



HAL
open science

Les dansas du Chansonnier du Roi (Paris, BnF, fr. 844) : à la recherche de fautes dans un corpus d'unica

Fédérico Saviotti, Christelle Chaillou-Amadiou

► To cite this version:

Fédérico Saviotti, Christelle Chaillou-Amadiou. Les dansas du Chansonnier du Roi (Paris, BnF, fr. 844) : à la recherche de fautes dans un corpus d'unica. *Textus & Musica*, 2020, "Qui dit tradition dit faute?" La faute dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, 1. hal-02985991

HAL Id: hal-02985991

<https://hal.science/hal-02985991>

Submitted on 2 Nov 2020

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Les *dansas* du Chansonnier du Roi (Paris, BnF, fr. 844) : à la recherche de fautes dans un corpus d' *unica*

Par Federico Saviotti et Christelle Chaillou-Amadiou

Publication en ligne le 15 octobre 2020

Résumé

The famous ms. Paris, BnF, fr. 844 contains on its margins and blank pages more than forty poems, mostly *unica*, which were added by different hands after the codex was compiled, between the end of the 13th century and the beginning of the 14th. This paper discusses the possibility of identifying errors in the case of *unica*: if the comparison of different readings may at least lead to detect some evident errors, both in the text and in the music, how can scholars confront this task when any ground for comparison is missing? Thanks to the interaction of textual and musical elements but also to the in-depth study of these poems' receptional milieu, this interdisciplinary research shows a new fruitful approach to this question, together with the first outcomes of a thorough analysis of the five Occitan *dansas* conserved as added pièces by the *Chansonnier du Roi*.

Mots-Clés

error, dansa, chansonnier, troubadour, Guiraut d'Esanha, musical notation.

Table des matières

Le « Manuscrit du Roi »

— Consignation initiale et ajouts tardifs

— Contexte historique des ajouts

— La notation musicale des *dansas*

Délimiter et interpréter la faute musicale : l'exemple des *dansas*

La *dansa* anonyme *Pos qu'ieu vey la fualla* (BdT461.196)

— Fautes évidentes ou anomalies apparentes ?

—— Arguments musicaux pour l'attribution

— Anomalies graphiques et/ou phonétiques

— Le rôle de la musique face aux anomalies textuelles

Autres anomalies mélodiques des *dansas*

— La fausse transposition

— Oublis de sons et modifications des signes de notation

— Rythme et prosodie

Quelques éléments de conclusion

Texte intégral

En philologie textuelle, distinguer une leçon acceptable d'une leçon fautive s'avère souvent délicat^[1]. Cependant, face à un texte qui déroge manifestement aux normes grammaticales, dont le sens fait défaut ou est contradictoire, le philologue s'autorise, grâce à ses compétences linguistiques, littéraires et historiques, à évoquer le concept de faute et, par conséquent, à s'en servir pour l'étude de la tradition manuscrite et la reconstruction textuelle^[2]. Selon différents niveaux de probabilité, certaines formes marginales (*hapax* lexicaux, aberrations graphiques et/ou phonétiques) peuvent aussi faire penser à un texte corrompu. Somme toute, si l'identification d'une faute demeure une question plutôt subjective (ce qui n'équivaut pas à dire « arbitraire »), les philologues s'accordent pour reconnaître l'existence des fautes dont la détection, l'analyse et la correction fondent en grande partie la discipline qu'ils pratiquent. En musicologie, en revanche, on ne se résout quasiment jamais à considérer les anomalies comme des fautes. Plus encore, la faute musicale n'est généralement pas étudiée par rapport à une « mélodie originelle » d'auteur, à l'instar du texte « originel » en philologie, car le musicologue médiéviste n'espère presque jamais récupérer celle-ci à partir de copies apocryphes ; elle est plutôt recherchée *per se* en tant qu'infraction aux normes de composition, dont la correction restaurerait une musique connue du public de l'époque. Même dans les cas probants, l'idée persiste qu'une

singularité pourrait aussi résulter d'une originalité d'exécution, puisque la performance est censée avoir joué un rôle crucial dans l'enregistrement et la transmission des mélodies, bien davantage que pour les textes. Bien plus que la philologie textuelle, la musicologie peine à délimiter les indices d'une transmission purement livresque de ceux d'une tradition performative. Nous sommes aussi dans l'incertitude en ce qui concerne la genèse des diverses copies (à savoir si le manuscrit témoigne d'une performance en particulier ou s'il reproduit un autre support) et leurs fonctions (partition pour une performance, consignation d'un savoir, etc.). Notre connaissance des modalités compositionnelles des mélodies profanes n'est peut-être pas assez pointue pour rendre possible la délimitation des fautes avec un degré de précision satisfaisant, comme on le pratique en philologie textuelle. Ainsi, l'analyse comparée de la musique et du texte pourrait se révéler comme un véritable atout.

Si, dans le cas d'attestations multiples d'une même pièce, la comparaison entre plusieurs témoins permet de démasquer certaines corruptions dues aux processus de transmission, comment présumer d'une erreur lorsque nous sommes face à des *unica*? Cette étude a précisément pour perspective de réfléchir à des stratégies d'approche possibles de l'erreur en philologies textuelle et musicale dans le cas de pièces à attestation unique. Nous avons considéré les compositions en langue occitane ajoutées au manuscrit Paris, BnF, fr. 844 peu après sa confection. Toutes sont sans nom d'auteur et la plupart sont des *unica* (voir tableau 1^[3]). Les cinq *dansas* seront étudiées ici plus en détail car elles constituent un corpus relativement homogène et révèlent une pratique bien codifiée de cette forme^[4].

POSITION DANS LE MS.	INCIPIT	GENRE	AUTEUR	B(E)DT	ATTESTATION
fol. 1 _v	<i>Donna pos vos ay chausida</i>	<i>Dansa</i>	Anonyme	461.92	<i>Unicum</i>
fol. 1 _v	<i>Pos qu'ieu vey la fualla</i>	<i>Dansa</i>	Anonyme	461.196	<i>Unicum</i>
fol. 78 _v	<i>Tant es gay'es avinentz</i>	<i>Dansa</i>	Anonyme	461.230	<i>Unicum</i>
fol. 78 _v	<i>Be volgra, que venques merces</i>	<i>Canso</i>	Blacasset	96.2	I, a
fol. 117 _v	<i>Bella donna cara</i>	<i>Descort</i>	Anonyme	461.37	<i>Unicum</i>
fol. 185 _r - 186 _r	<i>Qui la ve, en ditz</i>	<i>Descort</i>	Aimeric de Peguilhan	10.45	C, D, E, I, K, M, N, Q, R, a
fol. 186 _r	<i>Ben volgra, s'esser poges</i>	<i>Dansa</i>	Anonyme	244.1a	<i>Unicum</i>
fol. 186 _v - 187 _v	<i>Sens alegratge</i>	<i>Descort</i>	Guilhem Augier Novela	205.5	C, D, I, K, M, N, R, S, c
fol. 187 _v	<i>Amors m'art con fuoc am flama</i>	<i>Dansa</i>	Anonyme	461.20a	<i>Unicum</i>

Tableau 1 – Ajouts occitans du ms. Paris, BnF, fr. 844 (W²) (voir le tableau au format original)

Le « Manuscrit du Roi »

Consignation initiale et ajouts tardifs

Le manuscrit BnF, fr. 844, connu sous le nom de « Manuscrit (ou Chansonnier) du Roi ^[5] », renferme, dans sa section la plus ancienne et vaste, un important recueil de chansons en langue d'oïl (siglé *M* parmi les chansonniers de trouvères), un certain nombre de poèmes de troubadours en un occitan francisé ^[6] (siglé *W*, parmi les chansonniers de langue d'oc) et une riche collection de motets français (*R*) ^[7]. Confectionné peut-être en Artois ^[8] après 1253-1254 (*terminus post quem* : une chanson datable du Comte de Bar, *RS*. 1224) et avant 1266 (Charles d'Anjou est appelé « cuens » par les rubriques : donc, il n'était certainement pas encore devenu roi de Naples et de Sicile), ce livre de luxe est pourtant resté inachevé. Plusieurs pièces ont été transcrites à côté du corpus originel par une vingtaine de mains différentes, entre les dernières décennies du XIII^e et vraisemblablement le début du XIV^e siècle ^[9]. Ces 44 compositions en langues française, occitane et latine – toutes accompagnées de la notation musicale ou purement instrumentales (les plus anciennes que nous ayons ^[10]) ne faisaient pas partie du projet initial du recueil : nous les appellerons donc tout simplement « ajouts ». Une trentaine de mélodies, 34 selon J. Haines ^[11], semblent aussi avoir été ajoutées à certains textes du corpus originel dont les portées avaient été tracées mais étaient restées vides ; les notateurs pensaient probablement pouvoir se procurer des sources musicales qui devaient être indisponibles au moment de la transcription ^[12]. Quelques-unes de ces mélodies sont écrites avec la même notation franconienne employée pour la copie des 44 ajouts. En ce qui concerne les ajouts occitans, copiés en partie à la suite et par les mêmes mains que ceux en langue d'oïl, nous proposons de nous y référer globalement par le sigle *W*², pour les distinguer des pièces occitanes appartenant au recueil originel (*W*¹).

Comme la critique l'a remarqué depuis longtemps, certains aspects sont communs à tous les ajouts, indépendamment de la langue, du genre et de la présence du texte ^[13] : 1) Il s'agit d'écritures adventices à la fois par leur forme (la graphie est beaucoup moins soignée que dans la partie originelle, parfois avec des traits de cursivité proches de ceux de la *cancelleresca* ^[14]) et par leur position marginale (dans des pages, des colonnes ou même des lignes restées vides, ou encore dans de nouveaux feuillets insérés au sein des cahiers originels). 2) L'attention portée à la musique prime sur celle consacrée au texte. Les pièces copiées sont pour la plupart « à dominante musicale » (*descortz* ^[15], *dansas*, *estampidas*, rondeaux), sinon exclusivement instrumentales (*ductia*, estampies, danses), et la transcription du texte s'arrête souvent à la fin de la première strophe, soit celle qui comporte la mélodie notée. 3) Quelle que soit la langue des ajouts (français, latin, occitan),

les mélodies sont toutes écrites en notation franconienne. Cette notation, bien connue du milieu parisien et artésien à la fin du XIII^e siècle, diffère de celle employée dans la partie originelle du recueil, où les compositions monodiques et les motets sont consignés dans une notation carrée non mesurée. 4) Quant à la forme et au registre, les typologies traditionnelles de la *canço* troubadouresque ou du « grand chant courtois » laissent place à une production plus « légère » et moins « engagée » mais aussi capable de virtuosités formelles – telle celle des *descortz* et des différents types de pièces à danser (surtout la *dansa* de langue d’oc^[16] et le rondeau de langue d’oïl) – qui devait répondre aux goûts des amateurs de lyrique gallo-romane dans la seconde moitié du XIII^e siècle.

Tous ces éléments décrivent plus qu’un simple complément : il s’agit d’une véritable « mise à jour » d’un chansonnier lyrique traditionnel^[17], par l’insertion, à différents moments, de 44 pièces qui forment un répertoire assez cohérent dans sa variété et certainement à la mode. Le type de répertoire et les modalités de sa présentation dans le manuscrit justifient la question de savoir à quel point l’écriture des textes est liée à une performance.

Contrairement à W^1 , la langue des textes de W^2 n’a subi aucun procès d’altération en direction du français. En revanche, on y retrouve des particularités linguistiques intéressantes qui ont déjà attiré l’attention des spécialistes^[18] et dont l’étude pourrait contribuer à renforcer l’hypothèse la plus accréditée sur l’origine des sources et des copistes, sinon sur le lieu de la copie.

Contexte historique des ajouts

Les historiens de la poésie médiévale gallo-romane posent traditionnellement une véritable césure au tournant de l’an 1300. Avant cette date, se situe la grande tradition du chant courtois des troubadours et des trouvères, après cette date s’observe le triomphe des chansons dites de « formes fixes » dans le Nord et celui de la répétition académique de la manière de l’ancien *trobar* dans le Midi. Pourtant, ce schéma s’avère trop rigide^[19], surtout si l’on considère la richesse des phénomènes d’interférence et de contamination des traditions en diachronie et dans un cadre géographique plus ample. De fait, comme beaucoup de chercheurs le reconnaissent, une certaine continuité a certainement dû exister entre les expériences poétiques et musicales du XIII^e et celles du XIV^e siècle, entre les domaines d’oc et d’oïl, mais aussi entre l’Hexagone et les Péninsules italienne et ibérique^[20]. Les dernières décennies du XIII^e siècle peuvent alors être considérées à plusieurs égards comme une véritable période de transition dans l’histoire des *corpora* profanes chantés. C’est, par exemple, une figure extraordinaire, comme celle d’Adam de la

Halle, actif à Arras entre 1260 et 1280 environ, qui se fait personnellement, par la variété de sa production elle-même, le trait d'union entre la tradition de la chanson courtoise monodique et la nouvelle production polyphonique et de forme fixe^[21]. Avec Adam de la Halle, des rondeaux et des motets sont pour la première fois accompagnés d'un nom d'auteur, à côté des chansons et des jeux-partis, dans les chansonniers d'oïl *a* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1490) et *W* (Paris, BnF, fr. 25566), rédigés avant le grand épanouissement des « formes fixes »^[22]. Dans le Midi, dans les mêmes années et même un peu plus tôt, le *trobar* s'ouvre à des typologies textuelles « à dominante musicale » et liées à la danse (surtout les *dansas* et les *baladas*, qui vont rejoindre dans ce panorama les *estampidas* et les *descortz*, déjà fréquentés dès la fin du XII^e siècle) jusqu'alors très peu répandues sinon inconnues, dont les formes et le succès auprès du public de cour préparent à ceux de la poésie française du siècle suivant. L'auteur le plus représentatif de cette vague est sans aucun doute le catalan (mais composant en occitan) Cerverí de Girona^[23].

