que l'on songe à **Mh**, **VeAg** ou au recueil de l'Arxiu de la Catedral de Barcelone tout récemment découvert par Miriam Cabré et Sadurní Martí).³⁵

3.2.2. La source vénitienne (et les matériaux 'autochtones')

La date de 1270-1290 a des répercussions non négligables sur le positionnement relatif des deux sources principales actives dans le milieu auquel **E**, le *libre* de Miquel de la Tor, leur modèle immédiat, et probablement **J**, peuvent être associés. En ce qui concerne la source italienne, munie de biographies et de musique et proche à niveau stemmatique du chansonnier **D**, la datation haute de la tradition montpelliéraine doit être mise en rapport avec la datation de l'«estense» lui-même: comme on le sait, le «doyen» des chansonniers des troubadours présente deux tables (se référant respectivement aux deux sec-

³⁴ Pour la stratification progressive, et ensuite la véritable compilation, de ces différents matériaux, cf. Vincent Challet, «Les *Annales occitanes*, introduction historique», dans *Le Petit Thalamus de Montpellier*, pp. 43-53.

³⁵ Miriam Cabré et Sadurní Martí, «A Newly Discovered Fragmentary Troubadour Songbook (Barcelona, Arxiu de la Catedral, Miscel·lània, 23/1-12)», *Translat Library*, 5, 2023, accessible en ligne à l'adresse <https://doi.org/10.7275/tl.1873>.

tions **D** et **D^a** du recueil), dont la première porte la date 1254. En reprenant les mots de Fabio Zinelli:

Si tratta di decidere se le rubriche sono contemporanee alla compilazione del manoscritto così che la data del 1254 farebbe del codice il *monumento* per eccellenza della poesia trobadorica e francese, oppure se sono state copiate dal modello. Sono per la prima soluzione, tra gli altri, Spetia, Zufferey, Lachin. ... Sono per la seconda soluzione, sulle orme di G. Bertoni, A valle ed E. Casamassima; per quest'ultimo il tipo di libreria impiegato è compatibile con una datazione estesa a tutta la seconda metà del XIII sec.³⁶

Sans revenir sur l'analyse des tables de **D** et sur les questions relatives au positionnement de **D** (et de **E**, voire de leur source commune) par rapport à l'ancêtre de la tradition italienne de la lyrique des troubadours ε , et en général à la configuration interne de cet ancêtre,³⁷ il est important de remarquer ici que les nouvelles acquisitions relatives à **E** ont pour conséquences que la tradition montpelliéraine n'est pas entrée en contact, vers la fin du XIII^e siècle, avec des matériaux

³⁶ Fabio Zinelli, «Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove», *Medioevo romanzo*, 34, 2010, pp. 82-130, cit. à la p. 84.

³⁷ Comme on le sait, ε est le sigle employé par d'Arco Silvio A valle (Peire Vidal, *Poesie*, et ensuite id., *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961, et id., *I manoscritti*) pour qualifier l'ancêtre commun de la tradition italienne de la lyrique des troubadours; j'ai fait le point sur les analyses d'A valle par rapport au «couple **DE**» et j'ai explicité mes idées par rapport à cette reconstruction dans Menichetti, *Il canzoniere*, § 4.4, pp. 202-213. Au long de la première décennie du XXI^e siècle, un débat très serré, impliquant Paolo Squillacioti, Fabio Zinelli, Giosuè Lachin et François Zufferey, s'est développé autour de ε , et surtout du chansonnier «estense»; pour l'état de la question, je renvoie à l'article de Zinelli cité à la note précédente. Les résultats de ces recherches méritent d'être repris à la lumière des apports de Barbara Francioni, *Sistemi linguistici a contatto nel canzoniere estense. Indagini stratigrafiche e filologiche delle componenti occitaniche e oitaniche*, Università di Siena, Université de Lorraine-ATILF, dir. Fabrizio Cigni, Yan Greub, soutenue le 30 mai 2023 à l'Université di Siena, particulièrement pp. 594-597, qui revient sur les questions de la datation du chansonnier, des matériaux parvenus aux deux sections **D-D^a**, et des recueils potentiellement en circulation dans les Vénéties des années 1220-1260. On espère que cette thèse sera bientôt publiée.

