

LE CHANSONNIER SG AU CARREFOUR OCCITANO-CATALAN ¹

Un manoscritto non è un magazzino di varianti,
ma una miniera di storie

G. BILLANOVICH

1. — *Présentation générale et état de la question*

Le beau chansonnier Gil ou de Saragosse, connu comme *Sg* par les occitanistes, prit place tardivement dans les études sur les troubadours. Il fut découvert par les romanistes en 1876, lorsque son propriétaire, Pablo Gil y Gil, professeur à l'Université de Saragosse, permit à Manuel Milà i Fontanals d'en rédiger une description sommaire ². En 1909, grâce à la

1. Cet article a été réalisé dans le cadre du projet de recherche MCyT *Corpus digital de textos catalanes medievals : Eiximenis y cancioneros I et II* (HUM2005-07480-C03-02 et FFI2008-05556-C03-03/FILO) de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes de l'Université de Gérone. Nous sommes très reconnaissants envers le personnel de la Salle de réserve de la Biblioteca de Catalunya et des Archives capitulaires de Lérida et de Vic pour les facilités qu'il nous a toujours offertes. Certaines parties de ce travail ont été exposées dans le cadre du *VII^e Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes* (Bordeaux, 2005), du *IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Léon, 2005) et du *Seminari de Literatura Medieval i Moderna* (Université de Barcelone, 2006). Nous tenons à remercier vivement nos collègues pour leurs remarques et, tout particulièrement pour leurs généreux conseils, S. Asperti, L. Badia, J. M. Cacho Bleuca, M. Careri, I. Escandell, A. Gudayol, A. Radaelli, J. Riera i Sans et F. Zinelli. Nos remerciements vont également à Florence Detry pour la révision linguistique de cet article.

2. M. Milà i Fontanals, « Notes sur trois manuscrits. I. Un chansonnier provençal », dans *Revue de linguistique romane*, t. 10 (1876), p. 225-232 (p. 225). Pourtant, selon Jaume Massó i Torrents (« Bibliografia dels antics poetes catalans », dans *Annals de l'Institut d'Estudis Catalans*, t. 5 [1913-1914], p. 3-284, à la p. 30), Pablo

Romania, t. 128, 2010, p. 92 à 134.

contribution financière de dix donateurs, il fut acheté par l'Institut d'Estudis Catalans ; depuis lors, le chansonnier est resté dans le fonds de la réserve de la Biblioteca de Catalunya, à Barcelone, avec la cote ms. 146³.

Les études postérieures ont octroyé au chansonnier *Sg* une place d'honneur incontestable au carrefour de la tradition manuscrite des lyriques occitane et catalane médiévales. Daté du troisième tiers du XIV^e siècle, c'est un manuscrit tardif parmi ceux qui contiennent l'œuvre des troubadours, mais c'est l'un des premiers codex lyriques conservés à avoir été produit dans l'aire catalane⁴. Le compilateur réunit, au sein d'un même recueil, la tradition troubadouresque et la lyrique occitane du XIV^e siècle, mélange qui constitue une exception remarquable au sein des chansonniers occitans

Gil ne fournit de copies du manuscrit qu'à Adolf Kolsen (*Sämtliche Lieder des Troubadours Giraut de Bornelh*, Halle, 1907, t. 1) et à Max Kleinert (*Vier ungedruckte Pastorelen des Troubadours Serveri von Gerona*, Halle, 1890). F. Ugolini, dans « Il canzoniere inedito di Cerveri di Girona », dans *Memorie della Reale Accademia Nazionale dei Lincei*, s. 6, t. 6 (1936), p. 511-684 (p. 513-514), ajoute Crescini à la liste des savants qui ont eu un accès, même restreint, au manuscrit. Voir aussi Jordi Rubió i Balaguer, *Història de la literatura catalana*, 1980, t. 1, p. 50-51. Sur les sigles qui ont désigné notre chansonnier, F. Ugolini, « Il canzoniere », p. 514 n. 5. De son côté, F. Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987, a proposé le sigle Z.

3. J. Massó, « Bibliografia », p. 40, et aussi J. Massó et J. Rubió, « Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca de Catalunya (continuació) », dans *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, t. 6 (1920-1922), p. 287-312 (réimpr. Barcelone, 1989, p. 271-296). Informations récentes sur l'acquisition du manuscrit dans R. Fontanals et M. Losantos, *Biblioteca de Catalunya, 100 anys : 1907-2007*, Barcelone, 2007, p. 49-55. Lorsque le manuscrit arriva à Barcelone, il était muni d'une reliure en simple parchemin, qui a été remplacée par l'actuelle (cf. R. Miquel i Planas, *Restauración del arte hispano-árabe en la decoración exterior de los libros*, Barcelone, 1913, p. 12-13).

4. J. Massó a proposé une datation du XIV^e siècle, sur une base paléographique (« Bibliografia », p. 30), qu'il confirma plus tard dans J. Massó et J. Rubió, *Catàleg*, p. 271. F. Ugolini, « Il canzoniere », p. 543, date le chansonnier entre 1350 et 1375. Les études les plus récentes situent notre manuscrit vers le troisième quart du XIV^e siècle : F. Zufferey, *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, 1981, p. XXIII-XXVIII et S. Asperti, « Flamenca e dintorni : considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo », dans *Cultura Neolatina*, t. 45 (1985), p. 59-102 (p. 71-74). Sur la date de *Sg*, cf. aussi D'A. S. Avalle, *Immanoscritti della letteratura in lingua d'oc*, éd. L. Leonardi, Turin, 1991, p. 104-105, et S. Asperti, « La tradizione occitanica », dans *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare. 2. La circolazione del testo*, dir. P. Boitani, M. Mancini, A. Várvaro, Rome, v. 2, p. 521-554 (p. 535). À notre demande, J. Riera i Sans (Arxiu de la Corona d'Aragó) a bien voulu nous confirmer, à partir de critères paléographiques, une datation des alentours du dernier quart du XIV^e siècle, pas antérieure à 1366 en tout cas.

(voire même parmi la plupart des chansonniers catalans, qui ont tout de suite abandonné la copie des troubadours) ⁵. Le contenu de *Sg* est aussi remarquable par la reprise de traditions perdues : il s'agit en effet de l'unique témoin d'une grande partie de l'œuvre des poètes occitano-catalans du *xiv*^e siècle ; il contient aussi quelques *unica* des troubadours ; enfin, c'est le seul codex qui transmette la plus grande partie du corpus de Cerverí de Girona, puisqu'il en reproduit 104 pièces.

Le manuscrit constitue également une rareté du point de vue matériel : aucun des chansonniers tardifs, occitans ni catalans, ne présente un aussi grand format et une telle volonté de luxe, mise en évidence par le choix du support en parchemin, par le programme de décoration et, enfin, par la facture professionnelle (aspects qui seront traités plus en détail par la suite). Il faudrait étudier ces spécificités avec soin, en essayant de les comprendre dans le contexte qui est le leur et leur confère leur normalité, c'est-à-dire en reconstruisant le système culturel occitano-catalan et en tenant compte de la production lyrique, de la culture écrite, des rapports culturels et de leur contexte historique, du mécénat, de la circulation littéraire, etc. Cela permettrait éventuellement de dévoiler les motivations qui se cachent derrière notre chansonnier et qui peuvent aussi éclairer la tradition culturelle occitano-catalane ⁶.

5. Les seuls chansonniers troubadouresques qui reproduisent les poètes occitans du *xiv*^e siècle sont *f* et *R*. Le chansonnier *f* est peut-être, d'un point de vue structurel, le plus proche de *Sg* : le recueil commence par une section dédiée aux poètes de la fin du *xiii*^e et du début du *xiv*^e, puis présente une autre grande section réservée à la poésie des troubadours (cf. S. Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori : Componenti 'provenzali' e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Ravenne, 1995, p. 19-42). Une main nettement postérieure a profité des espaces laissés en blanc dans le chansonnier *R* pour ajouter quatre poésies de Peire Lunel de Montech (Z 544 = BdT 289). À propos des chansonniers catalans, cf. les notes 6 et 8.

6. Notre étude prend place dans le cadre du projet *Cançons DB* (<http://www.narpan.net>), base de données qui a pour objectif de fournir des éléments nécessaires à l'étude des chansonniers catalans médiévaux sous leurs divers aspects, en collaboration étroite avec la *Biblioteca Elettronica dei Trovatori* (<http://www.bedt.it>), dirigée par S. Asperti. *Cançons DB* présente une étude codicologique et littéraire, une transcription diplomatique et, dans la mesure du possible, une reproduction photographique intégrale de chaque chansonnier. En ce qui concerne *Sg* — dont cet article constitue le premier pas vers une étude et une interprétation globales —, nous comptons étudier les sources textuelles du recueil et préciser son emplacement dans le système des chansonniers des troubadours ; nous examinerons aussi les données qu'il peut fournir sur la circulation des sources troubadouresques dans la Couronne d'Aragon, par rapport notamment aux contenus de *V* et de *VeAg* ; nous nous attacherons également à la reconstitution de la tradition implicite du chansonnier et à sa relation avec les deux grands chansonniers *C* et *R* (qui ont aussi copié une partie de l'œuvre de Cerverí) ; enfin, nous étudierons

En attendant une mise en contexte plus précise, il faut prendre attentivement en compte les données connues sur la circulation des troubadours dans la Couronne d'Aragon. Tandis que la compilation de chansonniers troubadouresques, telle qu'elle nous est parvenue, est essentiellement une initiative spécifique de la culture de l'écrit caractéristique de l'Italie, où les troubadours continuaient à être lus et copiés en tant que maîtres de la poésie italienne (c'est-à-dire comme classiques), la lyrique des troubadours constitue une partie essentielle de la culture de la dynastie royale catalano-aragonaise, objet d'une appropriation patrimoniale qui se matérialisa dans le mécénat et l'écriture poétique des membres de la maison royale⁷. Le rôle fondateur que joua la poésie troubadouresque dans les domaines des couronnes française et castillane s'est manifesté de manière capitale à travers la *translatio* dans une autre langue, accompagnée d'une sélection de traits formels ou thématiques. Le seul domaine, avec la Couronne d'Aragon, où la lyrique savante sera composée en occitan aux XII^e et XIII^e siècles et formera un *continuum* avec le monde occitan, est le Nord de l'Italie. Or, après avoir été adoptée par la culture italienne, la lyrique troubadouresque n'exercera d'influence majeure que sur la poésie toscane. Seule la Catalogne maintint donc la tradition des troubadours pendant le Moyen Âge : malgré une évolution évidente qui s'intensifie au XV^e siècle, il

la circulation des matériaux de *Sg* dans la tradition catalane et nous pencherons sur l'évolution du type du chansonnier, afin de déterminer si notre codex peut être considéré ou non comme un modèle de compilation et un modèle poétique. Cf. M. Cabré et S. Martí, « Per una base de dades dels cançoners catalans : l'exemple de *Sg* », dans *Actes del tretzè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes (Girona 2003)*, Barcelone-Gérone, 2006, t. 3, p. 171-185.

7. D'A. S. Avalle, *I manoscritti*, reste toujours la référence obligée en ce qui concerne la tradition manuscrite occitane. Des précisions postérieures ont été apportées par la collection *Intavulare* et par quelques précieuses monographies, comme celle de M. Careri, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuti e fonti*, Modène, 1990. Fondamentales également les remarques de F. Zufferey, *Recherches*, p. 248-274 ; à cet égard, il faut tenir compte des observations de L. Leonardi, « Problemi di stratigrafia occitanica », dans *Romania*, t. 108 (1987), p. 354-386. Sur le cas catalan au Moyen Âge, cf. M. Cabré et S. Martí, « Per una base de dades ». Sur le mécénat des souverains catalans, cf. S. Asperti, « I trovatori e la corona d'Aragona », dans *Mot so razo*, t. 1 (1999), p. 12-31 et sa nouvelle version révisée dans la Biblioteca del *Repertorio Informatizzato dell' Antica Letteratura Catalana Medievale* (<http://www.riale.unina.it>), ainsi qu'I. Cluzel, « Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon », dans *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. 27 (1957-1958), p. 321-373 ; également A. Espadaler, « La Catalogna dei re », dans *Lo spazio letterario del Medioevo, II. Il Medioevo volgare, 1. La produzione del testo*, Rome-Salerno, t. 2, 2001, p. 873-933. Pour un tour d'horizon récent, voir M. Cabré, « Mécènes et troubadours dans la Couronne d'Aragon », dans *Europe*, vol. 950-951 (juin-juillet 2008), p. 126-136.

n'y a chez les poètes catalans aucune conscience d'un changement de tradition, d'une césure.

En dépit de cette identification entre dynastie catalane et culture des troubadours, très peu de chansonniers compilés au sein de la Couronne d'Aragon au cours des XIII^e et XIV^e siècles nous sont parvenus (très peu même de lyrique en général, qu'elle soit troubadouresque ou pas, sous forme de chansonnier ou pas) : aux chansonniers *V* et *Sg*, nous pouvons ajouter seulement le fragment *Mh* et le recueil de Sant Joan de les Abadeses, ainsi que le *Cançoneret de Ripoll*, les feuillets connus comme 'chansonnier' *G* et les poèmes retrouvés à Castelló d'Empúries. Au XV^e siècle, après le chansonnier *VeAg*, les recueils lyriques — à peu près une quinzaine — ne contiennent que de la poésie catalane, plus tard présentée conjointement avec la castillane ⁸.

Malgré l'importance que ces circonstances autorisent à lui accorder, nous ne disposons pas encore d'une description complète du chansonnier *Sg* ni même d'une étude complète de son contenu ⁹. Bien que l'on puisse trouver bon nombre de travaux partiels, il reste encore beaucoup d'interrogations sur plusieurs de ses caractéristiques, voire même sur la place qu'il occupe dans la tradition ¹⁰. Dans notre première contribution à l'étude intégrale de *Sg*, il s'agira donc d'analyser le chansonnier comme antholo-

8. Cf. J. Massó, « Bibliografia » pour la liste des chansonniers catalans et le sigle attribué à chacun d'eux. Cf. M. Cabré, S. Martí et M. Navàs, « Geografia i història de la poesia occitano-catalana del segle XIV », dans *Translatar e transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, éd. L. Badia, A. Alberni et L. Cabré, Santa Coloma de Queralt-Turnhout, 2010, p. 349-376, pour un aperçu sur les anciens manuscrits de la lyrique occitano-catalane accompagné de considérations sur la notion de continuité dans la lyrique occitano-catalane du XIV^e siècle (avec une bibliographie mise à jour des études sur les manuscrits lyriques d'origine catalane). Sur le chansonnier *VeAg*, cf. A. Alberni, *El Cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7 i 8) : estructura i contingut*, Université de Barcelone, 2003 (version numérique : <http://www.tdx.cesca.es/TDX-0506105-132942/>).