Les pièces occitanes ajoutées au ms. fr. 844, appartiennent à cette période tardive de la production troubadouresque, insuffisamment mise en valeur. Plutôt négligée par la tradition manuscrite médiévale, où elle occupe une place marginale (ajouts dans les marges ou dans les sections finales des recueils, « traces » dans des livres de sujet divers) et circule le plus souvent sans nom d'auteur, la production à dominante musicale caractéristique de cette période l'est aussi par l'histoire littéraire. De fait, seules quelques études spécifiques portant sur des genres ou des recueils particuliers l'ont réellement prise en compte^[24] ; les essais et les manuels dont l'ambition est de couvrir tout l'arc chronologique du *trobar* ont tendance à l'ignorer. Nous disposons toutefois de la monographie de Stefano Asperti sur Charles I^{er} d'Anjou et les troubadours, un essai de description globale de cette poésie ayant le mérite de faire dialoguer les dimensions historique, géographique et socio-culturelle du phénomène. Le philologue propose de retrouver dans la cour comtale, puis royale de l'Angevin, le noyau d'un réseau crucial pour la circulation et le succès du répertoire qui nous occupe^[25]. Rappelons brièvement l'histoire du personnage : frère de Saint Louis, Charles devient comte de Provence en 1246 par son mariage avec Béatrice, fille de Raymond Bérenger de Toulouse. En 1265, il passe en Italie pour vaincre les successeurs de l'empereur Frédéric II, occuper le Sud de la Péninsule et devenir roi de Naples et de Sicile de 1266 jusqu'à sa mort (1285). En 1282, son frère Robert, comte d'Artois, le rejoint pour combattre les Aragonais après les Vêpres Siciliennes ; il sera ensuite roi de Naples (1288-1291), avant de rentrer en France. Selon la reconstruction d'Asperti, fondée sur une analyse rigoureuse des sources, la Provence, Naples et l'Artois sont précisément les centres de production et de rayonnement de

typologies textuelles et musicales à l'origine d'un renouveau fondamental dans le système des genres lyriques.

À la Cour de Provence, vers le milieu du XIII^e siècle, la composition et la performance de *dansas*, *descortz*, *estampidas* devaient être fleurissantes : la comtesse Béatrice et son époux sont même dédicataires de certaines pièces^[26]. Nous pouvons citer deux sources principales : 1) la section des *dansas* ajoutée à la fin du chansonnier *E* (Paris, BnF, fr. 1749)^[27], sans indication explicite d'auteur, mais attribuables en partie à Guiraut d'Esanha, dont le nom accompagne les deux chansons suivantes (qui clôturent le recueil)^[28] ; 2) la section des *descortz* de *M* (Paris, BnF, fr. 12474), contenant aussi des *estampidas*, ce qui laisse présager des affinités entre les deux typologies^[29]. Dans les deux manuscrits, les *corpora* qui nous occupent sont situés vers la fin du recueil. Plus tard, quelques pièces à danser dans *f* (Paris, BnF, fr. 12472), manuscrit copié dans les Bouches-du-Rhône dans le premier quart du XIV^e siècle^[30], témoigneraient de la persistance de ces formes dans la région.

Dans les années 1270-80, s'installent à la cour angevine de Naples, où la mode des genres à dominante musicale s'était propagée, des poètes et des musiciens. Nous savons, par exemple, qu'à Naples fut interprété le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, une pièce riche en insertions lyriques à danser^[31] (mais, soulignons-le, avec des formes à refrains bien différentes de celle de la *dansa*). Quant aux manuscrits, l'hypothèse d'une confection localisée à Naples du chansonnier de troubadours *M*, fondée sur des arguments aussi bien philologiques qu'artistiques, semble tout à fait vraisemblable^[32]. Selon Asperti, les ajouts de *W* auraient aussi été transcrits dans le milieu artistique gravitant autour de la cour napolitaine, dans les marges d'un livre que Robert d'Artois ou quelqu'un de sa suite aurait transféré de la France du Nord vers l'Italie^[33].

Ces éléments nous conduisent enfin en Artois, sans doute le centre de production lyrique – et littéraire tout court – le plus important de France au XIII^e siècle. Le canal direct ouvert avec Naples (pensons surtout à la possible rentrée de poètes et musiciens artésiens avec Robert en 1291) pourrait être à l'origine d'une influence en retour des expériences développées à la cour angevine, à partir de formes venues de Provence.

Reste ouverte la question, aussi cruciale que complexe, de savoir jusqu'à quel point la forme *dansa* dépendrait de modèles du Nord^[34]. Pour ce qui nous occupe ici, il suffira de rappeler les éléments suivants. Globalement, pour les poèmes à dominante musicale, l'hypothèse d'une influence de formes d'oïl à l'origine de la *dansa* occitane est couramment acceptée à partir d'indices somme toute assez génériques^[35] : parmi ceux-ci,

des témoignages comme celui de la *razo* de l'*estampida Kalenda maya* de Raimbaut de Vaqueiras (cette pièce, remontant à 1200 environ, aurait emprunté sa mélodie à une estampie instrumentale jouée à la cour de Montferrat par des jongleurs français^[36]) et la présence d'un « refrain », apparu beaucoup plus tôt – et beaucoup plus répandu – dans la lyrique d'oïl. Quoi qu'il en soit, comme l'avait déjà remarqué Paul Meyer^[37], à la veille de la période des formes dites « fixes », le schéma qui sera par la suite celui du virelai (refrain initial suivi par 3 strophes dont la partie finale reprend le schéma du refrain) se révèle bien ancrée et codifiée dans le Midi sous le nom de *dansa*, et cela bien avant les premières attestations certaines de virelais français (extrême fin du XIII^e-tout début du XIV^e siècle) parmi les « balletes » anonymes du chansonnier lorrain I (Oxford, Bodleian Library, Douce 308)^[38] et chez le poète parisien Jehan de Lescurel^[39] (dont l'œuvre lyrique est transmise par le seul ms. Paris, BnF, fr. 146, à côté de la version du *Roman de Fauvel* interpolée par Chaillou de Pestain, contenant, elle aussi, deux virelais^[40]).

En conclusion de cette reconstruction, on ne saurait surestimer le rôle crucial pour l'histoire de la poésie à dominante musicale, ainsi que pour nos *dansas*, du milieu angevin entre Provence, Naples et Artois. L'aspect linguistique des textes concernés est apparemment le seul qui n'a pas été creusé par Asperti. Nous avons donc cru opportun de poursuivre son travail dans cette direction. Il est d'ores et déjà possible d'affirmer que les données produites par l'analyse de la langue des ajouts^[41], que nous introduirons dans le cadre du discours sur la faute dans ce manuscrit unique, s'intègrent parfaitement dans son schéma.

La notation musicale des *dansas*

La période entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle constitue une phase de transition dans la notation du rythme : la notation dite « franconienne » est tout d'abord employée pour noter la polyphonie. Ce terme fait référence au traité de l'*Ars cantus mensurabilis* de Francon de Cologne, daté des années 1260-1280, qui expose les principes de transcription de la musique mesurable pour noter la polyphonie^[42]. Dans le système franconien – qui présage de l'*Ars nova* puis de notre système moderne – les durées des sons sont signifiées par un système de proportions avant tout selon une division ternaire (*tempus perfectus*), même si Francon admet une possible division binaire (*tempus imperfectus*).

La partie originelle du recueil lyrique contenu dans le ms. Paris, BnF, fr. 844 opte pour une notation carrée sur ligne sans indication rythmique. Une petite dizaine de pièces est toutefois transcrite en notation franconienne (ou pré-franconienne), mais il est fort probable

qu'elles furent ajoutées elles-aussi après la consignation initiale car la main qui les a transcrites est différente de la main principale ^[43]. La notation franconienne des ajouts occitans exprime la durée des sons par des figures (longues, brèves, semi-brèves) et celle des pauses par des barres verticales plus ou moins longues (1, 2, 3 ou 4 interlignes). Dans certaines pièces, des points de séparation permettent d'éviter les confusions ^[44].

La notation employée dans nos *dansas* est rare pour des compositions monodiques en langue vernaculaire, voire unique pour le corpus occitan. Les scribes sont ici des experts, contrairement à ceux des témoins occitans avec mélodies notées, en notation carrée sans indication rythmique : les chansonniers occitans *R* (Paris, BnF, fr. 22543) et *G* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup.), consignés respectivement dans le Toulousain et la Lombardie, et le petit manuscrit du *Jeu de sainte Agnès* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. C.V.151) d'origine avignonnaise selon Silvia De Santis ^[45], tous remontant au début du xiv^e siècle. En ce qui concerne le corpus français, on trouve cette notation dans deux manuscrits contenant des compositions d'Adam de la Halle : le chansonnier français *W* déjà mentionné (Paris, BnF, fr. 25566, remontant aux dernières années du xiii^e siècle), et le fragment 1328 de la Bibliothèque Municipale de Cambrai (début xiv^e siècle). Cependant, la notation franconienne, conformément d'ailleurs à ce que préconisait Francon, est ici presque exclusivement employée pour noter les pièces polyphoniques (rondeaux et motets). Dans le ms. 25566, les pièces monodiques (chansons et jeux-partis), qui occupent la première section du recueil, sont notées dans une notation parfois qualifiée de « pré-franconienne ^[46] » (on la trouve, par exemple, dans le « Chansonnier Cangé », siglé *O*, Paris, BnF, fr. 846, début xiv^e s.). À partir du fol. 33 (sections des motets et des rondeaux), en revanche, on ne trouve que la notation franconienne, qui accompagne même, dans la suite du manuscrit, les insertions lyriques monodiques. Cet usage se retrouve cependant peu après dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 146 (vers 1315), dans les insertions lyriques monodiques du *Roman de Fauvel* et les chansons monodiques (et le rondeau polyphonique) de Jehannot de Lescurel. L'emploi d'une notation presque similaire pour la consignation de nos *dansas* peut donc présager d'une proximité temporelle et culturelle, sinon spatiale, avec ces trois sources et les milieux arrageois et parisien qui les ont produits.

L'écriture de la mélodie des *dansas*, reflète, à première vue, une imprégnation du premier mode rythmique (alternance de la longue et de la brève), ce qui est courant dans le rondeau en langue d'oïl ^[47]. Cependant, cela ne signifie pas pour autant que nous ayons un balancement systématique entre une longue accentuée et une brève atone. Outre l'accentuation, se pose aussi la question de la durée réelle de la longue et de la brève : à

savoir, si, d'un point de vue performatif, la durée d'une longue (imparfaite) équivaut parfaitement au double d'une brève.

Selon les traités, le texte de la chanson doit être façonné pour la danse. À la fin de leur définition de la *dansa*, les *Leys d'Amors* indiquent que certains auteurs plus tardifs auraient simplifié la facture de la *dansa* par l'emploi d'une notation mensurale :

Enpero huey ne uza hom mal en nostre temps daquest so. quar li chancre que huey son. no sabon apenas endevenir en un propri so de dansa. E quar noy podon endevenir. han mudat lo so de dansa en so de redondel am lors minimas et am lors semibreus de lors motetz^[48].

Ce passage nous dit qu'en principe le chant « propre à la *dansa* » diffère de celui qui est propre aux formes françaises, dont le rythme se caractérise par l'emploi de minimas et de semi-brèves. Son jugement négatif sur l'emploi d'un chant mesuré comme celui du rondeau pour interpréter les *dansas* paraît dépendre du fait que cela romprait l'alliance entre la prosodie du texte et le rythme de la musique. Pour ce qui est des *dansas* de W^2 , de deux choses l'une : 1) première hypothèse : comme leur notation paraît le suggérer, elles s'inscrivent dans le cas dénoncé par les *Leys*, c'est-à-dire que leurs auteurs (ou bien leurs interprètes) opteraient pour un chant de rondeau, prévoyant des appuis rythmiques qui ne coïncideraient pas forcément avec les accents du texte ; cependant, l'auteur des *Leys* insiste sur les spécifications temporelles « *huey* » et « *en nostre temps* », et il est difficile de savoir si ce qui était valable au deuxième quart du xiv^e siècle l'était aussi auparavant ; 2) deuxième hypothèse : le chant de nos *dansas* est bien conçu avec le rythme propre à la danse (« *un propri so de dansa* ») où les accents musicaux coïncideraient avec les accents de la langue ; la notation appliquée pourrait alors déformer les durées réelles entendues pendant la performance.