italiens «attardés»,³⁸ mais a connu, à une date pas trop éloignée de celle enregistrée dans la table de l'«estense» (disons, vers 1270-1280), un chansonnier très similaire de **D** autant du point de vue des leçons que de la séquence interne des textes – et pourvu, à la différence de **D**, de *vidas* et de *razos* et, au moins pour des segments du corpus, de mélodies. La chose me semble constituer une pièce d'appui supplémentaire de l'hypothèse que la date de 1254 de la table de **D**, même si copiée dans celle-ci, doit se référer à un chansonnier lyrique déjà solidement configuré. Pour reprendre de nouveau les mots de Fabio Zinelli: «le ragioni ... contro l'originalità della data [de **D**] non cancellano ... il fatto che un canzoniere trobadorico, dunque non **D**, ma il suo modello, esisteva già nel 1254».³⁹ La communication entre les centres italiens actifs dans la réception et la transmission de la lyrique des troubadours et les centres urbains du Midi de la France actuelle était donc ouverte à une époque relativement reculée, quand des auteurs comme Peire Cardenal venaient tout juste de quitter la scène.

Des considérations similaires à celles que l'on vient de proposer pour la source italienne peuvent être avancées à l'égard de la source languedocienne (y encore selon les «étiquettes» du «canone avalliano») commune à **E**, à **J** et au *libre* perdu et aux grands chansonniers **C** et **R** (datés, je le rappelle, au début du XIV^e siècle, et de la fin du XIII^e siècle).⁴⁰ Si une datation de l'ancêtre de la tradition montpelliéraine aux années 1270-1280 pouvait être acceptée, elle impliquerait qu'au moins certains des matériaux partagés par **E**, **C** et **R**, et employés dans ces deux derniers manuscrits de manière bien plus suivie que dans la tradition montpelliéraine, circulaient déjà regroupés vers le troisième quart du XIII^e siècle. À l'état actuel de nos connaissances, il est impossible de parvenir à des hypothèses cohérentes quant à la forme de

³⁸ Les solutions anthologiques de **AIK** sont, comme on le sait, beaucoup plus complexes et cohérentes de celle témoignée par **D**.

³⁹ Zinelli, «Il canzoniere estense», p. 86.

⁴⁰ Sur le chansonnier **C**, cf. Magdalena León Gómez, *El cançonier C (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856)*, Firenze 2012; sur la datation et la mise en contexte du chansonnier **R**, cf. Marina Navàs et Camilla Talfani, «Nuove indagini sulla confezione del canzoniere trobadorico R (Paris, BnF, fr. 22543)», dans *La littérature occitane dans sa tradition manuscrite: témoins, traditions, corpora*, éd. par Caterina Menichetti, Federica Fusaroli et Camilla Talfani, Roma 2024, pp. 421-470.

cette agrégation: une *Gelegenheitsammlung* désordonnée? un chansonnier organisé? des matériaux disparates recueillis ensemble? Il ne reste que formuler l'auspice que la poursuite des recherches – surtout du côté du chansonnier **R** – puisse apporter des précisions sur ce point.

4. *Conclusions et perspectives de recherche*

Le parcours que j'ai tenté de développer dans les dernières pages repose sur l'emploi simultané et synergique d'informations issues de l'analyse philologique sur les sources, de la linguistique diachronique, de la codicologie et de la paléographie. Une meilleure évaluation des traditions manuscrites littéraires est possible grâce à l'élargissement de l'enquête en direction des traditions non-littéraires, élargissement productif tant pour une meilleure connaissance des pratiques scriptologiques que pour la mise en contexte des objets-livres. Du côté des recherches sur les *scriptae* médiévales, il devient de plus en plus indispensable de (re)combler le fossé séparant les enquêtes sur les écrits juridiques et administratifs et les analyses portant sur les textes littéraires, afin d'appréhender les contextes de l'élaboration de pratiques grapho-linguistiques et les lignes directrices présidant à la diffusion de ces pratiques.⁴¹ Du côté des analyses sur la matérialité manuscrite, il est indispensable que la recherche tienne en compte la question des modèles libraires adoptés par les copistes et les compilateurs, et que l'évaluation des différents objets-livres soit conduite en dépassant les «lignes de faille» implicitement associées aux différents genres textuels. En ce qui concerne la production manuscrite du Moyen Âge central et tardif, il faut en particulier souligner que plusieurs typologies textuelles que nous avons l'habitude de considérer comme «documentaires» sont transmises par des manuscrits tout à fait conformes aux typologies libraires véhiculant les œuvres littéraires (c'est, nous l'avons vu, le cas des *thalami*); et que, à l'inverse, les traditions littéraires peuvent être impactées par des conditionnements venant des pratiques codicologiques documentaires.

⁴¹ Pour l'évaluation générale de la problématique relative à l'analyse des traditions linguistiques non-littéraires, cf. Glessgen, «Les lieux d'écriture».