9. Voir note 85.

10. Mises à part les remarquables fiches de la *BEdT*, qui octroient cependant peu de place aux nombreuses questions codicologiques, certains aspects pris en compte ici ont été abordés dans les travaux de Massó, Rubió, Ugolini (avec une transcription diplomatique de la section de Cerverí de Girona) et Zufferey, cités dans la note 2. Il faut y ajouter les contributions d'A. Pagès, « Notes sur le chansonnier provençal de Saragosse », dans *Annales du Midi*, t. 2 (1890), p. 514-599, de C. Brunel, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris, 1935, n° 36, et d'A. Jeanroy, « La poésie provençale dans le Sud-Ouest de la France et en Catalogne du début au milieu du XIV^e siècle », dans *Histoire littéraire de la France*, Paris, 1941, t. 38, p. 8-11. Quelques pistes majeures sont indiquées dans l'indispensable article de S. Asperti, « *Flamenca* », p. 71-76. Plus récemment, cf. P. Olivella, « À propos de l'œuvre de Raimon de Cornet copiée en Catalogne », dans *Butlletín de l'AIEO*, t. 14 (1988), p. 51-61, « Raimon de Cornet, una mostra de poesia tolosana

gie : la facture et la présentation, le choix du contenu et la distribution des matériaux. Les conclusions qui en dérivent, s'ajoutant aux premières données rassemblées sur le contexte historique de l'anthologie du ^{xiv}^e siècle, nous permettront de formuler une hypothèse sur l'atelier de décoration, l'origine de la compilation et l'identité du commissionnaire du manuscrit.

2. — *Le choix du contenu*

Le recueil s'ouvre sur une grande collection de 104 pièces de Cerverí de Girona, suivie des œuvres des troubadours Raimbaut de Vaqueiras, Bertran de Born, Giraut de Bornelh, Arnaut Daniel, Guilhem de Sant Leidier, Bernart de Ventadorn, Pons de Capduelh et Jaufre Rudel, souvent en nombre considérable par rapport à leur corpus conservé. Ainsi, *Sg* copie pratiquement la totalité de l'œuvre de Giraut de Bornelh et une partie notable de celle de Raimbaut de Vaqueiras, d'Arnaut Daniel ou de Jaufre Rudel. Par la suite, le copiste a ajouté un nombre important de poèmes de Joan de Castellnou et de Ramon de Cornet, ainsi que quelques pièces de onze autres poètes du ^{xiv}^e siècle. Puis, quatre poèmes de Guillem de Berguedà ont été copiés. Le dernier texte du recueil est un fragment du *Roman de Troie*. Enfin, seule insertion postérieure, une main cursive a copié sur l'un des feuillets de garde un deuxième poème de Bertran del Falgar.

auteurs	corpus dans <i>Sg</i>	attributions erronées ou divergentes (numération de <i>Sg</i>)	corpus conservé
Cerverí (BdT 434, 434a)	104		114
Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392)	23	106 = Pistoleta ; 108 = Peire Bremon Lo Tort ; 118 = Aimeric de Peguilhan ; 119 = Rambertino Buvalelli ; 121 = Albertet de Sestaron ; 124 = Albertet Marques	40 ?
Bertran de Born (BdT 80)	2	128 = Bertran de Born lo Fils	46 ?

a Catalunya », dans *Actes du V^e Congrès International de l'AIEO* (Université de Toulouse-Le Mirail), Pau, t. 1, p. 167-177, et *La poesia en llengua occitana de la primera meitat del segle XIV : l'exemple de Raimon de Cornet*, thèse doctorale inédite, Université de Barcelone, 2002. Cf. aussi S. Ventura, « Le scelte d'autore operate dal compilatore del ms. *Sg* », dans *Atti del colloquio internazionale Canzonieri iberici*, La Corogne-Padoue, 2001, t. 1, p. 271-282 et « Prime note intorno alla sezione di Giraut de Borneil nel canzoniere *Sg* (Barcelone, Bibl. de Catalogne, ms. 146) », dans *Trobadors a la peninsula ibèrica*, Barcelone, 2006, p. 381-403, et les données de C. Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modène, 2001, p. 279-281.

Giraut de Bornelh (BdT 242)	73	146 = Peire d'Alvernhà ; 151 = Albertet de Sistaró ; 152 = Aimeric de Peguilhan ; 153 = Guillem de Cabestany ; 154 = Peire Bremon Ricas Novas ; 199 = Guilhem Augier Novelha ; 201 = Cadenet	79
Arnaut Daniel (BdT 29)	8	211 = Cadenet	19
Guilhem de Sant Leidier (BdT 234)	5		15
Bernart de Ventadorn (BdT 70)	3		42
Pons de Capduelh (BdT 375)	7	226 = Ramon Fabre d'Uzes ; 27 227 = Ramon de Miraval ; 228 = Bertran de Born	
Jaufre Rudel (BdT 262)	3		7
Joan de Castellnou (Z 518)	12	234 = Peire Ladils de Bazas	11
Ramon de Cornet (Z 558)	19	258 = Peire Cardenal	50
Ramenat de Montaut (Z 563)	2		2
Tomás Peris de Foces (Z 565)	2		2
Bertran de Sant Rosca (Z 487)	3		3
Joan Blanc (Z 516)	1		1
Bertran del Falgar (Z 487)	2		2
Guillem Vetzinas (Z 511)	1		1
Bertran d'Espanha (Z 484)	1		1
Bernat de Panassac (Z 482)	1		1
Jacme de Tolosa (Z 513)	2		2
Gaston de Foix (Z 495)	1		1
Guillem Borzats (Z 499)	2		2
Guillem de Berguedà (BdT 210)	4		30

Table des auteurs ¹¹

11. Les données concernant les attributions et le corpus total suivent la version mise à jour de la *BEdT* en ligne.

En ce qui concerne le choix du contenu, *Sg* surprend le lecteur non seulement par la combinaison inhabituelle de dix troubadours et de treize poètes du XIV^e siècle dans une seule anthologie, mais aussi par le nombre remarquable de pièces de certains auteurs. Au-delà du groupement par auteur, la liste des œuvres donne l'impression d'être aléatoire, bien qu'un certain groupement chronologique soit évident ; cependant, l'agencement des textes — cela aussi est patent — laisse apparaître une grande homogénéité de présentation (cf. § 3). Il faut donc s'interroger sur l'idée d'ensemble qu'avait le compilateur — envisageait-il ce corpus comme une unité ou non ? — et sur les informations que peut nous fournir une analyse plus profonde de l'articulation du recueil.

Ce choix inaccoutumé a amené F. Zufferey et S. Asperti à formuler des interprétations sur l'organisation du recueil, en répartissant de manière divergente les auteurs en grandes parties. Pour Zufferey, le chansonnier serait nettement divisé en deux parties : un recueil de poésie troubadouresque et un recueil de poésie de l' 'école toulousaine', l'irrégularité dans la composition des cahiers constituant le point de césure (cf. notre commentaire au § 4). Selon S. Asperti, par contre, le chansonnier présenterait trois parties : une première dédiée à Cerverí de Girona, une deuxième aux troubadours et une troisième à la poésie 'toulousaine' ¹². Asperti accepte les implications de la césure codicologique invoquée par Zufferey, mais attribue toutefois plus d'importance à l'homogénéité du décor et de la structuration textuelle de *Sg*, révélatrice à son avis d'une volonté claire de présenter un recueil unitaire. La vérification de ces hypothèses exigera donc que nous procédions à l'analyse d'éléments très divers dans l'agencement du recueil.

Quelques interrogations suscitées par le contenu du chansonnier, qui ne trouveront pas de réponse dans cet article, méritent d'être soulevées. Premièrement, il faudrait affiner l'interprétation du critère de sélection du compilateur, au-delà de la volonté manifeste de copier un corpus aussi complet que possible, du moins pour quelques auteurs de grande importance dans la tradition lyrique catalane : souvenons-nous de la place tenue par Cerverí dans cette tradition et de son attachement à la maison royale, ainsi que de la large influence de Giraut de Bornelh et de Raimbaut de Vaqueiras. Il en va de même pour Joan de Castellnou et Ramon de Cornet ¹³. Deuxièmement, une analyse des sources des troubadours copiés

12. La distribution d'Asperti suit celle de Milà, « Notes », et d'Ugolini, « Il canzoniere », p. 539.

13. Sur Cerverí et sa transmission manuscrite, cf. M. Cabré, *Cerverí de Girona and his Literary Traditions*, Londres, 1999, et « Un cançoner de Cerverí de Girona ? », dans *Atti del colloquio internazionale Canzonieri iberici*, La Corogne-Padoue, 2001, t. 1, p. 1283-1299. À propos de la réception de Giraut de Bornelh en Catalogne, cf. I. de Riquer, « Giraut de Bornelh en las obras de Ramon Vidal

dans *Sg*, et surtout une connaissance plus complète de la circulation des troubadours en Catalogne, seront indispensables pour mieux comprendre *Sg*¹⁴. En ce sens, il faudra aussi tenir compte des attributions douteuses données par *Sg*, susceptibles de renseigner sur les sources du chansonnier, voire même sur la réception de certains troubadours. Le groupement et la sélection opérés par le copiste soulèvent d'autres questions de détail. Ainsi du détachement des poèmes de Guillem de Berguedà par rapport à la séquence des troubadours. Selon F. Zufferey, il s'agirait d'une section dont l'attribution est douteuse pour le copiste, tout comme la section finale du chansonnier *C*¹⁵. Pourtant, dans *Sg*, les poèmes sont groupés et attribués à Guillem dans l'indication marginale du rubricateur, même si ce dernier n'a jamais pu finir son travail. Il faut donc peut-être trouver une autre explication à ce déplacement.

Examinons enfin brièvement la dernière pièce du recueil de *Sg*. F. Zufferey interprète la présence du fragment du *Roman de Troie* comme une façon de combler un vide à la fin du manuscrit. En revanche, dans son étude sur ce fragment, P. Eley affirme qu'il s'agit d'un passage choisi et, plus exactement, de l'un des passages les plus connus de l'œuvre (l'épisode dialogué entre Achille et Hector, v. 12987-13234), que *Sg*, comme seize autres manuscrits, présente dans sa version longue, considérée comme une *ampliatio* du premier texte visant à mettre l'accent sur un des points culminants de l'œuvre. Seule une comparaison avec d'autres manuscrits

de Besalú y Jofre de Foixà », dans *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. 42 (1989-1990), p. 161-184, et « Giraut de Bornelh chez les grammairiens et les troubadours catalans du XIII^e siècle », dans *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. III^e Congrès International de l'AIEO*, Montpellier, 1989-1990, p. 1089-1103. Sur Raimbaut de Vaqueiras, cf. J. Massó i Torrents, « Riambau de Vaqueres en els cançoners catalans », dans *Annals de l'Institut d'Estudis Catalans*, t. 1 (1907), p. 414-462 ; C. Di Girolamo, « L'eredità dei trovatori in Catalogna », dans *Filologia antica e moderna*, t. 9 (1995), p. 7-21, et V. Bertolucci Pizzorusso, « Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale », dans *Studi mediolatini e volgari*, t. 11 (1963), p. 9-68. Pour la revalorisation de l'importance de Cornet et Castellnou, voir Cabré-Martí-Navàs, « Geografia », en particulier le § 6.

14. En ce qui concerne les sources du corpus de Giraut de Bornelh, voir S. Ventura, « Prime note ». De plus, M. Cabré prépare une étude sur la circulation de la lyrique et la réception des troubadours en Catalogne.

15. Cf. Zufferey, *Bibliographie*, p. XXVIII, n. 1, qui indique aussi la présence dans la section finale de *C* d'un des quatre poèmes de Guillem se trouvant dans *Sg*. Sur les poèmes d'attribution douteuse dans *C*, cf. A. Radaelli, *Intavulare. Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 7. Paris, Bibliothèque nationale de France, C (f. fr. 856)*, Modène, 2006, p. 45.

permettrait peut-être de déterminer si la pratique de copies de fragments semblables est délibérée ou non ¹⁶.

3. — *Le décor et la mise en texte*

L'organisation des matériaux de *Sg* est un élément fondamental pour la définition du volume comme recueil poétique et objet culturel ; elle peut offrir de précieux indices sur la façon dont le compilateur concevait ce qu'il était en train de produire.

Comme l'avait déjà relevé S. Asperti, le programme décoratif permet de définir le chansonnier comme le fruit d'un projet unitaire, comme une anthologie conçue et structurée, d'un bout à l'autre, avec une esthétique et des conceptions poétiques constantes. L'unité du projet est assurée d'emblée par celle de la présentation, qui saute aux yeux dès qu'on le feuillette ; elle se construit à partir de différents facteurs : un support de parchemin de qualité uniforme ; la présence d'une seule main professionnelle ; une mise en page régulière et une copie à pleine page, à l'exception de quelques feuillets sur les deux cent quatre-vingt-cinq ¹⁷ ; un

16. Cf. F. Zufferey, *Bibliographie*, p. XXVII-XXVIII et P. Eley, « The Saragossa fragment of the *Roman de Troie* », dans *Studi francesi*, t. 107 (1992), p. 277-284. J. Pujol (*La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el Tirant lo Blanc*, Barcelone, 2002, p. 72, n. 5) cite la présence du *Roman de Troie* dans *Sg* comme preuve de l'intérêt rhétorique pour les débats dans le Moyen Âge catalan tardif, sans offrir aucun parallèle concret. Parmi les chansonniers catalans, *S'* et *U* copient aussi des dialogues homériques en prose (cf. respectivement, S. Martí, « El Cançoner del marquès de Barberà [*S'-BMI*]. Descripció codicològica », dans *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*, t. 11 [1997], p. 463-502, et J. L. Martos, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella. Edició crítica*, Valence, 2001), tandis que quelques chansonniers troubadouresques finissent par des pièces narratives, par exemple *L* et *N* (cf. C. Lee, « I frammenti del *Jaufre* nei canzonieri lirici », dans *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica. Salamanca 2001*, Tübingen, 2003, t. 4, p. 123-127). Il faudrait analyser avec un grand soin le rapport entre ces pratiques, étant donné les grandes différences de date et de typologie qui existent entre ces recueils.