Délimiter et interpréter la faute musicale : l'exemple des *dansas*

La délimitation d'une faute ne saurait être une fin en soi mais, de quelconque façon, elle fournit un élément qui peut s'avérer précieux pour approfondir notre connaissance de la tradition des textes et des mélodies. La méthode que nous avons appliquée ici pour détecter d'éventuelles erreurs dans des *unica* repose sur une analyse pointue d'un corpus de pièces poético-musicales de même facture et de leur contexte de production, ce qui nous a permis de croiser des données de différentes natures.

Circonscrire l'erreur musicale s'avère problématique car il est souvent impossible de la distinguer des variantes produites notamment par les performances successives. Malgré ce problème, le modèle de la philologie textuelle nous permet, au moins théoriquement, d'envisager les fautes de copie ou d'écriture, dont la proportion varie inévitablement en fonction du support et des conditions de consignation. Dans l'hypothèse où la mélodie n'aurait pas été directement composée par écrit, les fautes des scribes relèveraient soit de l'erreur de copie, soit de l'erreur de transcription, que le travail soit produit à partir d'une écoute ou d'un support plus ancien optant pour une notation musicale différente. Dans ce sens, lorsqu'une variante semble douteuse à cause d'une incohérence modale, qu'un témoin s'éloigne systématiquement des autres ou présente aussi des anomalies d'un point de vue textuel (comme c'est le cas par exemple du chansonnier occitan *R*^[49]), nous pouvons bien entendu soupçonner une moindre qualité d'écriture ou des défaillances d'origine diverses. Pour la notation musicale, cinq grands types de fautes peuvent être relevés : 1) l'omission^[50] ; 2) la répétition ou l'ajout d'un ou de plusieurs notes ; 3) l'erreur de ligne ou de clé, l'oubli de clé ; 4) l'erreur de « translittération » (lorsque le système de notation change entre le modèle et la copie) ; 5) la mauvaise distribution des sons par syllabe. Les deux derniers types d'erreurs, surtout, peuvent être causés par une mauvaise lecture ou une compréhension défaillante du modèle, tout comme la plupart des erreurs textuelles. La comparaison avec celles-ci est possible aussi pour les deux premiers types d'erreurs de notation. La philologie distingue, à ce propos : 1) l'omission, ou chute d'éléments – le plus souvent des syllabes ou des mots monosyllabiques – pour des raisons la plupart du temps contextuelles (ex. aplographie : *philologie* > *philogie*, *de demain* > *de main* ou *demain*) ; 2) l'ajout, ou l'insertion abusive d'éléments – le plus souvent un graphème ou une syllabe – prenant fréquemment la forme d'une répétition (ex. diplographie : *philologie* > *philolologie*, *demain* > *dedemain*).

Le croisement des données philologiques et musicologiques pourrait permettre aussi de pointer des irrégularités métrico-musicales. Comment interpréter, par exemple, des discordances entre le schéma métrique-prosodique (nombre de syllabes et leur accentuation) et le rythme noté, comme nous en trouvons dans les *dansas* transmises par *W*² ? Nous entrevoyons trois possibilités : 1) la mélodie et le texte ne sont pas façonnés pour fonctionner ensemble et, dans ce cas, il semble évident que le rythme noté et la courbe musicale dominant ; 2) le support est transcrit, peut-être à partir d'une notation plus ancienne, dans un système musical non approprié (par ex. une notation comme celle de Francon, en premier lieu inventée pour noter la polyphonie), qui pourrait formater artificiellement la durée des sons (voir plus haut, 2^e hypothèse) ; 3) notre lecture actuelle de cette écriture pourrait être influencée par le système moderne (par ex. une lecture solfégique de la notation).

La *dansa* anonyme *Pos qu'ieu vey la fualla* (BdT 461.196)

Cette *dansa* se situe au fol. 1^v du *Chansonnier du Roi*, à page entière, juste après une autre *dansa* ajoutée, BdT 461.92 (*Donna, pos vos ay chausida*). Selon l'avis de Judith Peraino, deux scribes différents – numérotés respectivement 6 et 5 dans la liste des mains responsables des ajouts – auraient copié les deux *dansas*^[51]. Vu l'extrême ressemblance du *ductus* ainsi que la cohérence de la *scripta*^[52] (« -y » pour « -i », « *sens* » pour « *se(ne)s* »), il devait s'agir de deux scribes à la formation et aux habitudes très proches, à moins que ce ne soit l'œuvre d'un seul copiste qui aurait transcrit les deux textes en deux temps différents, ce qui expliquerait les disparités dans l'épaisseur du trait et la couleur de l'encre. Quant à l'écriture de la musique, John Haines se positionne, à partir d'éléments paléographiques convaincants (écriture des clés musicales, courbures des queues de notes), en faveur de deux mains différentes, qui ne seraient pas – contre l'avis de Peraino – celles qui ont copié le texte^[53]. En ce sens, la pratique s'avèrerait plus conforme aux habitudes de copie des chansonniers lyriques où texte et musique sont la plupart du temps écrits par deux scribes différents. La qualité du support musical et l'emploi, dans les *dansas* (et dans la plupart des ajouts), d'une notation élaborée font dire que le scribe musical était un expert en la matière, contrairement à ce qui était la norme pour les chansonniers lyriques des troubadours et des trouvères.

Fautes évidentes ou anomalies apparentes ?

Une faute évidente peut être définie comme une déformation reconnaissable et singulière du texte que le copiste du manuscrit – ou de son modèle – aurait créé de façon involontaire (en revanche, il est permis de postuler qu'une innovation volontaire par rapport au texte transmis se présente plutôt sous une forme grammaticalement et logiquement correcte). La *dansa* BdT 461.196 ne comporte pas ce genre d'erreurs^[54], tout comme d'ailleurs la plupart des autres ajouts. Cela est assez prévisible, vu la brièveté des poèmes : en effet, il est peu vraisemblable qu'un copiste tant soit peu soigneux se déconcentre pendant la copie de si peu de lignes.

Comme nous l'avons anticipé dans l'introduction, hormis les erreurs évidentes, l'évaluation d'une leçon fautive relève de la probabilité. Face à d'apparentes anomalies par rapport à une norme (graphico-phonétique, morphologique, syntaxique, métrique, etc.), le

philologue est appelé à mettre en œuvre toutes ses compétences pour discuter scrupuleusement de l'acceptabilité des formes concernées. Souvent cela implique aussi, d'une façon qui pourrait paraître quelque peu paradoxale, la vérification ou/et l'actualisation des normes elles-mêmes ; généralement affirmées par les spécialistes modernes sur la base du dépouillement des textes, celles-ci sont continuellement susceptibles d'être améliorées, sinon remises en question ou affinées à partir de nouveaux documents.

Dans la transcription de *BdT* 461.196, les anomalies ne sont pas rares, comme le montreront les cas présentés par la suite. Leur étude nous a permis non seulement de les reconnaître comme des leçons acceptables, mais aussi d'en tirer des informations utiles pour mieux comprendre l'histoire de cette composition, entre son origine et sa consignation. En conclusion de ce paragraphe, il est possible d'affirmer que l'absence globale d'erreurs confirmerait que les *dansas* ont été transcrites par quelqu'un de compétent et probablement proche soit du texte original (source écrite), soit d'une performance de la pièce (enregistrement d'une source orale)^[55], d'autant plus que la notation des mélodies est elle-aussi de haute qualité^[56].

Le syntagme « *entre la flor* » au vers 2 constitue une anomalie syntaxique. Après la préposition « *entre* », ayant la même valeur de l'équivalent français, on s'attendrait soit à un substantif grammaticalement pluriel (« *las flors* », qui fausserait la rime avec « *Amor* »), soit à un substantif logiquement pluriel (citons, à titre d'exemple, le syntagme « *entre la gent* », très fréquent dans l'idiolecte des troubadours). La seule autre occurrence de cet emploi d'« *entre* » avec un substantif singulier dans le corpus troubadouresque se trouve justement dans une autre *dansa* : *BdT* 244.12, v. 16 : « *la flor entre la fueilla* ». Son auteur est vraisemblablement Guiraut d'Espanha, le poète toulousain actif à la cour provençale de Charles d'Anjou à qui la critique assigne un certain nombre de compositions à danser qui nous sont connues par le chansonnier *E*^[57]. Pour ce qui est des ajouts de *W*, H. Suchier a proposé de lui attribuer aussi la *dansa* *Ben volgra s'esser poges* (*BdT* 244.1a), sur la base d'affinités métriques, thématiques et stylistiques aussi indéniables que génériques avec les *dansas* de *E*^[58]. Le syntagme qui nous occupe ne donnerait-il pas une indication quant à la possible responsabilité du même troubadour (Guiraut ?) pour *BdT* 244.12 et notre 461.196 ? Dans ce cas, il ne s'agirait pas d'une véritable faute, mais plutôt d'une "licence poétique" dont la répétition et l'exclusivité permettraient au chercheur moderne de reconnaître un trait stylistique d'un poète du XIII^e siècle. Certes, *entre la flor/entre la fueilla* pourrait être aussi plutôt un stylème typique du registre de la *dansa* lui-même.

Arguments musicaux pour l'attribution

De manière indirecte, des ressemblances stylistiques avec une autre mélodie attribuée à Guiraut d'España, *BdT*244.1a, (l'absence de notation dans *E* empêche malheureusement la comparaison avec 244.12) appuieraient la possible paternité du même auteur pour *BdT*461.196. En effet, contrairement aux autres *dansas* de W^2 , nous observons dans les deux pièces une ligne musicale composée presque exclusivement de sons conjoints, avec la présence de quelques tierces la plupart du temps comblées par des pliques. L'absence d'ornementation constitue un deuxième point de rapprochement ; est privilégié ici l'aspect syllabique du texte, mis en exergue par une stricte alternance entre longues et brèves. En comparaison, dans les trois autres *dansas* du corpus de W^2 , le traitement rythmique est différent. *BdT*461.20a et 461.92, toutes deux très ornées, sont conçues sur une alternance des schémas rythmiques Longue/Brève et Brève/Longue. S'observent aussi, contrairement aux autres pièces, la présence de points de séparation et de nombreux intervalles disjoints. *BdT*461.230 présente aussi une alternance des schémas rythmiques Longue/Brève (LB) et Brève/Longue (BL) dissimulés par la présence d'ornementations notées en Semi-brèves (S) : LB ; LB ; BSSSS (= LB) ; LB ; BL. Les cinq compositions se distinguent donc par leurs caractéristiques rythmiques, peut-être liées à des *tempi* ou des chorégraphies propres : il serait ainsi permis de les ranger en deux sous-typologies. En ce sens, *BdT*461.196 et 244.1a semblent conçues sur le même type, tant par la ligne musicale fluide et syllabique que par une rythmique stable d'un bout à l'autre.

En conclusion, si le réseau de traits communs – anomalie textuelle pour *BdT*461.196 et 244.12 ; affinité métriques, thématiques et stylistiques entre *BdT*244.1a et les *dansas* de *E* attribuables à Guiraut d'España ; caractéristiques musicales pour *BdT*461.196 et 244.1a – n'est pas encore suffisant pour décider de l'attribution de *BdT*461.196, 244.1a et 244.12 au même auteur (Guiraut ou autre), le croisement des compétences textuelles et musicales aura du moins ouvert la voie à l'identification, dans les deux exemplaires de W^2 , d'une sous-typologie de la *dansa*, peut-être bien reconnaissable par les auteurs et le public de l'époque.

Anomalies graphiques et/ou phonétiques

Lorsqu'à l'intérieur d'un manuscrit les formes aberrantes sont récurrentes, la probabilité que l'anomalie constitue une leçon acceptable – au moins dans le système linguistique du copiste – augmente sensiblement. C'est ce que nous constatons ici dans deux cas affectant la graphie et la phonétique : 1) « *non* » pour « *no·m* » au v. 7 ; 2) la diphtongue *ua* (< *o* bref latin) au lieu de *uo/ue*.