Beaucoup de travail reste à faire du côté des traditions manuscrites du Languedoc oriental et de la circulation des poèmes des troubadours dans les régions occitanophones avant le tournant du XIV^e siècle. Une piste intéressante, qui permettrait d'améliorer la compréhension des phénomènes de mise en recueil, de transmission et de traitement des textes entre Languedoc oriental et Provence à la fin du XIII^e s., est celle qui porte sur le *booklet* de Peire Cardenal du chansonnier T (Paris, BnF, fr. 15211, section T², ff. 73r-110v). Le réexamen des données matérielles prône en effet en faveur d'une origine méridionale de ces trois cahiers – en accord avec l'hypothèse émise par Paul Meyer et confirmée ensuite par Stefano Asperti et Giuseppina Brunetti.⁴² L'écriture de T² présente d'importantes similarités avec la *littera textualis* de petit module et peu contrastée que j'ai évoquée pour les *thalami* occitans; le style de la décoration renvoie également à la production libraire du Midi occitanophone des années 1250-1300, l'activité de Peire obligeant à circonscrire cette fourchette chronologique aux années 1260-1300. Les données linguistiques recueillies par François Zufferey attestent d'une circulation des matériaux parvenus à T² dans le Languedoc oriental; Sergio Vatteroni et Giuseppina Brunetti, quant à eux, ont démontré que T² exhibe l'emploi de plusieurs sources différentes – probablement remontant en amont du *libre* de Miquel de la Tor et matériellement visibles dans les ajouts et les corrections apportées par le copiste.⁴³ C'est possible que l'analyse systé-

⁴² Paul Meyer, «Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours», *Romania*, 19, 1890, pp. 1-62, p. 46, note 2; Stefano Asperti, «Le chansonnier provençal T et l'école poétique sicilienne», *Revue de langues romanes*, 98, 1994, pp. 49-71, qui prône explicitement pour le «Languedoc oriental» (p. 50); Giuseppina Brunetti, *Il frammento inedito "Resplendente stella de albur" di Giacomino Pugliese e la poesia italiana delle origini*, Tübingen 2000, pp. 217-218, en particulier p. 218: «La seconda parte del manoscritto contiene, vergata da una mano d'oltralpe che rivela una *scripta* caratterizzata da tratti della regione di Nîmes, della Provenza propriamente detta e del Languedoc occidentale, un *Liederbuch* di Peire Cardenal» (les évaluations sur la langue dérivent des travaux de François Zufferey). L'éventualité d'une dernière phase italienne de la transmission, admise par Zufferey, *Recherches linguistiques*, p. 304 («la tradition qui mène à notre chansonnier italien a dû connaître au moins deux étapes intermédiaires»), serait ainsi à reconsidérer.

⁴³ Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, vol. I, pp. 53-55; Giuseppina Brunetti, «Intorno al *Liederbuch* di Peire Cardenal ed ai 'libri d'autore': alcune ri-

matique de la copie de **T**², faisant aussi trésor du nouveau témoin des poèmes de Peire Cardenal découvert par Miriam Cabré et Sadurní Martí,⁴⁴ puisse permettre un nouveau progrès dans nos connaissances.

Université de Lausanne

flessioni sulla tradizione lirica fra XII e XIII secolo», dans *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Université de Zurich, 6-11 avril 1992)*, éd. par Gerold Hilty, 5 voll., Tübingen 1993, vol. V, sect. VII, pp. 57-73, à les pp. 66-67.

⁴⁴ Cabré et Martí, «A Newly Discovered Fragmentary Troubadour Songbook».

Indications bibliographiques

Manuscrits

- A** Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 5232.
C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856.
DD^a Modène, Biblioteca Estense Universitaria, α.R.4.4.
E Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1749.
I Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.
J Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. F 4 776.
K Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12473.
Mh² Madrid, Real Academia de la Historia, 2 MS 6.
R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.
T Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 15211.
V Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 11 = 278.
VeAg Barcelone, Biblioteca de Catalunya, 7-8.
a² Modène, Biblioteca Estense e Universitaria, Càmpori, γ.N.8.4: 11, 12, 13.

Abréviations

- BdT** Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von Henry Carstens, Halle 1933.
- BEdT** *Bibliografia elettronica dei Trovatori*, a cura di Stefano Asperti, in rete, 2003ss.

Éditions

Peire Cardenal

Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena 2013.

Peire Vidal

Peire Vidal, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di d'Arco Silvio Avalle, 2 voll., Milano-Napoli 1960.