17. Comme l'avait déjà relevé Ugolini, « Il canzoniere », p. 536, n. 1, *Sg* est copié entièrement à longues lignes, sauf les f. 39-40 qui sont copiés sur deux colonnes (en raison de la nature métrique de la pièce, une épître épique), la *canço retrogradada* de Joan de Castellnou sur une colonne, avec la même justification (f. 100v-101v), et le fragment du *Roman de Troie* des f. 125r-126v sur deux colonnes, disposition la plus fréquente pour les *romans*. Le cas le plus intéressant est sans doute le premier, puisque la pièce lyrique qui suit l'épître conserve la mise en page à deux colonnes sur le reste du f. 40r, tandis que la mise en page lyrique habituelle reprend au verso pour la suite de ce même poème. C'est l'un des signes les plus clairs de l'importance accordée à la justification comme principal élément de structure du projet codico-

ordre qui, dans l'attente d'une étude plus approfondie, respecte toujours un groupement par auteurs ; et un programme uniforme de décoration (rubriques et initiales) qui configure clairement plusieurs sections différenciées.

Sg étant acéphale, nous pouvons supposer que l'ornementation du début du manuscrit était beaucoup plus somptueuse et aurait pu fournir des indices sur le commanditaire, soit en le représentant dans une vignette, soit en reproduisant son blason. La partie conservée permet d'apprécier une double hiérarchie régulière d'initiales ornées. Les initiales principales, qui marquent le début des sections des différents auteurs, n'ont jamais été peintes, mais le copiste leur a toujours réservé un espace de 8 à 12 lignes. Malheureusement, aucune indication sur l'élément iconographique prévu ni même son esquisse n'ont été conservées. Avant ces initiales principales un espace blanc de longueur variable a été réservé : l'espace du folio qui suit la fin d'une section a toujours été laissé en blanc, et cette partie blanche peut occuper du tiers de la page à la page entière. En conséquence, la combinaison d'un blanc et d'une initiale principale marque systématiquement le début de l'œuvre de chaque troubadour et divise aussi en cinq parties les poètes du XIV^e siècle.

Dans les feuillets consacrés aux troubadours, l'initiale est placée au début de la *vida* ou de la *razo*, précédée d'un espace blanc. On ne rencontre d'exceptions que dans des sections acéphales¹⁸. Observons, toutefois, une particularité : l'espace blanc qui sépare la section de Raimbaut d'Aurenga de celle de Cerverí de Girona ne se trouve pas au verso du dernier folio de la section précédente, mais au début de celle de Raimbaut d'Aurenga (f. 35r). On ne peut pas écarter l'éventualité que débute ici une nouvelle grande partie (suivant ainsi la distribution d'Asperti) qui s'ouvrirait sur une grande bordure ou frontispice, au lieu de l'espace blanc habituel¹⁹. Par ailleurs, on observe aussi deux cas singuliers. La section d'Arnaut Daniel est précédée d'une page et demie en blanc : la demie page sert à séparer l'une de l'autre les sections et la page entière était sans doute réservée à la copie d'une *vida* ou *razo*, dont le texte ne devait pas être

logique, donc le plus soigneusement préservé par le copiste. Sur cette pièce de Castellnou, cf. P. Olivella, « El joc acrobàtic d'Austorc de Galhac i Joan de Castellnou », dans *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (s. XIII-XIV)*, Barcelone, 2002, p. 386-407.

18. Il est donc impossible d'affirmer que ce schéma a été observé dans la section acéphale de Guillem de Berguedà qui fait suite aux poètes du XIV^e siècle. Le fragment du *Roman de Troie* est séparé par un blanc de ce qui précède, mais présente une petite initiale secondaire.

19. Ainsi, Ugolini, « I canzoniere », p. 539, n. 2, émet l'idée que l'espace était peut-être réservé pour « un'altra fascia d'ornamento a fiori ed arabeschi » non exécutée.

disponible au moment de la copie ²⁰. Le scribe, probablement par prudence, marqua le début des poèmes par l'initiale principale qui est à la tête de *Lo ferm voler* (BdT 29,14). Il en est de même pour la section de Jaufre Rudel, dont l'initiale principale (qui est, d'ailleurs, un peu plus petite, d'une hauteur de 6 lignes) correspond à la première pièce, mais se trouve quand même précédée de toute une page en blanc.



Sg : début de la section d'Arnaut Daniel

À l'intérieur de ces blocs, chaque pièce porte une initiale secondaire, immanquablement de quatre lignes, et, presque toujours, une rubrique rouge. Il n'existe aucune autre catégorie inférieure d'initiale filigranée ou d'initiale majeure en couleur. Ce programme hiérarchique est une preuve évidente du soin apporté à la fabrication du chansonnier et de son luxe ²¹. D'ailleurs, les strophes, séparées par un alinéa, sont marquées par des pieds-de-mouche où le bleu et le rouge alternent. Les vers sont copiés à pleine page, de façon enchaînée, et sont séparés par un point sur la réglure. La première lettre du vers a toujours une touche de rouge.

20. Souvenons-nous que la tradition manuscrite des *vidas* et *razos* n'est pas nécessairement la même que celle de la lyrique. Voir Avelle, *Imanoscritti*, p. 107-112, et S. M. Cingolani, « Considerazioni sulla tradizione manoscritta delle *vidas* trobadoriche », dans *Attes du XVIII^e Congrès de linguistique et philologie romanes*, Tübingen, 1988, t. 6, p. 108-115.

21. Comparé à d'autres chansonniers du xiv^e siècle, par exemple *C*, *L* ou mieux encore *f*, *Sg* a prévu une décoration très luxueuse ; c'est le seul des chansonniers catalans, avec *V*, à être enluminé. Les recueils postérieurs à *Sg*, même s'ils présentent les signes d'une facture soignée et professionnelle ou un grand format, ne contiennent aucune décoration, rubriques mises à part.

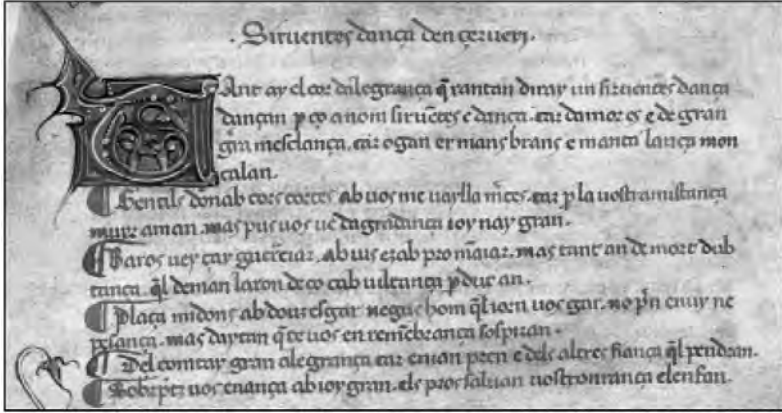


FIGURE 1 : Détail de la mise en page typique de *Sg* (partie décorée, f. 33v)

La décoration du codex est incomplète. Les initiales décorées et les pieds-de-mouche bleus vont jusqu'au f. 38v, à la fin du cahier 4. Après le f. 39r, il ne reste que les éléments rouges (rubriques et pieds-de-mouche). Enfin, après les f. 124r-127v, il n'y a plus d'éléments en couleur (cahier 14). Remarquons, aux f. 49v-50r, deux initiales d'un style différent, qui pourraient indiquer une tentative avortée de reprendre la décoration du manuscrit (cf. § 5). Ajoutons aussi que l'enlumineur des initiales secondaires n'était peut-être pas le copiste principal, car il se trompe parfois sur la lettre à peindre, même s'il dispose d'instructions marginales, encore en partie visibles.

Outre la confirmation du caractère luxueux, homogène et inachevé du codex, nous pouvons tirer plusieurs enseignements de l'organisation de *Sg*. En premier lieu, la hiérarchie des initiales prévoit le même niveau pour les troubadours et pour les poètes du XIV^e siècle, qui sont d'ailleurs présentés sans solution de continuité. Les auteurs de ce dernier groupe sont répartis en sous-sections, comme le montrent les initiales principales et les espaces blancs. L'ensemble du recueil doit être considéré comme unitaire et organisé en sous-groupes nettement différenciés, mais les poètes du XIV^e siècle en eux-mêmes ne forment pas une section homogène : quelques poètes ont leur propre section, tandis que d'autres sont regroupés dans des blocs collectifs. Il faudrait donc analyser le choix des poètes et l'organisation interne de cette partie finale à l'aide des données historiques (cf. § 6).

En second lieu, le compilateur a organisé son anthologie en sections d'auteur dont les pièces, en petit ou en grand nombre, sont toujours groupées. Aucun espace blanc n'a été réservé pour pouvoir accroître par la suite le nombre des poésies. Il s'agit donc d'un choix clos et préalablement

fait en début de copie. À supposer que le projet initial du compilateur ait compris seulement l'œuvre des troubadours, le recueil qui nous est parvenu non seulement agence tous les matériaux avec l'intention manifeste de créer un ensemble homogène, comme l'indique S. Asperti, mais il a de plus été copié en suivant un corpus présélectionné. Le fait que le copiste ait laissé des espaces réservés aux *vidas* d'Arnaut Daniel et de Jaufre Rudel montre jusqu'à quel point la prévision des blancs était réglée. Cette seule exception à la norme de refuser la possibilité d'accueillir des matériaux ultérieurs prouve sans doute que les textes à copier ont été décidés à l'avance et que, face à une carence dans ce corpus fermé, un grand soin a aussi été pris de ne pas gêner l'harmonie du chansonnier.

4. — *La composition matérielle du chansonnier*

Le manuscrit se compose actuellement de 128 feuillets de 232 × 315 mm, groupés en 14 cahiers, en majorité des quinions (5+5) :

État actuel du chansonnier

<i>Cahier</i>	<i>Structure</i>	<i>Réclame</i>	<i>Folios</i>
1	3 + 5	.ratz.	1r-8v
2	5 + 5	E qui pot	9r-18v
3	5 + 5		19r-28v
4	5 + 5	amors	29r-38v
5	5 + 5	ginhos	39r-48v
6	5 + 5	len	49r-58v
7	5 + 5	E cobret	59r-68v
8	5 + 5	planc	69r-78v
9	5 + 5	piatos	79r-88v
10	4 + 4		89r-96v
11	5 + 4	noys	97r-105v
12	5 + 5		106r-115v
13	4 + 4		116r-123v
14	4 + 1		124r-128v

Reconstruction du chansonnier

<i>Cahier</i>	<i>Structure</i>	<i>Réclame</i>	<i>Folios</i>
[0]	5 + 5		...]
1	[+2]3 + 5	.ratz.	1r-8v
2	5 + 5	E qui pot	9r-18v
3	5 + 5		19r-28v
4	5 + 5	amors	29r-38v

5	5 + 5	ginhos	39r-48v
6	5 + 5	len	49r-58v
7	5 + 5	E cobret	59r-68v
8	5 + 5	planc	69r-78v
9	5 + 5	piatos	79r-88v
10	4 + 4		89r-96v
11	5 + 4[+1]	noys	97r-105v
12	5 + 5		106r-115v
13	[+1]4 + 4[+1]		116r-123v
14	[+1]4 + 1[+4]		124r-128v

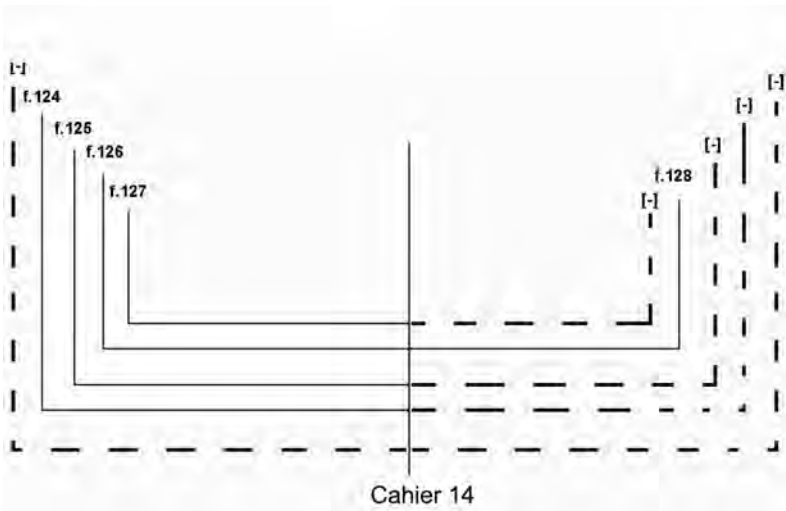
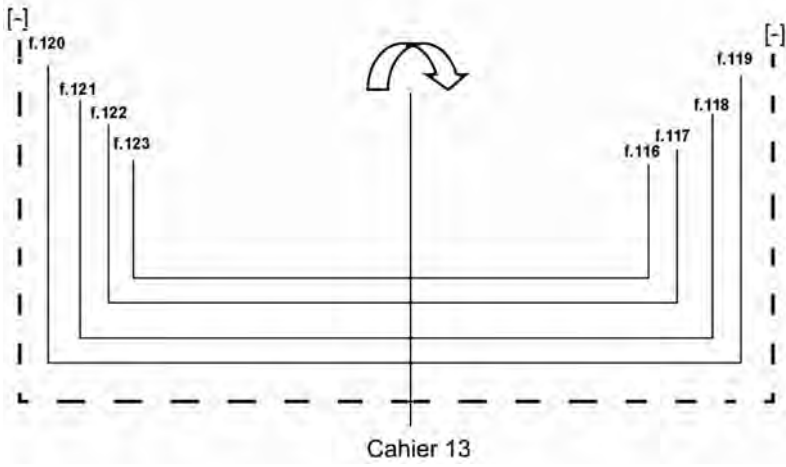
Les exceptions à cette distribution régulière sont dues en premier lieu à des pertes physiques, dont la plus évidente est la mutilation initiale de 12 feuillets, correspondant à un quinion entier plus les deux folios d'ouverture de l'actuel premier cahier. Ajoutons le manque d'un folio au cahier 11, qui devrait être situé entre les actuels f. 104 et 105²². La composition du cahier 10 comme quaternion constitue une exception peut-être délibérée ; c'est sur elle que reposent les analyses divergentes de la structure du chansonnier proposées par F. Zufferey et S. Asperti, l'un tenant pour deux grandes sections et le second pour trois, comme nous l'avons rappelé précédemment. Si les poètes copiés à partir du cahier 11 constituent un ajout au projet initial — même si l'on doit considérer qu'ils forment une unité continue avec la partie précédente, comme le propose Asperti —, cela peut expliquer l'absence de réclame à la fin du cahier 10. Trois autres réclames manquent dans le chansonnier. L'irrégularité du cahier 3 peut facilement s'expliquer du fait que son bifeuillet extérieur a été recopié et qu'il manque aussi la rubrication et la décoration²³. Le cahier 12 se termine par l'anthologie de Ramenat de Montaut, qui est étrangement courte (cf. § 6), ce qui permet de soupçonner une anomalie dans la copie. Pour le cahier 14 enfin, il faut d'abord traiter le problème codicologique, puisque, selon notre reconstruction, c'est aussi un quinion fragmentaire auquel il manque le feuillet qui porterait la réclame.