« non » pour « no·m ». Dans le premier cas, le texte « *per qu'ieu d'amar non partray leys* » ne donne pas sens : que l'on entende *partir* dans le sens de 'partir' ou, dans celui, plus commun, de 'séparer', la phrase ne saurait être correcte. Comme l'a bien vu A. Radaelli, il suffit de corriger « non » en « no·m » pour que le sens devienne acceptable ('c'est pourquoi je ne cesserai pas de l'aimer, elle (que)...'). La même petite correction s'impose au v. 7 de la pièce copiée juste avant la nôtre dans le ms. (*BdT* 461.92), où le syntagme construit avec le verbe *partir* est aussi le même (« *e ia de vos no·m [ms. non] partray* »). Cet élément renforcerait l'hypothèse d'un seul copiste pour les deux *dansas* du fol. 1^v. Le double emploi de « non » au lieu de « no·m » incite à penser que celui qui a transcrit les deux textes devait considérer cette écriture comme correcte ; en effet, pour les raisons détaillées plus tôt, l'idée qu'un copiste tant soit peu compétent se trompe deux fois sur le même mot dans le même syntagme à peu de lignes de distance est peu vraisemblable, même si la transcription a été faite à deux moments différents. Il paraît donc évident que, pour le scribe, « non » peut équivaloir aussi à « no·m ». Le même traitement du -n se retrouve d'ailleurs dans d'autres textes ajoutés dans *W*, par exemple chez le copiste numéroté 1 par Peraino (celui qui a copié 4 *descortz* et 2 *dansas*, au fol. 117^r et entre les fol. 185^r et 187^v), qui écrit « *van* » pour « *va·m* ». Ce trait graphique semble appartenir à la *scripta* de Provence et pourrait témoigner d'une tendance phonétique qui se trouvera bien attestée à l'époque moderne ^[59].

ua (< *o* bref latin tonique) au lieu de *uo/ue*. Ce deuxième cas, celui de la diphtongue *ua* systématiquement employée au lieu de *uo/ue* (à chaque fois le scribe doit représenter le résultat de l'évolution du *O* bref latin devant une consonne palatale) dans les formes « *fualla* », « *vual* », « *vualla* », « *puascha* », est plus complexe. Cette diphtongue, inconnue tant de la *scripta* occitane des XIII^e et XIV^e siècles que de celle des chansonniers copiés hors d'Occitanie, a bien sûr suscité l'attention des chercheurs qui se sont penchés sur l'étude de ce corpus. M.T. Rchetta, dans un article récent qui cherche à préciser le contexte de production des ajouts de *W* en adhérant au paradigme interprétatif d'Asperti, trouve des attestations de « *puasca* » et de « *vualla* » dans des textes religieux occitans contenus dans un recueil copié en Catalogne au XV^e siècle (ms. Paris, BnF, fr. 14973). Cela l'amène, quoique très prudemment, à mettre le phénomène en relation avec le fait que « *la corte di Carlo I doveva certamente contare una presenza catalana, almeno – ma presumibilmente non solo – giunta al seguito della regina Beatrice di Provenza* ^[60] ». Toutefois, même en acceptant l'idée que des personnages venus de Catalogne auraient pu être impliqués dans la transcription des ajouts de *W* ou de leurs modèles, cette hypothèse se fonderait sur un seul témoignage, géographiquement marginal et postérieur de deux siècles à notre corpus ^[61].

A. Radaelli a suggéré une localisation différente de la diphtongue *ua*, qui semble plus cohérente avec ce qu'on sait de l'origine des ajouts. Sur la base d'attestations modernes répertoriées par la *Grammaire* de J. Ronjat et par le *FEW*^[62], cette ouverture serait selon elle caractéristique des Alpes-Maritimes. Nous ajoutons à celles-ci le témoignage d'un certain nombre de sources médiévales, bien que toutes successives à l'époque de la transcription des ajouts (premier quart du xiv^e siècle au plus tard), telles que les suivantes : 1) dans les chartes des Basses-Alpes (aujourd'hui le département des Alpes-de Haute-Provence) du xv^e siècle éditées par Paul Meyer, on constate pour le *o* bref latin l'oscillation *ue/uo/ua*^[63] ; à Digne, entre 1436-1442, on trouve sans exception les formes « *puasca(n)* » et « *vualha(n)*^[64] » ; 2) dans un vocabulaire bilingue occitan-latin, probablement rédigé dans la région marseillaise entre la fin du xiv^e siècle et le troisième quart du xv^e, bien des lemmes présentent la diphtongue *ua* ; citons notamment « *fualla* » (à côté de « *fualh* », « *fuac* », « *juac* », « *luac* », « *nuach* », etc.)^[65] ; 3) dans le *Livre « potentia » des États de Provence*, contenant les actes du parlement provençal remontant à la période 1391-1520, les diphtongues *ua* issues du *o* bref latin sont minoritaires par rapport à *ue* mais leur nombre n'est pas du tout négligeable ; la forme « *puasca* » apparaît notamment dès 1392, 66 fois (contre 308 de « *puesca* ») et de façon exclusive dans certains documents^[66].

L'abondance de formes avec *ua* dans ces textes suggère un phénomène de la langue parlée auparavant répandu des Bouches-du-Rhône aux Alpes Maritimes. Son usage a survécu jusqu'au xx^e siècle, mais uniquement dans une aire restreinte et isolée du domaine (vallées subalpines). La diphtongue *ua* se serait imposée très lentement et de façon irrégulière à l'écrit. La résistance bien connue de la *scripta* envers les formes considérées comme populaires ou locales pourrait expliquer son émergence dans les chartes seulement à partir de la fin du xiv^e siècle, à une époque où ceux qui écrivaient en occitan n'étaient plus sujets à l'influence linguistique de la grande littérature des siècles précédents ou à une norme grammaticale de validité générale, laissant ainsi plus d'espace aux habitudes particulières^[67]. Cette hypothèse de localisation coïncide avec les données de l'analyse linguistique de la *scripta* des copistes qui ont transcrit les *dansas* de *W*^[68]. Notre copiste n° 5-6, aussi bien que le n° 1 de Peraino (responsable de la copie de *BdT* 244.1a, *Ben volgra s'esser poges*), chez lequel on retrouve une occurrence de « *luanna* » (pour « *luenha* », 'éloigné', dans la transcription du *descort* d'Aimeric de Peguilhan *Qui la ve en ditz*, *BdT* 10.45) et une de « *luac* » (à côté de l'alternatif « *luec* », 'lieu' ; même texte), offre un certain nombre de formes que l'on peut reconduire à la partie la plus orientale du domaine occitan, à l'est du Rhône. Cela ne ferait que confirmer une fois de plus la justesse du schéma d'Asperti, pour qui le Comté de Provence et sa capitale Aix sont au centre de la filière conduisant à l'insertion des ajouts dans le ms. Paris, BnF, fr. 844.

Reste à savoir si tous ces traits provençaux – et surtout la diphtongue *ua* – dépendent de l’initiative d’un copiste particulièrement interventionniste et sont liés aux habitudes linguistiques locales, ou s’ils proviennent de l’enregistrement fidèle d’un texte chanté de manière à donner très clairement l’effet d’un air de Provence. L’absence totale de *ua* des *scriptae* littéraires occitanes et son émergence dans les seules *scriptae* documentaires vers la fin du xiv^e siècle feraient pencher pour cette deuxième hypothèse. Cet élément, ajouté à la consistance monostrophique de 4 pièces sur 5 et l’attention particulière accordée à la mélodie, confirmerait une fois de plus le soupçon que la transcription des *dansas* dans *W*² puisse bien être lié à une performance.

Le rôle de la musique face aux anomalies textuelles

Les cinq *dansas* suivent la même forme, celle que l’on peut trouver décrite dans les traités de la fin du xiii^e (*Doctrina de compondre dictats*) et du xiv^e siècle (le deuxième traité de *Ripoll* et surtout les *Leys d’Amors*)^[69]. Elle se structure de la manière suivante : un *respos* (période 1), suivi d’un couplet subdivisé en deux sous-sections : la première sous-section opte pour une mélodie et une métrique différente du *respos* (période 2a), la seconde reprend la mélodie et la métrique du *respos* (période 2b). Chaque période se scinde en deux phrases musicales suivant une alternance ouvert/clos (voir tableau 2 et tableau 3). Les périodes 1 et 2b sont en mode de *ré* et la période 2a module en mode de *fa*.

Rimes	A	B	B	c	c	d	c	c	d	a	b	b
Métrique	5'	7	7	7	3	7'	7	3	7'	5'	7	7
Mélodie	A	B	C	D	E	F	D	E	F'	A	B	C

Tableau 2 – *Pos qu’ieu vey la fualla*, BdT 461.196, *W*1^v, schéma poético-musical (voir le tableau au format original)

VERS MUSICAUX	PHRASES MUSICALES	PERIODES MUSICALES	CADENCES	NOTES FINALES	MODES
A	A	1		SOL	Ré
B			Ouverte	MI	
C			Fermée	RÉ	
D	C	2a		LA	Fa
E				LA	
F			Ouverte	LA	
D	C'			LA	
E				LA	
F'			Fermée	FA	
A	A	2b		SOL	Ré
B			Ouverte	MI	
C			Fermée	RÉ	

Tableau 3 – *Pos qu'ieu vey la fualla*, BdT 461.196, W1^v, structure musicale (voir le tableau au format original)

La texture musicale convient très bien à un caractère de danse, de part, notamment, son caractère syllabique. À ce titre, elle se distingue des mélodies de *cansos* qui optent dans l'ensemble pour des formes musicales beaucoup plus complexes, avec davantage d'ornementations ou un travail de répétition minutieux, souvent à l'échelle de quelques sons et dans lesquelles nous trouvons assez peu ce mouvement régulier ouvert/clos. La notation du rythme, tel qu'il est écrit pour BdT 461.196, semble, tout comme la texture musicale, assez sommaire avec une simple alternance de longues et de brèves. Dans le tableau 4 ci-dessous, sont indiqués, pour le *respos* et la seconde partie de la strophe, en-dessous du texte : L pour longue, B pour brève, S pour semi-brève ; et inscrits : en gras les accents toniques du texte, en rouge les occurrences de la diphtongue *ua*. Les quatre occurrences de la diphtongue *ua* sont placées pendant le *respos* et la seconde partie du couplet (même mélodie). Celle du vers 1 (« *fualla* »), se réplique à la même place au vers 10 (« *vualla* »). Celle du vers 3 (« *vual* ») se retrouve également au vers 12 mais sur la première syllabe.

1	<i>Pos</i>	<i>qu'ieu</i>	<i>vey</i>	<i>la</i>	<i>fual-</i>	<i>la</i>	
	L	B	L	B	LB	L	
2	<i>ver-</i>	<i>de-</i>	<i>ar</i>	<i>en-</i>	<i>tre</i>	<i>la</i>	<i>flor</i>
	L	B	L	B	L	S/S	L
3	<i>chan-</i>	<i>tar</i>	<i>vual</i>	<i>per</i>	<i>fi-</i>	<i>n'a</i>	<i>mor.</i>
	L	B	L	B	L	B	L
10	<i>mas</i>	<i>sol</i>	<i>qu'el-</i>	<i>la</i>	<i>vual-</i>	<i>la</i>	
	L	B	L	B	LB	L	
11	<i>que</i>	<i>de</i>	<i>sa</i>	<i>va-</i>	<i>lent</i>	<i>va-</i>	<i>lor</i>
	L	B	L	B	L	S/S	L
12	<i>pua-</i>	<i>scha</i>	<i>chan</i>	<i>tar</i>	<i>a</i>	<i>ss'o-</i>	<i>nor.</i>
	L	B	L	B	L	B	L

Tableau 4 – Alternance des longues (L), brèves (B) et semi-brèves (SB) dans le schéma mélodique de BdT 461.196 (voir le tableau au format original)

La disparité métrique entre le premier vers du *respos* et les deux suivants (5' 7 7) est lissée par le rythme musical. En effet, les syllabes alternent longues et brèves sauf sur l'avant dernière syllabe des vers 1 et 10 dont la durée serait celle de deux syllabes, soit une longue parfaite (LB). On peut donc raisonnablement se demander si le vers 1, qualifié métriquement de pentasyllabe, aurait pu être traité musicalement comme un heptasyllabe. Prévaudrait ici la mélodie sur la prosodie du texte ; ainsi écrite, la dernière syllabe des vers 1 et 10 porterait donc un accent artificiel, rendant la structure métrique tout à fait homogène. De la même manière, on pourrait s'interroger sur la présence d'un

accent secondaire fixe, parfois artificiel selon les vers, sur la 5^e syllabe (surligné en jaune dans le tableau 5) en plus de celui à rime (surligné en rose dans le tableau 5). Les diphtongues de *fualla* et *vualla* comportent deux sons ayant pour valeur une longue et une brève mais ne forment qu'une seule ligature :



La présence d'une ligature suggère ici que le scribe avait bien conscience qu'il s'agissait d'une seule syllabe, sinon il aurait probablement écrit deux notes séparées. Ainsi placés, les deux phonèmes vocaliques pourraient peut-être se distinguer dans le chant : la notation musicale allonge le pentasyllabe qui aurait ainsi une durée semblable aux deux heptasyllabes du *respos* (vers 2 et 3) et à leur reprise dans la *cobla* (vers 11 et 12)^[70]. Par comparaison, la deuxième pièce qui opte pour une alternance stricte entre brève et longue, *BdT*244.1a, est conçue en heptasyllabes d'un bout à l'autre. Cette homogénéité métrique du texte permet de respecter l'adéquation entre la métrique et l'alternance de syllabes longues et brèves.