Le cahier 13, un quaternion dans son état actuel, pose également des problèmes, qui ont été en partie résolus par F. Zufferey. Le savant propose une erreur de pliage à l'origine du désordre : le cahier est plié à l'envers, l'ordre original des folios étant 120-121-122-123 || 116-117-118-119²⁴. Voyons ce qu'il en est : dans son état actuel, le cahier commence *ex abrupto* au f. 116 avec l'incipit de la poésie « Si co'l vassayl can servex longamen »,

22. F. Zufferey, *Bibliographie*, p. XXV, explique la lacune entre les f. 44 et 45 par la chute d'un feuillet volant sur lequel le copiste aurait transcrit le début de la section de Bertran de Born pour corriger une erreur de copie. Voir la note 28.

23. Comme l'a déjà signalé Ugolini, « Il canzoniere », p. 12, n. 2.

24. Cf. F. Zufferey, *Bibliographie*, p. XXVI-XXVII.



Reconstruction hypothétique des cahiers 13 et 14

dont la rubrique se trouve à la fin de l'actuel f. 123v (*Canço d'en Thomas Periz de Fozes*), sans le poème correspondant, et donc juste avant la section acéphale de Guillem de Berguedà. Le pliage inverse permet de retrouver l'attribution et d'avoir aussi l'intégralité de la pièce « Trop home son part de ver lauzador », de Guilhem de Borzach, à laquelle autrement manquerait la fin. La séquence devient ainsi parfaitement ordonnée, et l'attribution se trouve assurée en même temps par un *senhal* unique commun aux deux pièces de Tomás Peris de Foces : *Na Resplandens*.

Pourtant, d'autres difficultés subsistent, qui sont encore plus évidentes quand on a pris conscience de la régularité de la structuration textuelle du chansonnier : une fois le cahier réordonné, la section de Bertran de Sant Rosca commence toujours par une petite initiale, tandis que le tiers de feuillet blanc à la fin du cahier antérieur (f. 115v) indique le début d'une nouvelle section ; or, selon la typologie observée dans tout le chansonnier, c'est une grande initiale qui devrait suivre. Ni F. Zufferey ni S. Ventura ne remarquent l'irrégularité de la mise en page. Leur hypothèse de reconstruction se focalise sur le cahier 14 pour rendre compte de la lacune entre les cahiers 13 et 14 : après la réorganisation proposée par Zufferey, la pièce finale du cahier 13 (un second poème de Guilhem de Borzach) reste inachevée, tandis que le cahier suivant s'ouvre sur une pièce acéphale de Guillem de Berguedà.

L'état actuel du cahier 14 laisse transparaître son caractère problématique. Tandis que leur ordre est assuré par le contenu, les cinq feuillets conservés peuvent conduire à différentes hypothèses de reconstruction²⁵. Notre observation *in situ* du cahier 14 se résume ainsi (cf. la figure 2) : le f. 124 est cousu au cahier 13 et le f. 125 est cousu au dos de celui-ci, au moyen d'un talon ; les f. 126 et 128 forment un bifeuillet et le f. 127 est lui aussi cousu par un talon à l'intérieur du bifeuillet antérieur²⁶. Nous avons donc le bifeuillet entier 126|128 et il manque les deux feuillets solidaires de 124, 125 et 127. L'ensemble construirait donc un quaternion. Selon F. Zufferey, les cinq folios actuels font partie de deux binions, dont le premier aurait perdu ses deux premiers folios. Cette solution, cependant, introduit une altération dans la structure régulière du manuscrit en quinions. Notre hypothèse de reconstruction du cahier 14 comme quinion fragmentaire (ainsi que l'avait déjà proposé S. Ventura) rétablit la cohérence du manuscrit ; elle est aussi renforcée par l'examen du chansonnier : nous avons pu observer, en effet, que les cinq folios conservés ont été perforés ensemble, ce qui indique qu'ils appartenaient à un seul cahier²⁷.

25. Cf. F. Zufferey, *Bibliographie*, p. XXVII, et S. Ventura, « Le scelte », p. 279.

26. À partir du f. 127r, le cahier est blanc. Une main cursive a ajouté une nouvelle pièce de Bertran del Falgar sur l'un des feuillets de garde qui suivent.

27. S. Ventura, « Le scelte », p. 279, propose une reconstruction du cahier 14 en un quinion fragmentaire qui aurait perdu son bifeuillet extérieur.

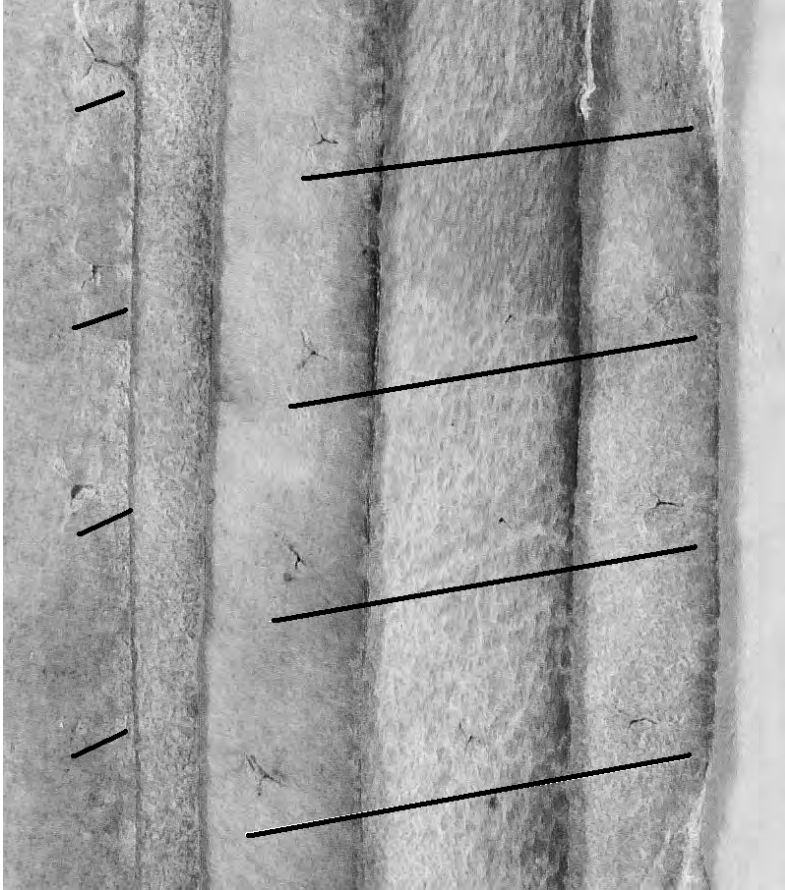


FIGURE 2 : Piqûres du cahier 14 (Sg, f. 124-128)

L'éventail de problèmes posés par ces deux cahiers finaux nous a amenés à repenser à une solution d'ensemble. Les carences du cahier 13 — irrégularité initiale et lacune à la fin — indiquent également la perte du bifeuillet extérieur. Le cahier se trouverait ainsi être un quinion, comme le reste du chansonnier, et offrirait le début de la section de Bertran de Sant Rosca et la fin de la section de Guilhem de Borzach. Notre reconstruction rend le chansonnier plus régulier et conforme à sa norme d'homogénéité, comme il l'est jusqu'aux lacunes et erreurs de pliage qui affligent les derniers cahiers.

Cependant, un nouveau problème se pose : tout le manuscrit respecte soigneusement la loi de Grégory, puisque tous les cahiers commencent par

le côté chair du parchemin; or, ce quinion hypothétique devrait commencer par le côté poil. Il est évident que les deux cahiers finaux présenteraient alors une séquence codicologique différente du reste du volume. Nous n'avons pas encore trouvé d'explication satisfaisante à l'origine de cette erreur, pas plus que nous n'avons découvert de solution qui puisse rendre raison de ces lacunes et irrégularités sans enfreindre la loi de Grégory. Néanmoins, cette infraction peut parfois s'expliquer par une erreur pendant ou avant la manipulation des bifeuillets pour la copie et le pliage. Bien que le copiste soit assez compétent, on peut observer tout au long de la compilation diverses erreurs, qui autorisent à considérer ce manquement à la règle comme possible. Nous avons déjà évoqué une erreur de pliage au cahier 13 et un bifeuillet recopié au cahier 3. Ajoutons quelques inadvertances naguère relevées par F. Zufferey et F. Ugolini : à plusieurs endroits, le copiste a corrigé des fautes de copie par grattage des lignes copiées à tort²⁸. L'erreur la plus significative, est celle du f. 82r. Le texte gratté dans ce folio correspond au début du f. 44r : selon Zufferey, « le copiste avait donc entamé une sixième feuille au lieu de poursuivre sa copie sur le folio 44, mais il s'était rendu compte de son erreur suffisamment tôt pour raturer le texte et réutiliser la feuille ». Cette faute a conduit F. Zufferey à expliquer l'origine de la lacune entre les f. 44-45 par une erreur semblable²⁹.

5. — *Le programme iconographique et l'atelier*

Les lettres ornées de *Sg*, outre leur rôle d'éléments structurants, ont un but décoratif évident. Elles représentent un des éléments les plus clairement révélateurs du souci de luxe qui a présidé à la facture du manuscrit. On peut y observer deux styles d'initiales : une première main a exécuté la décoration des initiales secondaires des quatre premiers cahiers (106 lettres); plus tard, une deuxième main a ajouté deux initiales secondaires sur deux folios qui étaient restés sans décoration. Voici une description détaillée de chaque style, à laquelle nous ajouterons les données rassemblées sur leur filiation et leur origine.

L'enlumineur principal :

Les lettres ornées du décorateur principal sont de type franco-gothique, style international que beaucoup d'ateliers européens partagent et qui est présent dans des centaines de manuscrits du XIII^e siècle et d'une bonne

28. Ugolini, « Il canzoniere », p. 523 n. 2 et p. 529, n. 1 ; Zufferey, *Bibliographie*, p. XXV-XXVI et Zufferey, *Recherches*, p. 248-250.

29. Remarquons cependant que, dans ce dernier cas, le passage perdu avec l'hypothétique feuillet volant proposé par Zufferey *Bibliographie*, p. xxv, n'a été identifié sur aucun autre folio du chansonnier. Voir notre note 21.

partie du xiv^e. Il se base sur le style français des enlumineurs de bibles et est agrémenté par quelques traits d'origine italienne. Dans notre chansonnier, pourtant, nous en trouvons une adaptation spéciale, typique du Midi français et de la Couronne d'Aragon. Le philologue et historien du livre, P. Bohigas, dans son étude sur la décoration des codex catalans, a désigné ce style franco-gothique dans son usage catalan comme « estilo I »³⁰.

Les couleurs y sont opaques et montrent une alternance de rose et de bleu pour les lettres et le fond : ainsi, une initiale rose sur fond bleu est suivie par une bleue sur fond rose. Les pigments employés pour *Sg* (comme ceux des autres manuscrits qui peuvent s'en rapprocher) donnent l'impression d'une qualité assez régulière, avec toutefois une certaine tendance à produire des bavures, remarque tout aussi valable pour les rubriques et les pieds-de-mouche. Les initiales combinent le rose et le bleu avec de l'or appliqué au pinceau, que le temps a rendu très opaque (comme dans d'autres manuscrits proches de *Sg*). Les lettres et les antennes ont des grênetis et des contours filigranés blancs.

Les éléments iconographiques sont phytomorphes, animaliers ou anthropomorphes, avec quelques grotesques marginaux. Parmi les éléments phytomorphes, on observe des rinceaux enroulés, qui se terminent en feuilles de vigne rouges et vertes. Les animaux, dessinés sans grande attention aux détails, sont toujours des mammifères à poil marron, certainement des singes : on les trouve parfois à l'intérieur des initiales, mais le plus souvent aux extrémités des antennes ou reposant même directement sur l'initiale. Les figures humaines, toujours en forme de buste, représentent plusieurs types sociaux (dames, évêques, rois, etc.), avec les traits du visage et les cheveux faits à l'encre, d'un trait linéaire caractéristique du style français. Parmi les *marginalia*, indépendants ou bien attachés aux antennes, nous trouvons encore des oiseaux à la tête poilue, dont le très long bec serre des boutons dorés ou des têtes de mammifère de couleur brune (encore des singes ou peut-être des lions).

Les initiales sont chantournées et leur cadre présente souvent un filet à l'encre noire du côté de la marge. Les antennes apparaissent constamment, sous la forme de rinceaux roses ou bleus au contour blanc, souvent fourchues et terminées par des feuilles de vigne roses ou vertes, par des boutons dorés ou par les grotesques que nous venons de décrire.

30. Cf. P. Bohigas, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Barcelone, 1960-1967, t. 2, p. 54-55 (cf. maintenant la réédition de son appendice « Inventario de códices miniaturados o iluminados de procedencia catalana o existentes en bibliotecas catalanas », Barcelone, 2000, p. 40). Sur la décoration de *Sg* en général, voir aussi J. Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, Madrid, 1933, vol. 1, p. 49, n° 76.

Certes, la gamme complète de ce type d'enluminures, avec son adaptation méridionale, est très fréquente aux XIII^e et XIV^e siècles, et se caractérise souvent par une exécution plus minutieuse. C'est la même, à grands traits, que celle que l'on retrouve dans la typologie décorative du grand chansonnier languedocien *R*³¹. Pourtant, à l'époque de *Sg*, ce n'est pas le style le plus répandu, puisque, comme nous le signalerons par la suite, les manuscrits proches de la cour royale catalane adoptent un style bolonais, plus moderne. Ce caractère un peu archaïque est très utile pour identifier la provenance des initiales de *Sg*.

Il y a cinquante ans, P. Bohigas avait suggéré une possible similitude entre les initiales du décorateur principal de *Sg* et celles du deuxième enlumineur d'un manuscrit consacré aux *Usages et constitutions de Catalogne* conservé à la cathédrale de Lérida (ms. 28, *olim* 3, f. 59-76)³². Ensuite, les historiens de la miniature en Catalogne ont identifié (sans tenir vraiment compte de notre chansonnier) un groupe compact de manuscrits,

31. Sur la décoration des chansonniers d'origine occitane *C* et *R*, cf. G. Brunel-Lobrichon, « L'iconographie du chansonnier provençal *R* : essai d'interprétation », dans *Lyrique romane médiévale : la tradition des chansonniers*, Liège, 1989, p. 245-272, et F. Zinelli, « La chanson *Be fai granda follor* (BdT 457,7) : un cas d'attribution controversée et la tradition manuscrite de Saint-Circ (avec une note sur l'iconographie de *C*) », dans *Studi medievali*, t. 47 (2006), p. 589-651. Du point de vue méthodologique, voir aussi le bel article de F. Zinelli, « Sur les traces de l'atelier des chansonniers occitans *IK* : le manuscrit de Vérone, Biblioteca Capitolare, DVIII et la tradition méditerranéenne du *Livres dou Trésor* », dans *Medioevo romanzo*, t. 31 (2007), p. 7-69, où l'auteur étudie une famille de témoins de l'œuvre de Brunet Latin à l'aide d'un recours croisé à l'histoire de l'art, la codicologie et la philologie.

32. Sur ce manuscrit, cf. P. Bohigas, *La ilustración*, t. 2, p. 54-55. Cf. aussi R. Alcoy, « Llibre dels Usatges i constitucions de Lleida », dans F. Español, E. Ratés, *La seu vella de Lleida : la catedral, els promotors, els artistes s. XIII a XV, Barcelona, 1991, p. 59-61, et la mise au point d'I. Escandell, « Llibre dels Usatges i constitucions de Lleida », dans *Ars Sacra. La seu nova de Lleida. Els tresors artístics de la catedral de Lleida*, Lérida, 2001, p. 143-146 : « els folis 59-75 semblen poc posteriors al mitjan del segle XIV ; la resta del còdex, probablement entre 1333 i 1336 » (p. 143) ; au sujet des deux cahiers qui nous intéressent, Escandell écrit « recull les [constitucions] de Pere el Cerimoniós, i finalitza amb les de Montsó el 1363 » et « les inicials que trobem en aquesta part del còdex ens proposen un repertori diferent, habitat per simis i altres éssers fantàstics, alats o banyuts » (p. 144-145). Ajoutons que J. Trenchs considère aussi ces deux cahiers comme proches des manuscrits produits à l'université de Lérida (voir la transcription du débat dans *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, p. 177). Voir aussi J. Trenchs, « De l'Estudi General a la Seu : la confecció de llibres a Lleida durant el segle XIV », dans *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lérida, 1991, p. 133-145, avec quelques notations sur l'importance de Lérida comme centre de production et sur les livres de luxe.*

presque tous juridiques, qui présentent une décoration plus ou moins commune et qui remonteraient apparemment à des modèles occitans, dont le manuscrit de Lérida³³. Deux manuscrits de décrétales conservés à l'Arxiu i biblioteca episcopal de Vic (mss 141 et 143) font partie de ce groupe, ainsi qu'un manuscrit des constitutions du chapitre épiscopal de Lérida maintenant à la Biblioteca de Catalunya (ms. 371)³⁴. De fait, tous présentent le même type de lettres initiales, la même combinaison de couleurs, les mêmes grènetis et contours filigranés blancs, les boutons dorés et les grotesques en forme de singes et d'oiseaux au long bec serrant des boutons. Toutefois, si la gamme des couleurs et les éléments iconographiques sont certainement identiques, ni l'exécution ni les pigments ne semblent être l'œuvre d'une même main, ce qui ressort très nettement dans le cas de Vic 143. Nous soulignerons d'ailleurs que les éléments anthropomorphes de Vic 143 relèvent clairement d'un style différent, tandis que ceux qui sont situés à l'intérieur des initiales de Vic 141, avec des séries de bustes humains tracés à la plume, sont très proches de ceux de Sg.

Nous pouvons affirmer avoir dégagé, dans ce groupe de manuscrits qui présentent une forte ressemblance, une relation directe entre la décoration des *Usages* de Lérida et les initiales du chansonnier Sg, ce qui indique certainement une parenté très proche. Nous pourrions même aller jusqu'à

33. I. Escandell Proust, «Entre líneas y sombras. Libros y miniaturas en Cataluña (1250-1336)», dans *La miniatura medieval en la península Ibérica*, éd. José Joaquín Yarza Luaces, Murcie, 2007, p. 95-143: «Durante el segundo cuarto del siglo XIV se produjo la llegada de códices jurídicos tolosanos, y tal vez miniaturistas de esta procedencia se asentaron en Cataluña; ello tuvo lugar en las mismas fechas en que los estudios jurídicos en Toulouse alcanzaban gran relevancia. Es posible que maestros en leyes de originarios o formados en Toulouse y algunos miniaturistas tolosanos se trasladaran al Estudio General de Lérida, y que fueran el origen de la utilización y emulación de los códices franceses de esta materia» (p. 138). Parmi les manuscrits qui se rapprochent du groupe juridique signalé, I. Escandell, «Llibre dels Usatges», p. 145, remarque un manuscrit toulousain arrivé à Tortose à cette époque (*l'Apparatus super Decretales*, ms. 182) et le propose comme modèle iconographique possible du groupe.

34. À propos des manuscrits de Vic, cf. J. Gudiol i Cunill, *Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vic*, Barcelone, 1934, p. 150-153, et G. Coll, «La il·luminació dels manuscrits de dret canònic baix-medievals conservats a l'Arxiu Episcopal de Vic. L'anàlisi dels mss. 141 i 143», dans *Analecta Sacra Tarraconensia*, t. 67, (1994), p. 629-645, «Els usatges de la catedral de Lleida. Un manuscrit il·luminat autòcton de la pròpia Seu datat entre 1333 i 1336. Aproximació al seu estudi», dans *Congrés de la Seu Vella. Actes*, Lérida, 1991, p. 147-151, et *Manuscrits jurídics i il·luminació. Estudi d'alguns còdexs dels usatges i constitucions de Catalunya i del Decret de Gracià, 1300-1350*, Barcelone, 1995. Sur le manuscrit de Barcelone, cf. aussi la bibliographie signalée par I. Escandell, «Entre líneas y sombras», p. 128, n. 95.



FIGURE 3 : Éléments iconographiques comparables entre Sg et les mss 141 et 143 de Vic

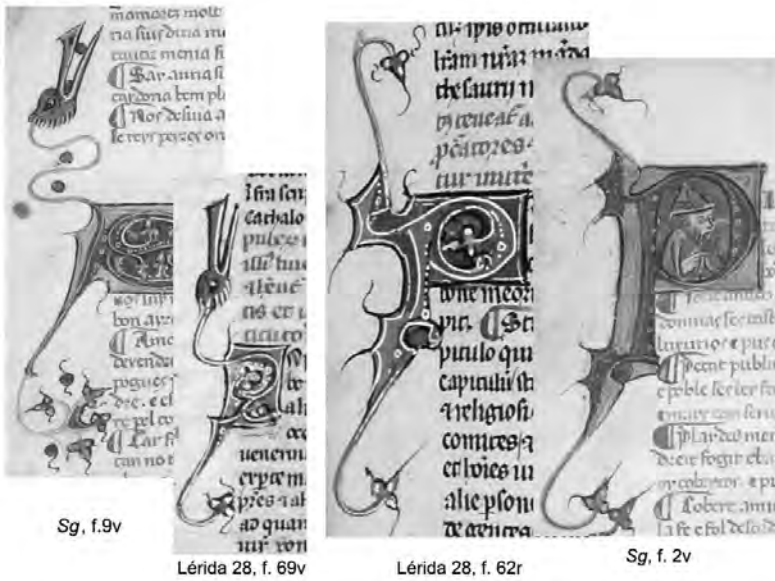
soutenir que les deux manuscrits appartiennent à un même atelier. La partie des *Usages* enluminée par la deuxième main (celle qui nous intéresse), qui correspond aux constitutions de Pere le Cérémonieux, occupe seulement deux cahiers complets dus à une main différente du reste du manuscrit. Le cadre de réglure correspond à celui de Sg. De plus, les éléments de la figuration, les couleurs (gamme et combinaison), la qualité des pigments, la forme des lettres (remarquons, par exemple, les *I* triangulaires ; mais toutes les initiales suivent les mêmes modèles dans les deux manuscrits), le dessin et les motifs des grotesques sont identiques.

Il n'y a pas d'initiales anthropomorphes dans le manuscrit des *Usages*, mais dans la seule vignette historiée contenue dans ces cahiers, les visages humains sont très semblables aux visages des miniatures de Sg, tant du point de vue du dessin que des matériaux employés.

Finalement, une confirmation remarquable de cette filiation nous est offerte par un indice codicologique: les deux cahiers de Lérida présentent des signatures identiques à celles de Sg.

Ce type spécifique de décoration, surtout des lettres ornées, se retrouve aussi dans un autre manuscrit dont les études précédentes n'ont pas tenu compte : l'exemplaire du *Breviari d'amor* conservé à la Bibliothèque

Figure 4A



Sg, f.9v

Lérida 28, f. 69v

Lérida 28, f. 62r

Sg, f. 2v

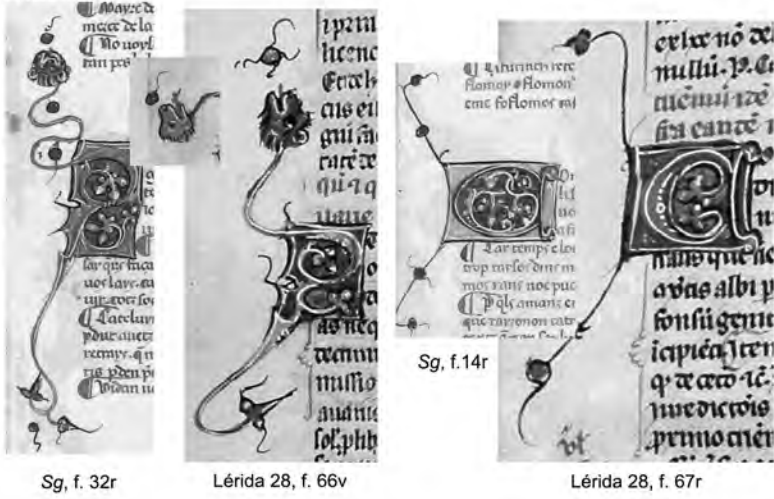
Figure 4B



Lérida 28, f. 61v

Sg, f. 38v

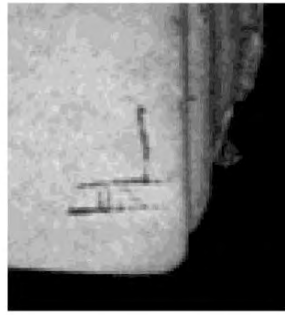
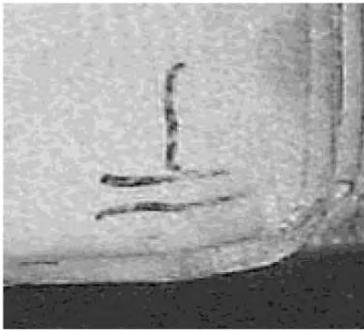
Figure 4C



FIGURES 4A, 4B et 4C : Éléments iconographiques comparables entre Sg et le ms. 28 de Lérida



FIGURE 5 : Comparaison iconographique des anthropomorphismes



Signatures Sg, f. 30r

Signatures Lérida 28,
f. 60r et 71r

FIGURE 6 : Comparaison des signatures du ms. 28 de la cathédrale de Lérida avec les signatures du chansonnier Sg

Nationale de Russie, à Saint-Pétersbourg (ms. prov. F. XIV. 1)³⁵. Le colophon de ce manuscrit nous renseigne sur le copiste : il s'agit de l'Anglais Jean d'Avignon, qui a travaillé à Lérida pour un commanditaire catalan dont le nom a été soigneusement effacé. Nous remarquons encore une fois les mêmes traits dans l'exécution des lettres initiales, les mêmes

35. À propos des miniatures du *Breviari d'amor*, cf. C. Miranda García-Tejedor, «Los manuscritos con pinturas del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers : un estado de la cuestión », dans *La miniatura medieval en la península Ibérica*, éd. J. J. Yarza Luaces, 2007, Murcie, p. 313-374. Nous remercions Anna Gudayol (Bibliothèque de Catalogne) de nous avoir signalé cette similitude.

couleurs rose et bleu alternées, des antennes qui finissent en feuilles de vigne ou en boutons, le filet projeté vers la marge, des singes dans les marges, les oiseaux entraînés de serrer des boutons dans leur bec. En revanche, les bustes humains sont très rares : par chance, les visages des vignettes montrent clairement que la technique et le style sont tout à fait semblables à ceux de notre chansonnier.