1	<i>Pos</i>	<i>qu'ieu</i>	<i>vey</i>	<i>la</i>	<i>fual-</i>		<i>la</i>
	L	B	L	B	L	B	L
2	<i>ver-</i>	<i>de-</i>	<i>ar</i>	<i>en-</i>	<i>tre</i>	<i>la</i>	<i>flor</i>
	L	B	L	B	L	S/S	L
3	<i>chan-</i>	<i>tar</i>	<i>vual</i>	<i>per</i>	<i>fi-</i>	<i>n'a</i>	<i>mor.</i>
	L	B	L	B	L	B	L
10	<i>mas</i>	<i>sol</i>	<i>qu'el-</i>	<i>la</i>	<i>vua-</i>		<i>lla</i>
	L	B	L	B	L	B	L
11	<i>que</i>	<i>de</i>	<i>sa</i>	<i>va-</i>	<i>lent</i>	<i>va-</i>	<i>lor</i>
	L	B	L	B	L	S/S	L
12	<i>pua-</i>	<i>scha</i>	<i>chan</i>	<i>tar</i>	<i>a</i>	<i>ss'o-</i>	<i>nor.</i>
	L	B	L	B	L	B	L

Tableau 5 – Rythme musical et métrique, *BdT*461.196 (voir le tableau au format original)

Dans *BdT*461.196, le décalage entre la métrique et la musique, la création de faux accents ou l'allongement de la diphtongue ne seraient-ils pas créés artificiellement par cette transcription en notation mensurale ? Peut-on avancer l'hypothèse que le rythme que la notation mensurale pour notre *dansa* relève plus simplement d'une convention d'écriture ? Ou alors, en employant des accents artificiels, notre *dansa* rejoindrait-elle ce que dénonce l'auteur des *Leys* : un chant de rondeau (premier mode rythmique : longue/brève) noté comme on le fait pour le motet (avec une écriture mensurale) appliquée à un chant de *dansa* ? Toujours est-il que les pentasyllabes de rime féminine (vers 1 et 10) sont ici traités musicalement comme des heptasyllabes de rime masculine (la voyelle atone finale *-a* devenant accentuée), créant ainsi de manière artificielle un *respos* parfaitement isométrique.

En ce qui concerne la première partie du couplet (2a), l'hétérométrie créé par la présence d'un vers court est difficile à interpréter. Si l'on regarde le texte, la construction de la phrase incite à enchaîner les trois vers sans pause à la rime (vers 4/5/6 et 7/8/9), ce qui s'expliquerait dans le cadre d'une danse rapide : l'absence de pause entre les vers permet de ne pas ralentir le *tempo* et sied donc à ce genre de pièce. Cependant, l'écriture musicale employée oblige le notateur à insérer des silences (barres verticales) pour marquer la fin des prolations. Pour respecter ces indications, on devrait faire des pauses entre chaque vers.

Autres anomalies mélodiques des *dansas*

La fausse transposition

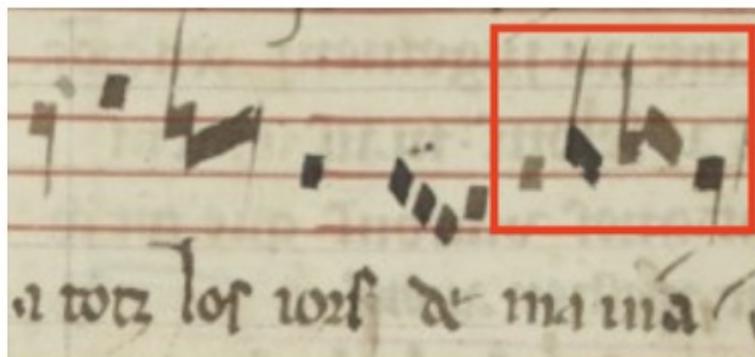
Se tromper de ligne ou omettre un changement de clé est une erreur courante dans les répertoires médiévaux ; il n'est donc pas improbable d'en avoir dans nos *dansas*. *BdT* 461.92 pourrait s'inscrire dans ce cas de figure. Au vers 2, la mélodie a déjà été rectifiée. Comme on peut le voir avec le détail ci-dessous, les deux notes *RÉ* et *MI* ont été grattées ; le scribe s'est manifestement trompé entre les deux formules cadentielles des vers 2 et 4, celle du vers 2 commençant par *RÉ MI FA* pour arriver à une cadence sur la finale *RÉ* :



Fig. 1 – Paris BnF fr. 844, fol. 1v, détail (voir l'image au format original)

Les vers 6 et 8 ont quasiment la même mélodie et, contrairement aux vers 2 et 4, les ligatures sont exactement les mêmes, ce qui pourrait faire penser à une mélodie strictement identique. Le vers 6 exerce cependant un mouvement ascendant et le vers 8 un mouvement descendant :

Vers 6



Vers 8

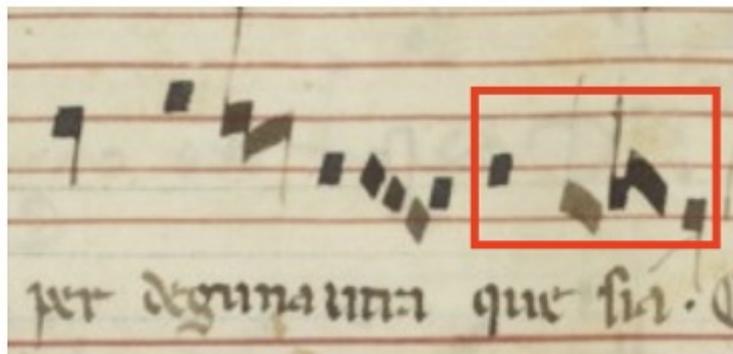


Fig. 2 – Paris BnF fr. 844, fol. 1v, détails (voir l'image au format original)

Or, les cinq *dansas* comportent une structure semblable dans la première partie du couplet selon un mouvement ouvert/clos. La similitude compositionnelle entre les cinq pièces permet d'exclure ici la possibilité d'une erreur de ligne au vers 8 et donc de rejeter l'éventualité d'une faute. La correction faite par le scribe indique au contraire qu'il connaît bien la structure musicale de la pièce, ce qui ne fait que confirmer son expertise. L'absence d'erreur de ligne – en somme d'erreur de lecture^[71] – pour nos *dansas* pourrait indiquer que celles-ci n'ont pas été copiées à partir d'un modèle.

Oublis de sons et modifications des signes de notation

La structure musicale des pièces ne laisse aucunement présager d'omission de sons. Nous ne relevons pas d'anomalies métriques qui pourraient être en lien avec la mélodie. Seul l'usage de la plique, présente dans toutes nos *dansas*, pourrait ici suggérer des erreurs. La plique prend son origine dans la liquescence employée dans la notation neumatique^[72]. Selon les traités musicaux de la seconde moitié du XIII^e et de la première moitié du XIV^e siècle, dont les explications restent parfois encore bien énigmatiques, une note pliquée « doit être produite dans la gorge avec l'épiglotte^[73] », ce qui induirait un phénomène phonatoire particulier^[74], comme c'était le cas pour la liquescence. Selon certaines

sources, elle doit être interprétée en fonction de la note qui la précède ou qui lui succède^[75], dans un espace de demi-ton qui peut aller jusqu'à la quinte. En outre, certains théoriciens précisent le caractère ornemental de la plique, qui viendrait « ceindre », « entourer » la note (« *precingere* »^[76]). Apposée sur une note simple ou une ligature, la plique se caractérise d'un point de vue graphique par la présence d'un second trait ascendant ou descendant ; le trait est plus long à gauche si la note est brève ou plus long à droite si la note est longue^[77]. Voici les différents spécimens de pliques retrouvés dans nos *dansas* :

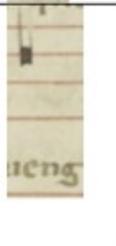
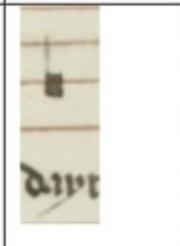
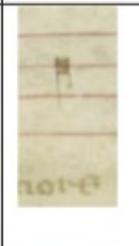
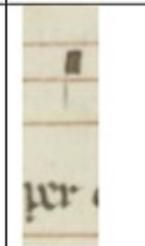
	ASCENDANTES		DESCENDANTES	
Pliques de longues (trait le plus long à droite)				
Pliques de brèves (trait le plus long à gauche)				
Pliques sur des figures ligaturées				

Tableau 6 – Pliques sur des figures simples et ligaturées (voir le tableau au format original)

Dans la tradition musicale des troubadours, la comparaison entre les variantes de différentes leçons d'une même pièce montre que la plique peut être notée ou omise en fonction des versions et exceptionnellement remplacée par une ligature de deux notes^[78]. Chez les troubadours en général, dans le cadre d'une répétition musicale (par exemple lorsque la mélodie du vers 1 est reprise au vers 3), elle peut être notée dans la première occurrence sans pour cela l'être dans la seconde. Les tableaux 7a, 7b, 7c et 7d présentent un relevé de toutes les pliques repérées dans les *dansas* de *W²*. Les pliques y sont classées verticalement en fonction de la répétition des phrases musicales. Plusieurs constats s'imposent, à propos de la position de la plique : 1) Une plique peut être placée sur n'importe quelle voyelle ou consonne. Sa présence ne semblerait donc plus être en relation avec un phénomène phonétique, comme c'était le cas auparavant pour la liquescence des répertoires liturgiques latins. 2) Une plique peut se trouver à tout endroit

dans le vers (début, milieu et fin) ou de la strophe (début, fin, couplet ou refrain). 3) Une plique peut accompagner aussi bien des syllabes toniques que des syllabes atones, même si son placement sur les syllabes toniques est plus fréquent. 4) Une plique peut être placée ou non sur un terme important. On la trouve aussi bien sur le terme « *amor* » que sur « *del* » ou « *per* ».

La répétition musicale d'une phrase réitère la plique dans la quasi-totalité des cas^[79]. Il y a toutefois quatre exceptions à cette régularité de traitement (surlignées en vert dans les tableaux 7a, 7b et 7c) : 1) *BdT* 461.196, v. 2, tableau 7a (« *entre* ») : répétition de la mélodie au vers 11, où la note pliquée est sur *valent*. Sur *entre*, le manuscrit est abimé mais rien ne laisse envisager une plique sur la longue (deuxième note). 2) *BdT* 461.230, v. 2, tableau 7b (« *empara* ») : répétition de la mélodie au vers 10, où la plique est sur *cara* à la rime. Sur « *empara* », on remarque que la note a été retouchée et que le parchemin a semblablement été gratté. 3) *BdT* 244.1a, v. 8, tableau 7c (« *esper* ») : répétition de la mélodie du vers 5, où la plique est présente. Sur *esper* la hampe est vers le bas, la longue n'est donc pas pliquée. Le changement de clé induit que la note se trouve en haut de la portée et touche le texte de la ligne du dessus, ce qui expliquerait son absence. 4) *BdT* 244.1a, v. 10, tableau 7c (« *tant sospir* ») : répétition de la mélodie du vers 7, où nous trouvons deux notes pliquées sur *fes chausir*. Or, sur *tant sospir*, seule la première note l'est.

À l'endroit des deux disparités des pièces *BdT* 461.196 et 461.230, le manuscrit est abimé ; seule *BdT* 244.1a pourrait comporter deux erreurs. En comptant ces quatre disparités, nous avons une proportion de 90% pour la reprise de la plique dans la répétition musicale, qui s'élève à 95% si l'on décompte les deux absences certainement dues à l'altération du support. De cela, nous pouvons en déduire, étant donné le nombre important de pliques dans ces cinq pièces (39 au total), qu'il s'agit ici d'omissions. Ce nombre réduit d'omissions ne fait que renforcer une fois de plus l'idée que nous avons ici à faire à une écriture d'une qualité certaine.

<p>v. 2, s. 5</p> <p>entre</p> 	<p>v. 3, s. 5</p> <p>fin</p> 
<p>v. 11, s. 5</p> <p>valent</p> 	<p>v. 12, s. 5</p> <p>a</p> 

Tableau 7a - Pliques dans *BdT* 461.196 (Paris, Bnf, fr. 844, fol. 1^v) (voir le tableau au format original)

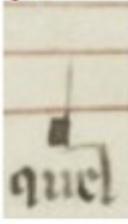
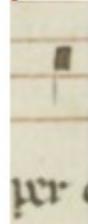
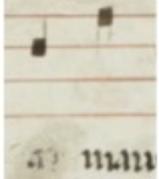
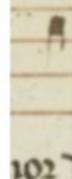
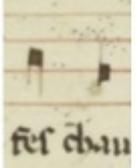
v. 1, s 1-2 Ben volgra 	v. 2, s. 6 d'aytan 	v. 3, s. 2 non 	v. 4, s. 6 que.l 	v. 5, s. 2 per 
v. 11, s.1-2 ar m'aves 	v. 12, s. 6 desiran 	v. 13, s.2 mort 	v. 14, s. 6 c'amors 	v. 8, s. 2 amors 
v. 5, s. 5 per 	v. 6, s. 5 vos 	v. 7, s. 1 domna 	v. 7, s. 5-6 fes chausir 	
v. 8, s. 5 aura 	v. 9, s. 5 gesses 	v. 10, s. 1 del 	v. 10, s. 5 tant sospir 	

Tableau 7b - Pliques dans *BdT* 461.230 (Paris, Bnf, fr. 844, fol. 78^v) (voir le tableau au format original)

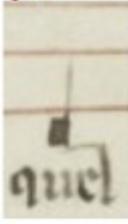
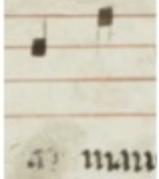
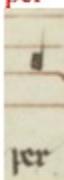
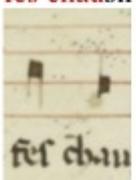
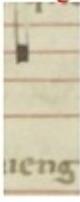
v. 1, s 1-2 Ben volgra 	v. 2, s. 6 d'aytan 	v. 3, s. 2 non 	v. 4, s. 6 que.l 	v. 5, s. 2 per 
v. 11, s.1-2 ar m'aves 	v. 12, s. 6 desiran 	v. 13, s.2 mort 	v. 14, s. 6 c'amors 	v. 8, s. 2 amors 
v. 5, s. 5 per 	v. 6, s. 5 vos 	v. 7, s. 1 domna 	v. 7, s. 5-6 fes chausir 	
v. 8, s. 5 aura 	v. 9, s. 5 gesses 	v. 10, s. 1 del 	v. 10, s. 5 tant sospir 	