Le second enlumineur :

Aux f. 49v-50r du chansonnier *Sg* figurent deux initiales différentes de celles qui sont employées dans le reste du manuscrit ; elles ont été exécutées par un second enlumineur. Il pourrait s'agir tout simplement d'essais d'ornementation destinés à compléter ce que le premier enlumineur avait laissé inachevé, ou bien de l'initiative d'un nouveau propriétaire. Ce ne sont pour le moment que des hypothèses de travail ; à notre avis, ces deux initiales sont plutôt dans la ligne de la décoration propre à l'entourage du roi Pere le Cérémonieux (selon Bohigas, type catalan III.A)³⁶. Elles relèvent d'un style plus clairement italianisant, inspiré par des manuscrits de l'école juridique bolonaise, avec des couleurs brillantes (bleu, vert, carmin et lilas), des grènetis blancs, un usage minimal des contours à l'encre noire, et de l'or bruni. L'élément iconographique principal est constitué par les feuilles d'acanthé ; les antennes sont plus longues et sinueuses, avec des nœuds et des feuilles tout au long du rinceau et se terminent en forme de palmette ou bien même en rosette, avec un bouton doré au centre.

Beaucoup de manuscrits datant du long règne de Pere le Cérémonieux montrent ce type de décoration. C'est le cas, par exemple, du manuscrit des *Capitols de Betlem* (Biblioteca de Catalunya, ms. 74) ou du psautier de l'archevêque de Tarragone Joan d'Aragó, mort en 1334, un des plus anciens de ce type (Biblioteca de Catalunya, ms. 1579). Un troisième exemple encore : l'évangélaire du chanoine de Vic, Bernat de Llers, copié en 1354 (Arxiu i biblioteca episcopal de Vic, ms. 64). Le style est tellement commun qu'il est très difficile de proposer une filiation sur cette base.

Selon nos conclusions, il existe donc une famille de manuscrits, très probablement occitano-catalans, qui ressemblent beaucoup, par le choix des couleurs, des éléments iconographiques, de la forme des lettres et des grotesques, au chansonnier *Sg*. Cependant, il faudrait travailler davantage sur cette filiation afin de discerner si tous les témoins similaires relèvent d'un seul modèle ou si l'on a affaire à des contacts plus larges et contex-

36. Cf. P. Bohigas, *La ilustración*, t. 2, p. 115-201, et M. Sánchez Mariana, « El libro en la Baja Edad Media. Corona de Aragón y Navarra », dans H. Escolar, *Historia ilustrada del libro español: los manuscritos*, Madrid, 1993, p. 223-273 (p. 254-255).

tuels. En tout cas, nous tenons à faire remarquer la ressemblance étroite qui unit *Sg*, les *Usages* de Lérida et le *Breviari* de Saint-Pétersbourg ; elle ne peut s'expliquer qu'en attribuant l'exécution de la décoration à un même atelier situé à Lérida. Mais la section des poètes du xiv^e siècle fournit un complément de données documentaires qui permet de se faire une idée plus précise du lieu de production, du commanditaire et du milieu d'origine de *Sg*.

6. — *La section des poètes du XIV^e siècle*

La section de poètes du xiv^e siècle mérite une analyse particulièrement attentive, en raison surtout des problèmes d'interprétation qu'elle pose, aussi bien d'ordre codicologique que fonctionnel (liés au critère de groupement). Par ailleurs, puisque la composition des poèmes est chronologiquement très proche de la compilation, l'anthologie pourrait receler les pistes les plus utiles pour identifier le milieu d'origine du chansonnier. Il faudrait donc rechercher méthodiquement l'identité et les affinités politiques et culturelles des auteurs choisis, afin de mieux retrouver le contexte de production de la compilation³⁷. Cependant, l'étude de cette section a longtemps été négligée par la critique, surtout parce que les poètes ont été catalogués sous le terme d'« école toulousaine », ce qui en a réduit l'intérêt aux yeux de la critique et a conduit à y voir, à tort, un groupe homogène³⁸. À notre avis, le fil conducteur pour comprendre cette section passe par l'interprétation des composantes de la mise en page — qui suggèrent des critères de compilation —, ainsi que par l'analyse objective des caractéristiques littéraires et des données biographiques des auteurs ; une fois cela fait seulement, on pourra tenter de relever des caractéristiques communes. Dans cet article, nous amorçons tout juste l'approche, en prêtant une attention particulière aux rapports que les poètes entretenaient avec la noblesse. Les données rassemblées amènent à nuancer le concept de poésie consistoriale et facilitent la recherche d'un milieu de compilation précis.

En accord avec la distribution des éléments de mise en page qui marquent le début et la fin des sections — c'est-à-dire les espaces blancs et les grandes initiales, même non exécutées — les sections des troubadours précèdent trois autres sections conçues sur le même modèle, dans lesquelles se trouvent copiées l'œuvre de Joan de Castellnou, celle de Ramon de

37. Dans M. Cabré, S. Martí, M. Navàs « Geografia », nous avons tenté d'emprunter cette voie de recherche, dans le contexte le plus large de l'ensemble de la poésie occitano-catalane du xiv^e siècle.

38. On devrait donc nuancer l'analyse de F. Zufferey (*Bibliographie*, p. XXV-XXVI) qui décrit une section homogène de « compositions de l'École toulousaine » et propose de considérer le poème de Bertran de Falgar ajouté sur le feuillet de garde comme une « seconde section ».

Cornet et celle de Ramenat de Montaut ³⁹. Ensuite, le recueil continue par une anthologie de poètes du XIV^e siècle (une ou deux pièces chacun), divisée en deux sections.

Les sections d'auteur après notre reconstruction

Nom, en gras en début de section (séquence-pièces)	Foliotation nombre de pièces	Éléments qui marquent le début / la fin de la section
<i>Lacune</i>		
Cerverí de Girona (1-104)	104 ...1r-34v	La première pièce est acéphale.
Raimbaut de Vaqueiras (105-126)	35r-44v 20	Début : espace blanc d'une demi-page plus <i>vida</i> + l'espace pour une initiale (12 l.). Fin : feuillet blanc.
<i>Lacune</i> ⁴⁰		
Bertran de Born (127-128)	2 46r-46v	La première pièce est acéphale. Fin : 10 vers copiés, suivis d'un espace blanc.
Giraut de Bornelh (129-203)	76 46r-82r	Début : <i>razo</i> + espace pour une initiale (11 l.). Fin : 81v demie page blanche ; le f. 82r est blanc.
Arnaut Daniel (204-211)	8 82v-85v	Début : sans <i>vida</i> . Le premier poème a un espace pour une initiale (10 l.). Fin : 85v demie page blanche.
Guilhem de Sant Leidier (212-216)	4 86r-89r	Début : <i>vida</i> + espace pour une initiale (10 l.). Fin : 3 vers copiés, suivis d'un espace blanc.
Bernart de Ventadorn (217-220)	3 89v-91r	Début : <i>vida</i> + espace pour une initiale (10 l.). Fin : 7 vers copiés, suivis d'un espace blanc.
Pons de Capduelh (221-228)	7 91v-95v	Début : <i>vida</i> + espace pour une initiale (8 l.). Fin : feuillet blanc.

39. La collection de Cornet dans *Sg* est composée de pièces amoureuses ; le compilateur néglige les œuvres plus politiques ou de circonstances, en rapport plus étroit avec la politique occitane du XIV^e ; à ce propos, cf. P. Olivella, « À propos », et « Raimon de Cornet ». Sur la figure de Cornet, cf. maintenant M. Navàs, *El Registre de Cornet t¹-t²* (*BMT*, 2885). *Descripció codicològica*, Université de Girona, travail de recherche de doctorat, 2007.

40. Zufferey *Bibliographie*, p. XXV, explique cette lacune par la perte physique d'un feuillet volant (voir notre note 21). Cependant, une erreur de copie pourrait aussi être envisageable.

Jaufre Rudel (229-231) 3	96r-96v	Début : sans <i>vida</i> . Le premier poème a un espace pour une initiale (6 l.). Fin : un tiers de page blanc.
Joan de Castellnou (232-243) 11	97r-104v	Début : Espace pour une initiale (11 l.). Fin : 5 vers copiés, suivis d'un espace blanc.
<i>Lacune</i>		
Ramon de Cornet (244-262) 19	...105r-114v	Espace pour une initiale (4 l.). Fin : trois quarts de page blancs, suivis de la rubrique de Montaut, en bas.
Ramenat de Montaut (263-264) 2	115r-v	Début : Espace pour une initiale (9 lignes). Fin : demie page copiée, demie page blanche.
<i>Lacune</i>		
Bertran de Sant Rosca (273-275) 3	...120r-121v	Espace pour une initiale (4 l.).
Joan Blanc (276) 1	121v-122r	Espace pour une initiale (4 l.).
Bertran del Falgar (277) 1	122r-122v	Espace pour une initiale (4 l.).
Guilhem Vetzinas (278) 1	122v-123r	Espace pour une initiale (4 l.).
Bertran d'Espanya (279) 1	123r-123v	Espace pour une initiale (4 l.). Fin : trois quarts de page blancs, suivis de la rubrique de Fozes.
Tomàs Peris de Fozes (265-266) 2	116r-117r	Début : Espace pour une initiale (11 lignes).
Bernat de Penassac (267) 1	117r-117v	Espace pour une initiale (4 l.).
Jaume de Tolosa (268-269) 2	117v-118v	Espace pour une initiale (4 l.).
Comte de Foix (270) 1	118v-119r	Espace pour une initiale (4 l.).
Guilhem Borzats (271-272) 2	119r-119v...	Espace pour une initiale (4 l.). Fin : pièce inachevée.
<i>Lacune</i>		
Guillem de Berguedà (280-283) 4	124r-126r	La première pièce est acéphale. Pas de rubrique, mais indications marginales pour le rubricateur. Fin : environ 8 lignes blanches.
Roman de Troie (284)	126r-127vb	Espace pour une initiale (4 l.). Texte à deux colonnes.
Bertran del Falgar (285) +1	128rv	En cursive, copié vers par vers sur le feuillet de garde.

La sélection de pièces de Joan de Castellnou ⁴¹ et de Ramon de Cornet ⁴² est très fournie, même par rapport à celle des troubadours : onze et dix-sept pièces respectivement. Il s'agit de deux poètes dont la maîtrise

41. Voici les pièces de Joan de Castellnou dans *Sg* (l'édition de référence est toujours celle d'A. Jeanroy, « Poésies provençales inédites du xiv^e siècle d'après le manuscrit de Barcelone », dans *Annales du Midi*, t. 52 (1940), p. 241-279) : « Tot claramen vol e mostra natura » (Z 518.10, vers ; I, p. 452), « Axi'm te dins el gran briu » (518.2, dansa ; II, p. 454), « Si com de cauza vedada » (518.7, vers ; III, p. 458), « Si co'l soleyls per son cors acomplir » (518.6, canso ; IV, p. 459), « Tan soi leyls envas ma bel'aymia » (518.8, canso ; V, p. 461), « Al Gay Coven vuyl far aquest deman » (518.1, conseyl ; VI, p. 462), « Valor ses frau, dona, tenetz en car » (518.11, canso ; VII, p. 465), « Pus midons val tant, si Deus m'enanticha » (518.4, canso ; VIII, p. 466), « Dieus! e com soy alegres e joyos » (518.3, canso ; IX, p. 468), « Qui de complir tot son plazer assaya » (518.5, vers ; X, p. 469), « Tant es lo mons ples d'amor descortez » (518.8, sirventes ; XI, p. 471). Cf. P. Olivella, *La poesia*, p. 87-94. Pour une nouvelle identification historique de Joan de Castellnou comme chantre occitan au service de Pere III d'Aragon, cf. S. Martí, « Joan de Castellnou revisited : Notes on the contemporary section of troubadour chansonnier *Sg* », en préparation. Une édition complète et commentée du *sirventes* peut se lire dans A. Pagès, *La « Vesio » de Bernat de So et le « Debat entre honor e delit » de Jacme March. Poèmes provenço-catalans du XIV^e siècle. Suivis du « sirventes » de Joan de Castellnou*, Toulouse-Paris, 1945, p. 119-139.

42. Les pièces de Cornet dans *Sg* sont éditées par J. B. Noulet et C. Chabaneau, *Deux mss provençaux du XIV^e siècle contenant des poésies de Raimon de Cornet, de Peire Ladils et d'autres poètes de l'École toulousaine*, Montpellier, 1888 : « Si no'm te pro vers cansos o deportz » (Z 558.39 ; XII, p. 30, 146 et 242), « El mes d'abril car vey per mitg los camps » (558.17, canço ; XV, p. 35 et 147), « Car vey lo mon de mal pugat al cim » (558.35, vers ; XX, p. 148 et 242), « Le mieus saber joy deziran se pert » (558.26, canço ; XVI, p. 36, 147 et 242), « Pauch omes vey de sen tan freyturos » (558.30, vers ; XXIII, p. 46 et 150), « Aras fos hieu si malautz e cotxatz » (558.6, canço ; VIII, p. 25, 146 et 242), « Ins en la font de cobeytat se bayna » (558.21, sirventes ; ed. J. Massó i Torrents, dans *Annales du Midi*, t. 27-28 (1915-16), p. 15), « Raso ni sens no pot vezer lo moble » (558.38, vers ; XXV, p. 50 et 150), « Ben es vilas, fols e mals e rustichs » (558.10, vers ; XXVII, p. 53 et 151), « Intrar vuyll en guerrejjar si puch tan » (558.22, canso ; LIV, p. 102), « Cors mot gentils fons e grans mars d'aptez » (558.12, canso ; XIX, p. 39 et 147), « Cent castels e cent tors » (558.11, canço ; VII, p. 22, 145 et 242), « En aycel tems c'om no sen fretg ni cauma » (558.18 canço = *saumesca* ; X, p. 27, 146 et 242), « A sent Marcel d'Albeges, prop de Salas » (558.8 ; LI, p. 98 et 157), « Totz temps azir falsetatz ez engan », est en réalité une pièce de Peire Cardenal (PC 335,57), « Qui dels escachs vol belamen jogar » (558.36, sirventes ; XLVII, p. 92, 156 et 243), « Pres mes talens dun pech partimen far » (558.33 = 467.1, *tenso* avec Arnau Alaman ; XXXII, p. 68 et 152), « Amors corals me fay dejos .i. cas » (558.3, canso ; XIV, p. 33, 147 et 242), « Ab tot mon sen d'amors si pusch faray » (558.1, vers ; XXII, p. 44 et 149). Cf. maintenant, P. Olivella, *La poesia*, p. 249-410, et M. Navàs, *El Registre de Cornet*.

était sans doute reconnue. Outre leur rapport plus ou moins direct avec le consistoire de Toulouse, il faut en chercher la raison dans leurs traités de poétique et leurs liens avec la haute noblesse et la cour royale : ainsi Castellnou dédie deux poèmes à Alfons III d'Aragon (roi de 1327 à 1336) et mentionne Pere III (roi de 1336 à 1387) dans quelques autres pièces. En particulier, dans « Tant es lo mon ple d'amor descortez » (Z 518.9), dédié à Tomás Peris de Foces — attesté, lui aussi, comme poète dans le chansonnier *Sg* —, il fait l'éloge des maisons nobles catalano-aragonaises⁴³. De son côté, Cornet a des rapports avec un nombre très important de membres de la noblesse occitano-catalane, dont l'infant Pere d'Empúries ou de Ribagorça (oncle du roi Pere III), dédicataire de son *Doctrinal de trobar*⁴⁴.

Le troisième auteur, Ramon At (ou « Ramenat ») de Montaut, chevalier et seigneur de Puidaniel, près d'Autariba, dans le comté de Toulouse, a une position incertaine dans le recueil. Son œuvre y forme une section à part, même si deux pièces seulement ont été copiées ; elles constituent d'ailleurs la totalité de ce qui nous est parvenu de cet auteur. Mais l'absence de réclame sur ce feuillet peut indiquer une lacune ou un problème de copie, qui serait autrement invisible ; la présence d'un « Ramonat de Mantaut » dans un recueil poétique catalan perdu du xv^e siècle indique néanmoins qu'il s'agissait d'un auteur plus connu qu'il ne semblerait⁴⁵.

43. Cf. X, v. 50-54, IX v. 13-16 et v. 53-56. Cf. A. Pagès, *La « Vesio »*, p. x-xi et 117-139, et A. Jeanroy, « La poésie provençale », p. 97-98. Sur le rapport de Castellnou et Cornet avec la noblesse occitano-catalane, voir M. Cabré, S. Martí et M. Navàs, « Geografia ».

44. « An Pedro, filh del Rey / d'Arago, car lo vey / savi, cert e valen / e de trobar valen » (J. M. Casas Homs, *Joan de Castellnou. Segle XIV. Obres en prosa*, Barcelone, 1969, p. 201). L'œuvre a été explicitement et violemment contestée par Joan de Castellnou dans son *Glosari al « Doctrinal de trobar » de Ramon de Cornet*, écrit en 1341 et adressé au même seigneur. La datation se trouve confirmée dans les vers suivants : « Mil .ccc. vint e quatre / dish hom ses an abatre, / qan foc del tot dictatz / le libres e mostratz / en lo mes de setembre » (p. 202). L'infant Pere (1305-1381) était le septième fils de Jaume II (roi 1291-1327) ; il fut comte de Ribagorça (1322-1358), comte d'Empúries (1325-1341), comte de Prades (1341-1358) et seigneur de Gandia (1323-1359). La datation de la glose de Cornet se trouve au feuillet 28 du ms. D 465 inf. de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, dans une lettre d'adresse du traité datée de : « en Choan, dimecres ans de la festa de Totz Santz, anno Domini M. CCC. quadragesimo primo » (Casas-Homs, *Joan de Castellnou*, p. 203). Sur les possibles identifications du toponyme, Noulet et Chabanneau, *Deux mss provençaux*, p. 238, ont proposé hypothétiquement Couiza (Aude) ou Coussa (Ariège).

45. Sur les pièces conservées, « Lo bel regart e'l fin pretz de la gaya » (Z 563.1) et « No pusch mudar que no'm playns » (Z 563.2), cf. Zufferey, *Bibliographie*, p. 63-64 ; A. Jeanroy, « La poésie provençale », p. 114-115 ; et P. Olivella, *La poesia*, p. 96-98. Montaut avait un fils du même nom. Pour l'identification de l'auteur (qui, selon le *Dictionnaire des Lettres Françaises : Le Moyen Âge*, s. v. *Montaut, Ramenat*,

Le reste des poésies contemporaines (f. 102r-119v) constitue pour l'essentiel une anthologie d'auteurs couronnés par le consistoire de Toulouse. Cependant, certains de ces poètes sont représentés aussi par des pièces 'non toulousaines' : ainsi, seulement douze des dix-sept pièces ont des rubriques qui font état d'un prix consistorial. Les cinq pièces additionnelles appartiennent à Jacme de Tolosa, à Ramenat de Montaut et à Tomás Peris de Foces⁴⁶. Une fois la structure des feuillets réorganisée, cette partie anthologique reste divisée par la hiérarchie d'initiales et les espaces blancs habituels, en deux sections de cinq poètes, avec Bertran de Sant Rosca et Tomás Peris de Foces en tête⁴⁷. Bon nombre de poètes de la partie anthologique ont aussi eu des rapports avec la noblesse catalane ou occitane ou étaient nobles eux-mêmes.

Bertran del Falgar, seigneur de Villeneuve près de Toulouse, dédie une de ses poésies, couronnée par le consistoire, à Cécile de Comminges (comtesse d'Urgell de 1336 à 1347), et l'autre, copiée sur un feuillet resté blanc à la fin du chansonnier, à son mari, Jaume II d'Urgell (comte de 1324 à 1347)⁴⁸. Jacme de Tolosa dédie une de ses poésies à l'infant Ramon Berenguer d'Aragon (1308-1366 ?), comte de Prades et baron d'Entença (de 1324 à 1341) puis comte d'Empúries (de 1341 à 1364)⁴⁹. Bernart de Panassac est présenté comme *donzel* dans la rubrique de la chanson

fait partie « d'une famille favorable à la poésie ») et son rapport avec Bertran del Falgar, voir la thèse en cours de Marina Navàs à l'Université de Gérone, À propos du 'chansonnier perdu de Gérone' ; cf. V. Beltran, « El cançoner perdut de Girona : els Mayans i l'occitanisme il·lustrat », dans *Trobadors a la península ibèrica*, Barcelone, 2006, p. 91-120.

46. Pour une réflexion sur le concept de poésie toulousaine, cf. M. Cabré, S. Martí et M. Navàs, « Geografia ».

47. Comme alternative, nous pourrions considérer qu'il s'agit d'une section bipartite dans laquelle l'œuvre de Tomás est mise en valeur par une grande initiale et par sa position médiane honorifique.

48. « Eras can vey l'ivern baxar els trums » (Z 487.1) et « Per ço car vey que voluntats amena » (Z 487.2). Bertran était mainteneur du concours en 1355 ; il est cité par Molinier dans les *Lays* (J. Anglade, *Las Lays d'Amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, Toulouse, 1919-1920, t. 1, p. 15 et 17). Cf. aussi A. Jeanroy, « La poésie provençale », p. 115-116, les notes de F. Zufferey, *Bibliographie*, p. 17-18, et P. Olivella, *La poesia*, p. 75-76.

49. « Ges pel temps gay, can florixon li ram » (Z 513.2). L'infant Ramon Berenguer était le fils cadet du roi Jaume II et de Blanche de Naples. Il épousa Blanche de Tarente en 1327. Il fut comte de Prades et baron d'Entença, mais il échangea son comté contre celui d'Empúries avec l'infant Pere, son frère. En 1364, il laissa le comté à son fils Jean et entra en religion. Au sujet des maigres données historiques concernant ce noble catalan, cf. S. Sobrequès, *Els barons de Catalunya* (1957), Barcelone, 1980, p. 134-135, F. Zufferey, *Bibliographie*, p. 28, P. Olivella, *La poesia*, p. 85-86 et M. Cabré, S. Martí et M. Navàs, « Geografia ».

retenue dans *Sg* et comme seigneur d'Arroeda, dans le comté d'Astarac, dans le chansonnier *t*. Il est considéré comme l'unique représentant de la noblesse parmi les sept fondateurs du consistoire de Toulouse (1324) ; c'est le seul dont l'œuvre poétique a été conservée⁵⁰. Bertran d'Espanha, dont une seule poésie est transcrite dans *Sg*, est d'identification difficile, mais pourrait bien être le Bertrand d'Espagne, surnommé *le Boiteux* (c.1307-1368)⁵¹. La *canço* attribuée dans notre chansonnier à « mossen Gasto, comte de Foix » peut appartenir tant à Gaston II le Pros (1315-1343) qu'à Gaston III Fébus (1343-1391)⁵². Bertran de Sant Rosca, chanoine de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse et un des membres religieux du consistoire, a trois pièces dans *Sg*, toutes en rapport avec le concours toulousain. Nous ne pouvons cependant pas encore proposer de justifica-

50. « Amors, can say que faretz pietat » (Z 482.1). Ce curieux personnage, accusé d'assassinat, se trouve cité dans plusieurs documents juridiques. Il mourut entre 1333 et 1336 ; il avait épousé Englesia d'Orbessan, avec qui il avait eu deux filles, Albria et Mascarosa. Cf. A. Thomas, « Bernard de Panassac, un des fondateurs des Jeux Floraux », dans *Annales du Midi*, t. 27-28 (1915-1916), p. 37-51 et 389-393 ; « Bernard de Panassac et Guillaume 'de Villaribus' d'après des documents nouveaux », dans *Annales du Midi*, t. 29-30 (1917-1918), p. 225-231 et 303-304, et P. Olivella, *La poesia*, p. 67-73. Le chansonnier *t* est le principal recueil de la poésie de Ramon de Cornet, connu aussi comme *Registre Cornet* (Toulouse, Bibl. mun. 2885). En ce qui concerne la glose de Ramon de Cornet au poème de Panassac, cf. J. B. Noulet et C. Chabaneau, *Deux mss provençaux*, p. 56, 151 et 243, et récemment M. Navàs, *El Registre de Cornet*.

51. « Ses vos, amors, no say ab cuy m'acost » (Z 484.1). Il doit très probablement être identifié avec le chevalier de ce nom, cité dans une quittance d'Elionor de Comminges, femme de Gaston II de Foix, le 5 décembre 1342, preuve, selon C. de Vic et J. Vaissète, *Histoire générale de Languedoc* (1845), Nîmes, 1993-1994, t. 7, p. 139ab, qu'il avait « accompagné Gaston II au-delà des Pyrénées ». En 1347, il participe à la collecte des impôts en Occitanie au nom du roi Philippe de France (t. 7, p. 168b) et il est maréchal de l'ost de Gaston Phébus en 1358 (t. 6, p. 208b). Toujours selon Vic et Vaissète, il « fut surnommé *le Boiteux* : il était fils d'Arnaud de Comminges, dit *d'Espagne*, vicomte de Couserans. Il fut père de Charles d'Espagne, qui épousa, sans dispense, Cécile de Lévis sa parente, dont il eut deux fils, Thibaut et Bertrand, qui furent légitimés », t. 7, p. 208b.

52. « Eras can vey del boy fuylar la rama » (Z 495.1). Gaston II de Foix, candidat le plus probable, dicte son testament avant de partir en croisade, le 17 avril 1343 à Orthez, et meurt à Séville en septembre 1343 des blessures reçues au siège d'Algesiras (cf. Vic et Vaissète, *Histoire*, t. 7, p. 139ab). Sur son héritier Gaston Fébus, sa famille et son milieu culturel, cf. P. Tucóo-Chala, *Gaston Fébus, prince des Pyrénées (1331-1391)*, Anglet, 1993, et M. de Riquer, « Le troubadour Peyre de Rius et Gaston Fébus, comte de Foix », dans *Annales du Midi*, t. 63 (1954), p. 269-273. Discussion de l'attribution au père ou au fils dans P. Olivella, *La poesia*, p. 76-83, et P. Tucóo-Chala, *Gaston Fébus*, p. 297-302.

tion à sa probable position de chef de section⁵³. On ne sait rien de Guilhem de Borzac d'Aurilhac⁵⁴ ni de Guilhem Vetzinas⁵⁵ ni de Joan Blanc, dont la rubrique de l'unique pièce connue annonce laconiquement qu'il était « catala »⁵⁶. Enfin, Tomás Peris de Foces, représenté par deux pièces sans aucune relation avec le consistoire (elles représentent la totalité de son œuvre connue) et dédicataire du *sirventes* de Joan de Castellnou, est un personnage bien attesté⁵⁷.

7. — Tomás Peris de Foces

La figure de Tomás Peris de Foces mérite un commentaire spécial : non seulement parce qu'il est le seul poète de *Sg* apparemment étranger à la tradition toulousaine, mais aussi parce qu'il occupe une position d'honneur dans l'anthologie. Par ailleurs, l'importance de ses liens politiques peut fournir des indices-clés sur l'origine du chansonnier. La *canço* « Si co·l vassayl can servex longamen » est une requête amoureuse conventionnelle et n'apporte aucune piste historique ; en revanche, les sous-entendus politiques du *vers* « Trop me desplay can vey falir » méritent d'être interprétés. M. de Riquer, qui avait supposé que Tomás était le frère d'Artal de Foces, gouverneur général de Majorque au temps du roi Pere le Cérémonieux, y voit une demande de grâce au roi Pere en faveur de son ennemi Jaume II de Majorque⁵⁸. Dans ce *vers*, pourtant, il n'y a aucune référence

53. « Eras can vey li fin pretz cum es nobles » (Z 487.1), « Non pux tenir quez eu de mort no·m tema » (Z 487.2), « Sofren perylls d'amors, affans e pena » (Z 487.3). Cf. P. Olivella, *La poesia*, p. 74. Il se peut aussi qu'il y ait eu un autre poète en tête de section, disparu dans la lacune qui précède l'œuvre de Bertran de Sant Rosca.

54. « El temps que xay la nieus per mitg los camps » (Z 499.1) et « Trop home son part de ver lauzador » (Z 499.2). Cf. A. Jeanroy, « La poésie provençale », p. 112, et P. Olivella, *La poesia*, p. 84-85.

55. « Nafratz d'ira, cum cel qu'es de dol pres » (Z 511.1). Cf. A. Jeanroy, « La poésie provençale », p. 113.

56. « Ben hay razo quez ieu mos xans espanda » (Z 516.1). Cf. A. Jeanroy, « La poésie provençale », p. 113.