Tableau 7c - Pliques dans *BdT*244.1a (Paris, Bnf, fr. 844, fol. 186^{r-v}) (voir le tableau au format original)

v. 1, s. 2 amors 	v. 1, s. 6 am 	v. 4, s. 4 conois 	v. 5, s. 2 lueng 
v. 9, s. 2 totz 	v. 9, s. 6 m'enlliam 	v. 4, s. 4 sie 	v. 7, s. 2 non 

Rythme et prosodie

Un exemple tiré de la *dansa* *BdT*244.1a (voir fig. 3) peut illustrer le problème de la possible divergence entre le rythme de la musique et la prosodie du texte évoquée précédemment. La notation alterne brève et longue avec la présence de quelques semi-brèves. L'analyse de la prosodie ne fait pas état d'une alternance systématique entre une syllabe accentuée et une syllabe atone (du type iambique/trochaïque, selon la métrique classique), les syllabes toniques pouvant être scandées par une ou bien par deux syllabes inaccentuées (du type dactylique/anapestique). Dans la fig. 3, sont surlignés en vert les accents toniques propres au texte, sont en revanche entourés les regroupements que crée le rythme musical, en rouge les groupes de 3 syllabes, en bleu ceux de 2 syllabes. Cela permet de remarquer certaines divergences. Or, il est évident que ces divergences témoignées par la source manuscrite devaient s'estomper dans la performance, sous peine de fausser l'alliance fondamentale entre texte et musique et d'enfreindre les normes de la forme *dansa* elle-même. La solution que nous avançons est que les accents du texte pouvaient être décalés dans le chant, suivant la répétition de la phrase musicale.

I (respos)

1. Ben vol - gra s'es - ser po - ges
2. c'a - mors si gar - des d'ay tan
3. que non fe - ses fin ay - man
4. chau - sir en uec que.l pla - ges.

IIa (couplet)

5. E per que car per pla ser
6. qu'ieu cre - sia de vos a - ver
7. don - na vos mi fes chau sir
8. a - mor don' a - via es per
9. que mi de - ge sses va ler
10. del ioy don ieu tant sos pir

IIb (couplet)

11. ...

11. ar n'a - ves a tai punch mes

12. que tot iorn vauc de - si - ran

13. la mort don ay do - lor gran

14. car non faitz so c'a - mors fes

Fig. 3 - Rythme prosodique et musical dans *BdT*244.1a (transcription et édition musicale : C. Chaillou-Amadiou, éd. du texte : A. Radaelli) (voir l'image au format original)

Quelques éléments de conclusion

Les *dansas* transcrites dans W^2 offrent peu d'éléments aberrants aussi bien textuels que musicaux. Cette qualité pourrait être interprétée comme le signe, outre que de la compétence des scribes, d'une proximité entre la performance et la copie que nous possédons. Les apparentes anomalies repérées dans les textes seraient le plus souvent des formes géo-linguistiquement marquées, parfois inconnues de la *scripta* normalisée des chansonniers des troubadours. Reste, pour le philologue, la question de savoir si ces formes remontent à l'auteur de la composition ou bien si elles sont le produit de la diffusion orale et écrite des compositions. D'une part, il faut prendre en compte le « diasystème » qui se met en place à la suite de l'intervention d'un ou plusieurs scribes : un système de compromis dans lequel les différentes couches linguistiques ne se trouvent pas seulement superposées mais entremêlées de façon qui nous semble inextricable^[80].

D'autre part, on pourrait citer, par exemple, la présence dans *BdT*461.196 de la diphtongue *ua*, tout à fait inconnue des *scriptae* occitanes de l'époque, qui pourrait s'expliquer avec l'enregistrement direct d'une performance orale d'une pièce chantée par un provençal ou visant à donner "un air de provence". Une forme aussi aberrante aurait probablement fait l'objet de modifications de la part des scribes s'il y avait eu des copies successives. Somme toute, pour des textes consignés dans un manuscrit unique, il est effectivement impossible de trancher.

Pour ce qui est de la musique, la stabilité modale ou le mouvement régulier des phrases musicales alternant mouvement ouvert et clos laissent peu penser à la présence de fautes. En tout état de cause, les mélodies n'ont vraisemblablement pas été copiées à partir d'un support plus ancien, optant pour un système non mensural, mais directement consignées dans une écriture franconienne. On ne peut que souligner, dans les ajouts de *W²*, l'usage de ce type de notation, employée seulement à partir de la toute fin du XIII^e pour les motets ^[81] et, en de très cas rares, pour les monodies en langue d'oïl, et très proche de la notation dite « parisienne » du ms. Paris, BnF, fr. 146, qui renferme le *Roman de Fauvel* interpolé et l'œuvre lyrique de Jehannot de Lescurel ^[82]. De surcroît, nous ne connaissons aucun autre cas de compositions lyriques des troubadours notées avec cette même écriture ; par ailleurs, encore en plein XIV^e siècle, les chansonniers occitans ignorent dans la plupart des cas les mélodies des pièces qu'ils renferment. L'écriture musicale des scribes de *W²* démontre donc que les *dansas* furent insérées dans le *Chansonnier du Roi*, probablement entre la fin du XIII^e et les premières années du XIV^e siècle, dans un milieu familier des nouvelles techniques, comme ceux de la France du Nord. Tout cela nous ramène une fois de plus vers la cour angevine de Naples, où la présence de musiciens et copistes septentrionaux dans les dernières décennies du XIII^e siècle est assurée.

Si une dernière conclusion est possible, c'est que dans un tel corpus l'étude comparée, musicologique et philologique, s'avère précieuse pour une meilleure compréhension globale des compositions, avec leurs éventuelles irrégularités, plus ou moins apparentes, même lorsque le texte et la musique étudiés séparément n'offrent que peu d'éléments aberrants. Dans le cas de nos *dansas*, le croisement du texte et de la musique montre de façon évidente que l'un et l'autre fonctionnent de manière relativement indépendante, ce qui pourrait aussi être interprété comme une discordance. Le texte semble ici se plier aux exigences de la musique avec un rythme musical qui prend le pas sur la scansion prosodique. En définitive, demandons-nous si l'emploi de la notation franconienne n'a pas déformé de façon seulement formelle la composition initiale ou bien si certaines pièces, plus anciennes, n'ont pas fait l'objet de nouvelles compositions musicales.

Documents annexes

Tableau 1 - Ajouts occitans du ms. Paris, BnF, fr. 844 (*W2*)

Tableau 2 - Pos qu'ieu vey la fualla, BdT 461.196, W 1v, schéma poético-musical

Tableau 3 – Pos qu'ieu vey la fualla, BdT 461.196, W 1v, structure musicale

Tableau 4 – Alternance des longues (L), brèves (B) et semi-brèves (SB) dans le schéma mélodique de BdT 461.196

Tableau 5 – Rythme musical et métrique, BdT 461.196

Fig. 1 – Paris BnF, fr. 844, fol. 1v, détail

Fig. 2 – Paris BnF, fr. 844, fol. 1v, détails

Tableau 6 – Pliques sur des figures simples et ligaturées

Tableau 7a - Pliques dans BdT 461.196 (Paris, Bnf, fr. 844, fol. 1v)

Tableau 7b - Pliques dans BdT 461.230 (Paris, Bnf, fr. 844, fol. 78v)

Tableau 7c - Pliques dans BdT 244.1a (Paris, Bnf, fr. 844, fol. 186r-v)

Tableau 7d - Pliques dans BdT 461.20a (Paris, Bnf, fr. 844, fol. 187r-v)

Fig. 3 – Rythme prosodique et musical dans BdT 244.1a (transcription et édition musicale : C. Chaillou-Amadiéu, éd. du texte : A. Radaelli)

Notes

[1] Cette étude entre dans le cadre du projet MaRITEM (« Le ‘manuscrit du roi’, image texte et musique ») soutenu par l’Agence Nationale de la recherche et coordonné par Christelle Chaillou-Amadiéu. Le présent article est le produit interdisciplinaire d’une collaboration approfondie de la part des deux auteurs et chacune des parties a fait l’objet d’un travail commun. Cependant, F. Saviotti est responsable des parties suivantes : « Consignation initiale et ajouts tardifs », « Contexte historique des ajouts », « Fautes évidentes ou anomalies apparentes », « Anomalies graphiques et/ou phonétiques » ; C. Chaillou-Amadiéu de : « La notation musicale des dansas », « Délimiter et interpréter la faute musicale : l’exemple des dansas », « Arguments musicaux pour l’attribution », « Le rôle de la musique face aux anomalies textuelles », « La fausse transposition », « Oublis de sons et modifications des signes de notation », « Rythme et prosodie ».

[2] Suivant la méthode dite « de Lachmann » au moins depuis sa révision critique par Joseph Bédier, *La tradition manuscrite du Lai de l’ombre : réflexions sur l’art d’éditer les anciens textes*, Paris, Champion, 1929. Cette méthode a pu être décrite comme « *testimoniale-genealogico-ricostruttiva* » (Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul*

Maas. Testo e commento, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003) pour son attention aux témoignages manuscrits, la recherche des rapports de dérivation entre ceux-ci et l'ambition de reconstruire sur ces bases le texte de l'archétype, sinon de l'original lui-même. Dans le domaine des études classiques, mais aussi – au moins dans certains pays, avant tout l'Italie – par la majorité des médiévistes la « méthode de Lachmann », avec toutes les mises à jour plus récentes qui en ont perfectionné l'efficacité, est considérée comme « la » méthode philologique.

[3] La rubrique manque pour toutes ces pièces.

[4] Nous indiquons de préférence comme « formes » les partitions du « genre » lyrique médiéval, plus ou moins reconnaissables et codifiées par leurs traits formels et structurels et/ou leur contenu (voir par ex. Stefano Asperti, « Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale », *Studi mediolatini e volgari*, 59, 2013, p. 65-105, ici p. 99). Pour une discussion sur la forme *dansa* et son rayonnement dans la lyrique romane médiévale, qu'il soit permis de renvoyer à C. Chaillou-Amadiéu et F. Saviotti, « De la *dansa* au virelai. Étude sur le genre poético-musical », en préparation. Les cinq *dansas* du *Chansonnier du Roi* ont fait l'objet d'un travail d'interprétation musicologique et philologique par les auteurs de cet article et Xavier Terrasa. Le programme a été donné en concert à plusieurs reprises, notamment en marge du congrès *Philologie et musicologie. Qui dit tradition dit faute ? (La flama del trobador desconegut*, ensemble La Flama, 21 mai 2017, Saint-Guilhem-le-Désert).

[5] La définition remonte à Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Pierres, 1780, et avait à l'origine un sens purement topographique : le ms. était conservé à la Bibl. Royale (puis à la BnF). Cette étiquette « neutre » a fortement influencé la critique du xx^e siècle, qui l'a accompagnée d'un jugement de valeur (Jean Beck et Louise Beck, *Le Manuscrit du Roi : fonds français n° 844 de la Bibliothèque Nationale*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938, vol. 1, p. x parlent d'« un recueil qui, au point de vue littéraire, musical et artistique, est le comble de la richesse et de la beauté, un ouvrage sans précédent dans l'histoire du livre parfait ») et a même tenté d'attribuer l'initiative de la création du livre manuscrit à un roi, notamment Charles d'Anjou (voir *ibid.* et, bien plus récemment, John Haines, « The Songbook for William of Villehardouin, Prince of the Morea [Paris, Bibliothèque Nationale de France, Fonds Français 844] : A Crucial Case in the History of Vernacular Song Collections », *Viewing the Morea : Land and People in the Late Medieval Peloponnese*, éd. Sharon E. J. Gerstel, Washington [D.C.], Dumbarton Oak, 2013, p. 57-109).

[6] Sur l'adaptation linguistique des textes troubadouresques au cours de leur tradition en pays d'oïl, voir Manfred Raupach et Margret Raupach, *Französierte Trobadorlyrik : zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Niemeyer, 1979. Plus généralement, sur le rapport entre les deux langues au Moyen Âge tel que le témoignent les attestations littéraires – tout particulièrement lyriques – voir Federico Saviotti, *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia, Pavia University Press, 2017, p. 125-160 et la bibliographie citée.

[7] Ce manuscrit a attiré depuis toujours l'intérêt des musicologues et des philologues. Cependant, les questions qu'il soulève sont loin d'avoir été toutes résolues de façon satisfaisante. Le projet ANR MaRITEM, *Le Manuscrit du Roi* (Paris, BnF, fr. 844). Image, texte, musique (2019-2023) visant à l'étude globale du codex (voir la table-ronde qui l'a inspiré, organisée à Rome en février 2018 par les auteurs de cet article) a officiellement été inauguré au congrès « Philologie et Musicologie » le 5 juin 2019 à l'Université de Pavie.

[8] Pour la quasi-totalité des chercheurs, les éléments qui prônent pour cette localisation seraient : le choix des poèmes de la seconde partie du recueil (majoritairement d'auteurs artésiens), la présence d'une collection de motets très proche de celle du ms. arrageois BnF, fr. 12615 (voir *Motets from the Noailles Chansonnier*, éd. Gaël Saint-Cricq, Eglal Doss-Quinby et Samuel N. Rosenberg, Middleton, A-R Editions, 2017), la décoration (voir Alison Stones, *Manuscripts Illuminated in France: Gothic Manuscripts 1260-1320*, 2 vol., London-Turnhout, Harvey Miller-Brepols, 2013, vol. 2, p. 158-162). Cependant, une expertise liminaire sur la *scripta* des chansons de trouvères copiées dans le ms. – plutôt négligée jusqu'ici, comme le remarque J. Haines (*The Musicography of the Manuscrit du Roi*, Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, Graduate Department of Music, University of Toronto, 1998, p. 96) – semble montrer que le copiste principal n'avait pas d'habitudes graphiques septentrionales. Nous proposons de revenir sur ce point, dans le cadre du projet ANR *MaRITEM* cité à la note précédente.

[9] Pour la distinction des différents copistes des textes et des mélodies, voir Judith Peraino, *New Music, Notions of Genre, and the « Manuscrit Du Roi » circa 1300*, Ann Arbor, University of Michigan, 2001, p. 94-95 et Haines, *The Musicography*, p. 162-169. Une nouvelle analyse détaillée des mains, mettant à profit les informations fournies par Peraino et Haines, se trouve dans Alexandros M. Hatzikiriakos, *Lo Chansonnier du Roi. Luoghi e autori della lirica e della musica europea del Duecento*, tesi di dottorato, « Sapienza » Università di Roma, 2015, p. 26-41 (nous n'avons pas pu consulter le livre issu de cette thèse qui vient de paraître : Id., *Musiche da una corte effimera. Lo Chansonnier du Roi [Parigi, BnF, f. fr. 844] nella Napoli dei primi Angioini*, Verona, Fiorini, 2020).

[10] Beck & Beck, *Le Manuscrit du Roi*, vol. 2, p. 175.

[11] Haines, *The Musicography*, p. 153-161.

[12] Ce qui n'est pas arrivé dans tous les cas, vu qu'un certain nombre de portées demeurent toujours vides.

[13] Voir, entre autres, Hans Spanke, « Der Chansonnier du Roi », *Romanische Forschungen*, 56, 1942, p. 38-104, et Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori : componenti provenzali e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenna, Longo, 1995, p. 121-125.

[14] Voir Hatzikiriakos, *Lo Chansonnier du Roi*, p. 38-39 et 41 (nous n'avons pas pu consulter le livre issu de cette thèse qui vient de paraître : Id., *Musiche da una corte effimera. Lo Chansonnier du Roi [Parigi, BnF, f. fr. 844] nella Napoli dei primi Angioini*, Verona, Fiorini, 2020).

[15] Les trois seules mélodies conservées pour les *descorts* occitans se trouvent dans W^2 .

[16] Ce n'est probablement pas un hasard si *dansas* et *descortz* se trouvent cités ensemble déjà vers la fin du XII^e siècle par le troubadour Raimbaut de Vaqueiras, comme faisant partie du répertoire musical du jongleur Perdigon : *Perdigos viule descortz o dansas, / que contrafa n'Estornel ab sa lansa* (*BdT* 392.15 = 4.1 = 370.12a, v. 50-51 ; *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, éd. Joseph Linskill, The Hague, Mouton, 1964, IX).

[17] Asperti, *Carlo I d'Angiò*, p. 122.

[18] Cf. notamment Alexandros M. Hatzikiriakos et Maria Teresa Rachetta, « Lo Chansonnier du Roi (BnF, fr. 844) e la sua storia: un nuovo approccio alle aggiunte successive », *Philologie et musicologie. Des sources à l'interprétation poético-musicale (XII^e-XVI^e siècle)*, éd. Christelle Chaillou-Amadiou, Oreste Floquet, Marco Grimaldi, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 143-158.

[19] Par ailleurs, on constate la même césure en musicologie, où la distinction académique entre les corpus du XIII^e et les compositions de l'*Ars nova* repose aussi – nous venons de l'évoquer – sur une différente façon d'écrire la musique.

[20] Voir par ex. le bilan très équilibré d'Asperti (*Carlo I d'Angiò*, p. 213-220, et 124).

[21] Déjà reconnu par les premiers spécialistes des deux disciplines, le rôle crucial joué par Adam de la Halle dans l'histoire de la littérature et de la musique ne cesse d'être souligné et célébré, comme le démontre la publication toute récente du recueil monographique

Musical Culture in the World of Adam de la Halle, éd. Jennifer Saltzstein, Leiden-Boston, Brill, 2019.

[22] Le chansonnier *a* (pour sa description voir Madeleine Tyssens, « *INTAVULARE* ». *Tables de chansonniers romans, II, Chansonniers français, 1: a* (B.A.V., Reg. lat. 1490), *b* (B.A.V., Reg. lat. 1522), *A* (Arras, Bibliothèque Municipale, 657), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1998) est ordonné par genres en quatre sections : chansons, rondeaux, jeux-partis, chansons à la Vierge. À côté d'Adam de la Halle – et même devant lui – en tant qu'auteur à la fois de chansons et de rondeaux, le compilateur attribue une place d'honneur à un poète et compositeur par ailleurs presque inconnu, Guillaume d'Amiens. Quant à *W* (pour la description du ms. voir Federico Saviotti, « *Precisazioni per una rilettura del ms. BnF, fr. 25566 [canzoniere francese W]* », *Medioevo romanzo*, 35, 2011, p. 262-284), il s'agit en réalité d'un recueil de pièces diverses qui s'ouvre sur l'*opera omnia* d'Adam de la Halle (le sigle se réfère proprement au corpus lyrique de celui-ci, comportant 34 chansons, 16 jeux-partis, 16 rondeaux et 5 motets). Les deux mss. furent copiés en Artois vers 1300 (vraisemblablement entre 1291 et 1297 pour *W*: voir *ibid.*, p. 268), donc un peu plus tard que la majorité des autres chansonniers de trouvères.

[23] Les rubriques du chansonnier *Sg* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146), renfermant plus d'une centaine de ses pièces, en attestent la variété de formes, mètres et registres (*canço, vers, pistola, retronxa, estempida, descort, desirança, alba, acuyndamen, sirventes, mig vers e miga canço, mig vers, mig sirventes, pastorela, plant, cobla [esparsa], sopni, dança balada, sirventes dança, viadeyra, espingadura, peguesca, gelosesca, dança, balada*).

[24] Pour les *dansas* voir : Anna Radaelli, *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea, 2004. Pour les *baladas*, voir : Ilaria Zamuner, *Le baladas del canzoniere provenzale Q. Appunti sul genere e edizione critica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.

[25] Asperti, *Carlo I d'Angiò*, p. 97-133.

[26] Voir Hermann Suchier, « *Der Trobador Marcabru* », *Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur*, 14, 1875, p. 119-160, 273-310, ici p. 302, et Asperti, *Carlo I d'Angiò*, p. 101.

[27] Pour une description générale du ms., voir Caterina Menichetti, *Il canzoniere provenzale E* (Paris, BNF, fr. 1749), Strasbourg, ÉLiPhi, 2015 ; sur la section des *dansas* et leur rapport à la cour de Provence, voir Asperti, *Carlo I d'Angiò*, p. 97-104 et 114-120, et Radaelli, *Dansas provenzali*, p. 85-94.

[28] Le nom du troubadour apparaît dans la marge supérieure de la page : il s'agit de l'indication du compilateur à l'intention de celui qui aurait dû réaliser les rubriques des deux chansons (mais il ne l'a pas fait ; voir Menichetti, *Il canzoniere provenzale E*, p. 10). L'attribution de celles-ci (*BdT*244.13 et 11) à Guiraut d'Espanha est par ailleurs confirmée par les autres sources (chansonniers *C* et *k*) des mêmes textes. Karl Bartsch, *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, Friederichs, 1872, p. 151, n. 244, a été le premier à postuler l'identité entre l'auteur des *dansas* et des deux chansons.

[29] Voir Asperti, *Carlo I d'Angiò*, p. 82-83.

[30] Pour la description de ce ms. voir « *Intavulare* ». *Tavole di canzonieri romanzi, I. Canzonieri provenzali*, serie coordinata da Anna Ferrari, 12. Paris, Bibliothèque nationale de France : f (fr. 12472), éd. Fabio Barberini, Modena, Mucchi, 2012.

[31] Voir Asperti, *Carlo I d'Angiò*, p. 10, et Adam de la Halle, *Teatro. La Commedia di Robin et Marion. La Pergola*, éd. Rosanna Brusegan, Venezia, Marsilio, 2004, p. 22-23. Le trouvère Perrin d'Angecourt fut aussi à Naples à la suite de Robert d'Artois (voir Luciano Formisano et Charmaine Lee, « Il 'francese di Napoli' in opere di autori italiani dell'età angioina », *Lingue e culture dell'Italia meridionale (1200-1600)*, éd. Paolo Trovato, Roma, Bonacci, 1993, p. 159). Quant à Nevelot Amion, auteur d'une imitation des *Vers d'Amours* d'Adam de la Halle, nous croyons avoir démontré qu'il serait abusif de l'identifier avec le *Novellone de Atrapato* ('Nevelon d'Arras') attesté comme « *ystrio et familiaris* » ('jongleur et homme du cortège') à la cour de Charles II en 1302 (voir Adam de la Halle et Nevelot Amion, *Les Vers d'Amours d'Arras*, éd. Federico Saviotti, Paris, Champion, 2018, p. 33-34).

[32] Voir Stefano Asperti, « Sul canzoniere provenzale *M*: ordinamento interno e problemi di attribuzione », *Studi provenzali e francesi 86/87* [*Romanica Vulgaria. Quaderni*, 10-11], L'Aquila, Japadre, 1989, p. 137-169, et Anne-Claude Lamur-Baudreu, « Aux origines du chansonnier de troubadours *M* (Paris, Bibl. Nat., fr. 12474) », *Romania*, 109, 1988, p. 183-198. François Zufferey, « À propos du chansonnier provençal *M* (Paris, Bibl. Nat., fr. 12474) », *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège (1989)*, éd. M. Tyssens, Liège, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1991, p. 221-242, (repris par Stones, *Gothic Manuscripts*, vol. 1, p. 199-202, n° III-21) suggère, en revanche, une origine provençale.

[33] L'idée est partagée par la majorité de la critique. Une hypothèse différente – mais dépourvue, à notre avis, de pièces d'appui solides – a été récemment avancé dans Haines, « The Songbook » (puis Id., « Aristocratic Patronage and the Cosmopolitan Vernacular Songbook: The *Chansonnier du Roi* [*M-trouv.*] and the French Mediterranean », *Musical Culture in the World of Adam de la Halle*, p. 95-120, ici p. 108), qui voit dans le chansonnier

un cadeau de noces destiné par Charles d'Anjou à Guillaume de Villehardouin, prince de la Morée (le Péloponnèse dominé par les Français). Après la chute de celui-ci, Charles aurait gardé avec lui le recueil, dont la confection n'était pas encore achevée.

[34] Nous essayons d'y trouver une réponse satisfaisante dans l'essai cité plus haut, n. 4.

[35] Par ex. Radaelli, *Dansas provenzali*, p. 36 : « *La parte sostenuta dalla tradizione oitanica nel processo di definizione della forma metrico-melodica "dansa" è stata [...] indubbiamente di primo piano* ». Voir aussi, du côté français, Pierre Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (xii^e-xiii^e siècles) : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977, vol. 1, p. 237-240.

[36] *Biographies des troubadours. Textes provençaux des xiii^e et xiv^e siècles*, éd. Jean Boutière et Alexandre H. Schutz, avec la coll. d'Irénée-Marie Cluzel, Paris, Nizet, 1971² (1964), LXX.D, § 15-19, p. 466.

[37] Paul Meyer, « Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours », *Romania*, 19, 1890, p. 1-62, ici p. 21-26. L'idée qu'il exprime dans cet article fondateur, majoritairement acceptée au moins jusqu'à la première moitié du xx^e siècle (voir, par ex. *Œuvres de Guillaume de Machaut*, éd. Ernest Hoepffner, Paris, Firmin Didot, 1911, t. 2, p. L ; Georges Lote, *Histoire du vers français*, Paris, Boivin, 1951, t. 2, p. 260-261), semble être par la suite progressivement tombée dans l'oubli au point de ne pas être citée par la minorité des chercheurs qui, comme Peraino (*Giving voice*, p. 245-259), défendent la même position que Meyer à propos du rapport entre *dansas* et virelais.

[38] *The Old French Ballette: Oxford, Bodleian library, Ms Douce 308*, éd. Eglal Doss-Quinby, Samuel N. Rosenberg, Elizabeth Aubrey, Genève, Droz, 2006.

[39] *The works of Jehan de Lescurel*, éd. Nigel Wilkins, American Institute of Musicology, 1966. Récemment Yolanda Plumley a édité quelques-unes de ses pièces (*The Art of Grafted Song: Citation and Allusion in the Age of Machaut*, Oxford, Oxford University Press, 2013).

[40] *The Monophonic Songs in the Roman de Fauvel*, éd. Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1991, p. 86-89 (*Providence la senee*) et 101-103 (*Douce et de tout noble affaire*).

[41] Voir plus bas, « Anomalies graphiques et/ou phonétiques ». Sur ce sujet, notre analyse a pu bénéficier des remarques d'Anna Radaelli et de Maria Teresa Rachetta dans les ouvrages cités plus haut (n. 24 et 18 respectivement).

[42] Francon de Cologne, *Ars Cantus Mensurabilis*, Introduction, éd. Jean-Philippe Navarre, Paris, Cerf, 1997.

[43] Voir fol. 15^r, 28^v, 94^v, 113^r, 142^v, 158^v-159^r, 176^v.

[44] La transition entre les deux systèmes reste encore mal comprise et engendre parfois une assimilation de la notation avec les principes de composition. Pourtant, il est plutôt clair que l'absence de notation du rythme dans les corpus antérieurs n'est pas forcément synonyme d'absence de rythme dans les chansons ou d'une pure adéquation entre rythme musical et métrique. Sur ce point voir : Christelle Chaillou-Amadiou et Oreste Floquet, « Musique mesurée ou non mesurée ? Étude sur le rythme des monodies médiévales en langues vernaculaires », *Les noces de Philologie et de musicologie*, éd. Christelle Cazaux-Kowalski *et al.*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 195-216.

[45] Voir Silvia De Santis, *Il mistero provenzale di sant'Agnese*, Roma, Viella, 2016, p. 27-39.

[46] Willi Apel, *La notation de la musique polyphonique 900-1600*, trad. de l'anglais par Jean-Philippe Navarre, Sprimont, Mardaga, 1998 [1^{ère} éd. 1942], p. 249 et suiv.

[47] Oliver Huck, « 'Tanzmusik' im Mittelalter », *Das mittelalterliche Tanzlied (1100-1300): Lieder zum Tanz-Tanz im Lied*, éd., Dorothea Klein, Brigitte Burrichter et Andreas Haug, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 11-29.

[48] 'Mais on n'exécute pas bien de nos jours ce chant ; car les chanteurs d'aujourd'hui ne peuvent pas parvenir à donner à la danse le chant qui lui est propre ; et ne pouvant y arriver, ils ont changé ce chant en celui du rondeau, avec les minimes et les semi-brèves de leurs motets' (éd. et trad. : *Las flors del gay saber estier dichas Las Leys d'Amors*, éd. Adolphe-Félix Gatiou-Arnould, Toulouse, Privat, 1841-1843, t. I, p. 342-343). L'auteur insisterait ainsi sur le caractère autochtone de la *dansa*, en proscrivant toute possible contamination avec les formes fixes françaises : voir Anna Radaelli, « La dansa en llengua d'oc : un gènere d'èxit entre Occitània i Catalunya », *Mot so raso*, 6, 2007, p. 49-60, ici p. 56, et Peraino, *Giving voice*, p. 250-251.

[49] En ce qui concerne le ms. Paris, BnF, fr. 22543, il est probable que le notateur se soit appuyé sur un support bien plus ancien écrit dans une notation neumatique et peut-être adiastrématique. Voir Christelle Chaillou-Amadiou, « La réception musicale dans les chansonniers de troubadours : le cas du chansonnier R, Paris, BnF, fr. 22543 », *Revue des langues romanes*, 2020 (à paraître).

[50] On remarque très souvent que des mélodies sont plus ou moins ornées en fonction du témoin. Dans son étude sur le *Jenaer Liederhandschrift* (Jena, Thüringer Universitäts und

Landesbibliothek, El. fol. 101), Robert Lug évoque la possibilité que des scribes aient pu simplifier les mélodies en retirant certaines ornementsations (« Drei Quadratnotationen in der Jenaer Liederhandschrift », *Die Musikforschung*, 53/1, 2000, p. 4-40). Ainsi, certaines omissions pourraient être aussi de simples abréviations d'ornementsations, à l'image des abréviations textuelles.

[51] Voir plus haut, n. 8, et Radaelli, *Dansas provenzali*, p. 233.

[52] Hatzikiriakos, *Lo Chansonier du Roi*, p. 35, propose de distinguer plutôt les deux mains (qu'il appelle A8 et A9) sur la base de la présence ou de l'absence de traits linguistiques marqués. Toutefois, dans des textes aussi courts, cette présence/absence n'est pas forcément significative (par ex. l'absence dans la transcription de *BdT* 461.92 de la diphtongue *ua* provenant d'*o* tonique ouvert – qui caractérise en revanche de façon exclusive la copie de *BdT* 461.196 : voir plus loin – relève tout simplement du fait que dans cette *dansa* il n'y a pas de mots présentant cette condition phonétique).

[53] Haines, *The Musicography*, p. 163-166.

[54] Radaelli, *Dansas provenzali*, p. 233, signale dans son apparat critique « *vabent* » pour « *valent* » au v. 11, en le corrigeant dans le texte. Pourtant, le ms. a bien la leçon correcte « *valent* ».

[55] Il n'y a pourtant pas de raisons pour croire, comme c'est l'opinion des Beck, que la transcription des ajouts a été faite par les auteurs des compositions eux-mêmes.

[56] En effet, les incohérences modales restent quasiment indétectables contrairement à d'autres supports avec de la musique notée, tel que *R*, qui comporte beaucoup de mélodies assez douteuses, ce qui laisse d'ailleurs à penser que le corpus copié dans *R* n'était plus chanté ou inconnu du notateur au début du xiv^e siècle.

[57] Voir plus haut n. 28.

[58] Hermann Suchier, *Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache zum ersten Male herausgegeben*, Halle, Niemeyer, 1883, p. 299. En faveur de cette hypothèse l'éditeur de l'œuvre de Guiraut d'Españha (Otto Hoby, *Die Lieder des Trobadors Guiraut d'Españha*, Freiburg (CH), St. Paulus, 1915, p. 38), contrairement Radaelli, *Dansas provenzali*, p. 88-94 et 218 (voir aussi Ead., « Guiraut d'Españha (Anonimo ?), 244.1a, Ben volgra, s'esser poges », *Rialto. Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*).

[59] Le seul chansonnier des troubadours qui l'a fréquemment dans sa *scripta* est *f*: voir François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz,

1987, p. 215 ; Jules Ronjat, *Grammaire istorique des parlars provençaux modernes. 1: Introduction ; Fonétique. 1, Voyelles et diftongues*, Montpellier, Société des langues romanes, 1930, signale que l'est du domaine occitan moderne confond *m* et *n* en position finale en un seul phonème nasalisé (« tipe [*sic*] provençal », p. 293-294), contrairement à d'autres régions de l'Occitanie.

[60] Hatzikiriakos et Rachetta, « Lo *Chansonnier du Roi* ».

[61] Rachetta indique aussi d'autres traits possiblement catalans, mais tous ceux-ci paraissent pouvoir s'expliquer différemment (pour *ll-* voir Zufferey, *Recherches linguistiques...*, p. 216-217 ; pour *-hn-* voir *ibid.*, p. 217 et 299 ; pour « *am* » au lieu de « *ab* » voir Åke Grafström, *Étude sur la graphie des plus anciennes chartes languedociennes, avec un essai d'interprétation phonétique*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1958 ; pour le subjonctif « *sie* » voir Zufferey, *Recherches linguistiques*, p. 210).

[62] Radaelli, Dansas *provenzali*, p. 234.

[63] Paul Meyer, « Documents linguistiques des Basses-Alpes », *Romania*, 27, 1898, p. 337-441 : ici p. 359. En part. *ua* est répandu dans les chartes de Seyne, Digne et Saint-Julien-d'Asse, absent (ou presque) de celles de Forcalquier et de Castellane.

[64] *Ibid.*, p. 397-405.

[65] Voir Alphonse Blanc, « Vocabulaire Provençal-Latin », *Revue des Langues Romanes*, 35, 1891, p. 29-87, ici p. 46-47, 68.

[66] Voir *Le livre potentia des États de Provence : 1391-1523*, éd. Gérard Gouiran et Michel Hébert, Paris, CTHS, 1997, p. 33.

[67] Cf. par ex. Meyer, « Documents linguistiques », p. 342, et Blanc, « Vocabulaire provençal », p. 46.

[68] Nous avons pris en compte aussi les autres textes copiés par les mêmes scribes, notamment le n° 1 de Peraino, responsable d'au moins 6 textes : les résultats complets de ce travail seront publiés dans le cadre du projet *MaRITEM* (voir plus haut, n. 7).

[69] Pour la *Doctrina* et le traité de Ripoll voir *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, éd. John H. Marshall, London, Oxford University Press, 1972, p. 96, 102-103 respectivement ; pour les *Leys d'Amors*, voir l'éd. de Gatién-Arnoult, *Las flors del gay saber*, p. 340-343. Nous n'avons pas pu nous servir de la nouvelle édition critique de ce dernier traité qui vient de paraître : *Las leys d'amors : redazione lunga in prosa*, éd. Beatrice Fedi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2019.

[70] Notons toutefois que cet allongement n'apparaît pas sur les deux autres occurrences de la diphtongue *ua* (« *vual* » et « *puascha* »). Le fait que ces dernières ne sont pas placées en fin de vers pourrait expliquer la différence de leur traitement.

[71] Sur ce point, nous renvoyons le lecteur vers l'article de Marie-Noël Colette de ce numéro thématique.

[72] Voir David Hiley, « The Plica and Liquescence », *Gordon Athol Anderson: In Memoriam*, Henryville, Institute of Mediæval Music, 1984, p. 379-391.

[73] *Ars Cantus Mensurabilis*, p. 82-83.

[74] Voir John Haines, « Lambertus's Epiglotus », *The Journal of Medieval Latin*, 16, 2006, p. 142-163.

[75] Christian Meyer, « La notation carrée du plain-chant. Le témoignage d'un traité inédit : Napoli, Biblioteca nazionale, Ms. VIII D 12, fol. 24r-32 », *Études grégoriennes*, 39, 2012, p. 221-242, ici p. 227.

[76] *Ibid.* : « Notre traité utilise un vocabulaire tout aussi énigmatique, notamment ce verbe « *precingere* » auquel on peine ici à donner un sens, et suggère à la fois un geste bref et délicat (« *cum decore* »). »

[77] Carola Hertel souligne toutefois que la plique ascendante pouvait se contenter d'une seule hampe vers le haut (voir Carola Hertel, « La plique et sa survivance au xiv^e siècle : conséquences pour l'interprétation de l'œuvre de Guillaume de Machaut », *Beredte Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, Basel, Schwabe Verlag, 2019, p. 167-176.

[78] Ce phénomène serait toutefois plus présent dans la lyrique en langue d'oïl.

[79] Dans le cas de *BdT* 461.230, la plique sur *mentire* (vers 6, syllabe 7) est remplacée dans une autre formule cadentielle, cette fois-ci conclusive à la fin du vers 8.

[80] Voir Cesare Segre, « Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema », dans Id., *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, p. 53-70.

[81] Nous n'approfondirons pas ici le rapport entre monodie occitane et motet. À ce sujet, voir Elizabeth Aubrey, « The Dialectic between Occitania and France in the Thirteenth Century Author(s) », *Early Music History*, 16, 1997, p. 1-53.

[82] La proximité des *dansas* de *W*² avec les virelais de Jehannot de Lescurel, transmis uniquement par le ms. Paris, BnF, fr. 146 est aussi surprenante au niveau formel : nous

revenons sur cet aspect dans la contribution citée plus haut n. 4.

Pour citer ce document

Par Federico Saviotti et Christelle Chaillou-Amadiou, «Les *dansas* du Chansonnier du Roi (Paris, BnF, fr. 844) : à la recherche de fautes dans un corpus d'*unica* », *Textus & Musica* [En ligne], 1 | 2020, "Qui dit tradition dit faute ?" La faute dans les corpus chantés du Moyen Âge et de la Renaissance, mis à jour le : 15/10/2020, URL : <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/textus-et-musica/index.php?id=245>

Quelques mots à propos de : Federico Saviotti

Chercheur en philologie romane à l'Université de Pavie. Spécialiste de la lyrique romane médiévale, sa production scientifique se concentre surtout sur la poésie des troubadours, le milieu littéraire arrageois du XIII^e siècle et la philologie matérielle.

federico.saviotti@unipv.it

<https://studiumanistici.unipv.it/?pagina=docenti&id=1202>

<https://unipv.academia.edu/FedericoSaviotti>

Quelques mots à propos de : Christelle Chaillou-Amadiou

CNRS/CESCM, Würzburg Universität, Chargée de recherche CNRS au CESCM de Poitiers depuis 2016. Après avoir soutenu une thèse en musicologie médiévale sur les rapports texte/musique dans les chansons de troubadours à l'Université de Poitiers en 2007, elle poursuit ses recherches à l'Université autonome de Barcelone, à l'EPHE sous la direction de Fabio Zinelli puis au Collège de France en étant l'assistante de Michel Zink de 2013 à 2015. Avec Fabio Zinelli, elle crée en 2013, les rencontres bisanue

...

Droits d'auteur



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>) / Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC.3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/fr/>)