57. « Si co·l vassayl can servex longamen » (Z 565.1) et « Trop me desplay can vey falir » (Z 565.2). Sur l'œuvre de Tomás, cf. M. de Riquer, « Thomás Périz de Foces, trovador aragonés en lengua provenzal », dans *Archivo de filología aragonesa*, t. 3 (1950), p. 7-23 et *Història de la literatura catalana*, Barcelone, 1964, t. 2, p. 41-43. Cf. aussi A. Ubieta Arteta, *Historia de Aragón. Literatura medieval*, Saragosse, 1982, t. 1, p. 113-115.

58. Pere réclama toujours la souveraineté sur le royaume de Majorque et Jaume refusa jusqu'à sa mort de la lui octroyer. Cf. R. Tasis, *La vida del rei en Pere III*, Barcelone, 1961, p. 135-137. Au sujet de cette identification, cf. A. Bóscolo, *La reina Sibil·la de Fortià*, Barcelone, 1971, p. 17-19. Artal de Foces, gouverneur de Majorque depuis 1356, épousa en secondes noces Sibil·la de Fortià qui, devenue

explicite à Majorque ni aux conflits entre les souverains des deux royaumes. La portée du poème est générale et n'offre aucune indication sur l'identité du vassal repentant, mais il est évident que la pièce veut obtenir le pardon pour un vassal précis du roi Pere ⁵⁹. Nous voudrions hasarder une nouvelle identification, plus économique au regard de l'ensemble du chansonnier.

Les données documentaires que nous allons évoquer ne permettent ni de confirmer ni de démentir la relation entre Tomás et Artal, mais elles permettent de situer Tomás sur une autre scène politique, qui suggère une interprétation neuve et plausible : le conflit entre le roi Pere et les *Uniones*. En effet, le long règne du Cérémonieux a été marqué par de nombreux problèmes d'ordre international et domestique, comme l'affrontement avec son beau-frère Jaume, roi de Majorque, mais aussi avec son propre frère Jaume ⁶⁰. Jaume, comte d'Urgell, vicomte d'Àger, baron d'Entença, d'Antillon et d'Alcolea de Cinca, né en 1320, était le second fils du roi Alfons III, ce qui en faisait le premier dans la ligne de succession, puisque son frère Pere n'avait pas d'enfant mâle. Pourtant, en 1345 le roi passa outre au droit aragonais, qui favorisait le frère au détriment de la fille aînée, en déniait la succession à Jaume au profit de sa fille Constança. Non seulement le conflit provoqua une rupture violente entre les deux frères, mais il entraîna aussi une des crises politiques les plus aiguës du XIV^e siècle

veuve, épousera le roi Pere. Artal de Foces (ou de Cabrera) était le fils de Martín Rodrigo de Foces et de Sibil·la de Cabrera. Adoubé chevalier par Pere III en 1343, il fut conseiller et cameringue de la reine Elionor (cf. *Gran Enciclopèdia Catalana*, s. v. *Foces*, *Artal de*).

59. La première *cobla* exprime une profonde désapprobation vis-à-vis des hauts seigneurs qui, par orgueil, brisent la fidélité qu'ils doivent à leur suzerain. La seconde compare leur comportement à celui de ces joueurs fous qui perdent tout, même leurs amis, parce qu'ils sont incapables d'abandonner le jeu au bon moment. La troisième illustre par une comparaison avec les anges tombés les dangers de l'orgueil et la manière dont celui-ci peut faire chuter les hommes les plus puissants. La quatrième présente une réflexion sur le grand danger que l'on court à ignorer les bons et loyaux conseils. La cinquième traduit l'étonnement face à celui qui refuse d'accomplir ses obligations envers son seigneur, parce qu'il se croit son égal en richesse et en pouvoir, mais attend la grâce de ce dernier. Tout en condamnant le vassal orgueilleux, Tomás intercède en sa faveur s'il montre du repentir. La sixième déclare que le vassal repentant doit trouver grâce auprès de son seigneur : « Mas cels qui fal, e penedir / s'en vol tost, e conoix l'error, / es ha merce ve del seynor, | trobar la deu e cosseguir, / car valens seynors gran sufrensa / deu aver e gran conoixensa, / car tuyt n'avem exemple cominal / de perdonar pel Payr'espiritual » (v. 41-48). La première *tornada* s'adresse au roi d'Aragon, c'est-à-dire à Pere III, en invoquant ses ancêtres miséricordieux, et la seconde *tornada* renouvelle la demande de grâce à la dame du poète, *Na Resplandens*.

60. Sur ce conflit, cf. R. Tasis, *La vida*, p. 96-130.

aragonais. Devant cette violation de la loi, la noblesse aragonaise et valencienne se souleva dans la révolte dite des *Uniones*, fomentée ouvertement par l'infant Jaume et son frère naturel Fernando. Bien que le roi Pere et l'infant Jaume se soient réconciliés quelques mois plus tard, le comte d'Urgell mourut soudainement le 11 novembre 1347 (ce qui donna naissance à la légende selon laquelle son frère l'avait empoisonné) ⁶¹.

L'historien Jerónimo Zurita, dans ses *Annales de Aragón* (1562-1580), situe Tomás Peris de Foces dans les cercles du pouvoir royal de Pere III et montre comment Jaume d'Urgell et Tomás entretenaient une relation étroite qui se poursuit pendant toute la période des *Uniones*. Il fournit des preuves de la présence de Tomás aux cortès de Saragosse en août 1347, toujours au côté du comte d'Urgell ; après l'étrange mort du comte, Tomás continua à être lié aux révoltés ⁶².

Nous n'avons pu que résumer en quelques lignes un conflit long et complexe. Pourtant, le rôle de Jaume d'Urgell et son rapport avec Tomás suggèrent clairement une autre candidature à l'identité du vassal repentant. Le roi Pere y est désigné comme descendant du sang royal et du lignage d'Entença : « l'auta semensa / reyls d'on vos etz, e d'Entensa, / merce totz temps, ab cor franch e lial, / ach, no guardan nuyl fayt descominal » (VII, v. 49-52). Le mot *Entensa*, situé intentionnellement à la rime, se réfère au lignage très puissant de la mère du roi, et donc de son frère Jaume d'Urgell, mais aussi à une possession du comte d'Urgell ⁶³. Si le *vers* de Tomás fait bien allusion au conflit du roi Pere avec Jaume II d'Urgell, il pourrait être daté des derniers mois de l'année 1347 environ.

En tout cas, la figure de Tomás Peris de Foces demande une étude plus approfondie, notamment parce que les documents sont loin d'être clairs et d'avoir été tous exploités ⁶⁴. En effet, les Foces étaient un lignage puissant,

61. Fernando, à son tour, mourra assassiné par ordre de Pere III, le 16 juillet 1363. Cf. R. Tasis, *La vida*, p. 214-218.

62. En 1348, il est à la Puente de Saragosse avec les nobles qui promettent de ne pas lutter contre les Luna (J. Zurita, *Anales*, VIII xxiv 72), et plus avant dans l'année, il sera encore à Saragosse à l'arrivée de l'infant Fernando (*Anales*, VIII xxix 23).

63. Incidemment, eu égard aux étroites relations de Tomás avec les Urgell, nous nous permettons de suggérer que *Na Resplandens* pourrait bien être (pour ce *vers* et aussi pour la *canço*) la femme de Jaume, Cécile de Comminges, dont l'emblème héraldique portait quatre plaques d'argent de forme oblongue, formant une sorte d'étoile brillante.

64. Il n'existe encore aucune étude complète sur cette vaste famille, et les rapports existant entre les personnages portant ce nom — qui apparaissent dans bon nombre de documents, presque toujours inédits — ne sont pas clairs du tout : cf. G. García Ciprés, « Los Foces, ricos-hombres de Aragón », dans *Linajes de Aragón*, t. 6 (1915), p. 421-436 et S. Broto Aparicio, « Los Foces, nobles caballeros altoaragoneses », dans *Hidalguía*, t. 286-287 (2001), p. 545-558. S. Martí prépare une

vassal des rois d'Aragon depuis le XIII^e siècle, étroitement lié aux expéditions royales et à la conduite du gouvernement. Tomás est probablement né vers 1300 et, selon S. Broto Aparicio, il était le frère de Ximèn et Ato de Foces, et donc le fils d'un Ato de Foces mort le 19 septembre 1302⁶⁵. Il appartient donc à la même génération à peu près que les poètes réunis dans la section contemporaine de *Sg*. Sa première apparition dans les documents concerne une querelle sur l'usure des juifs, en 1321, à Huesca, son terroir⁶⁶. En 1323, il est convoqué par Jaume II (roi de 1291 à 1327) à la campagne de Sardaigne, parmi les « ricosombres » d'Aragon⁶⁷. En 1325, il participe aux cortès de Saragosse et le roi Jaume lui concède 3000 sous⁶⁸. Au temps d'Alfons III (roi de 1327 à 1336), Tomás apparaît dans des documents relatifs à des transactions commerciales de blé à Tortose, à une date incertaine ; en 1328, à Barbastre, son nom revient dans un conflit avec les juifs locaux pour le commerce de la viande⁶⁹. En 1332, l'infant Pere de Ribagorça lui donne 1000 sous pour un cheval, somme qu'il recevra de nouveau en 1336, juste après le sacre de Pere III, auquel il assiste⁷⁰. En 1339, Pere III le nomme gouverneur du Val d'Aran et lui donne aussi le titre associé de châtelain de Castell-lleons ; en 1343, il occupe encore ces fonctions⁷¹. Le 7 juillet 1344, il est cité dans un document royal comme « nobilem et dilectum nostrum Thomam Petri de Focibus et homines et vasallos suos locorum de Coluengo de Azlor et de Ahuesca [= Adahuesca] »⁷². En 1347, il est mentionné en tant que « conservador de la Unión » aux cortès de Saragosse, au cours du conflit dont nous venons

étude monographique sur Tomás Peris de Foces, dont une première version a été présentée au 18^e Colloque International (2007) du *Medieval Hispanic Research Seminar* du Queen Mary College de l'Université de Londres.

65. S. Broto Aparicio, « Los Foces », p. 551-554.

66. J. M. Roca, « La reyna empordanesa », dans *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. 10 (1928), p. 14-15.

67. J. Zurita, *Anales de Aragón* (1562-80), ed. Á. Canellas López, Saragosse, 1967-1977, 10 vols. (VI XLIII 84).

68. J. M. Roca, « La reyna », p. 15 et J. Zurita, *Anales*, VI LXI 18.

69. J. M. Roca, « La reyna », p. 14-15.

70. J. Zurita, *Anales*, VII XXVIII 29.

71. Pour la nomination, cf. J. M. Roca, « La reyna », p. 15, et aussi les documents inédits Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, Cartes reials. Pere III, n. 0514, de 1337, et Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, Cartes reials. Pere III, n. 1452, du 6 juin 1341, dans lequel le roi ordonne au gouverneur Tomás de châtier 'les méfaits et insolences de quelques habitants' ; cf. J. Zurita, *Anales*, t. VII LXIX 155. Sur le Val d'Aran au Moyen Âge, cf. aussi F. Valls Taberner, *Privilegis i ordinacions de la Vall d'Aran*, Barcelone, 1997.

72. Document inédit. Barcelone, Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, Cartes reials. Pere III, n. 2807.

de parler ⁷³. Dans la dernière attestation connue, en 1360, il fait une donation au monastère de Santa Clara de Huesca ⁷⁴. À en juger par son absence aux cortès de Monzó, il est probable qu'il a trouvé la mort avant 1364.

8. — À la recherche d'un commanditaire

Si nous devons chercher un commanditaire dans la Couronne d'Aragon à l'époque où notre chansonnier a été compilé, il ne faut pas trop nous éloigner de la cour royale, moteur culturel de premier ordre, ni d'une dynastie qui s'était approprié depuis de longues années la tradition des troubadours. Le luxe de la facture est un deuxième élément qui incite à identifier le milieu de production avec la maison royale. Pourtant, nous avons déjà expliqué en quoi la décoration de *Sg* ne correspond pas à celle que l'on retrouve communément dans les manuscrits collectionnés par le roi Pere III. Il ne semble donc pas trop hasardeux de chercher un commanditaire dans le cercle un peu plus large des infants d'Aragon, surtout parce que les liens de certains d'entre eux avec la poésie et même avec quelques poèmes copiés dans *Sg* sont connus. Le contenu du recueil offre des raisons de poursuivre cette approche et fournit des indices qui permettent de diriger la recherche vers une connexion entre la famille de Jaume, comte d'Urgell, et l'origine de ce précieux manuscrit.

La maison d'Urgell est bien connue dans l'histoire de la culture de la Couronne d'Aragon ; nombre de documents témoignent de ses préoccupations culturelles, notamment celles du comte Jaume II et de son fils Pere II (comte lui aussi, 1348-1408). Mais la disparition violente de leur successeur, Jaume III *el Dissortat* (1380-1433, comte d'Urgell 1408-1413), et la confiscation des biens familiaux par Fernando I^{er} d'Antequera, après le compromis de Casp (28 juin 1412), ont entraîné la perte ou la dispersion de bon nombre de documents essentiels pour la recherche ⁷⁵. En outre, la richesse des Urgell, même dans un moment de crise économique, est évidente dans les œuvres publiques entreprises par la comtesse Cécile et manifeste par le fait même que son fils était tenu pour l'homme le plus

73. J. Zurita, *Anales*, VII VII 119 et VII XV 41.

74. Cf. A. Ubieto Arteta, « Documentos para el estudio de la historia aragonesa de los siglos XIII y XIV », dans *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, t. 8 (1967), doc. 108, où il est dit qu'il était le petit-fils de Martín Ruiz de Foces, en contradiction avec ce qu'affirme S. Broto Aparicio.

75. D. Montfar i Sors, au t. 2 de l'*Historia de los condes de Urgel*, Barcelone, 1858, explique comment Fernando s'appropriera la bibliothèque du comte, composée « de sesenta cuerpos de libros manuscritos ». Au sujet de Jaume III d'Urgell, cf. F. Vendrell de Millàs et À. Masià de Ros, *Jaume el Dissortat, darrer comte d'Urgell*, Barcelone, 1956.

riche de la Couronne d'Aragon ⁷⁶. En tant que membre du lignage des comtes de Barcelone, la culture des troubadours faisait partie de l'héritage familial de Jaume, tandis que sa femme, une Comminges, ajoutait des contacts toulousains au rapport ancestral établi avec cette tradition lyrique.

Voyons donc comment tous ces aspects se manifestent dans *Sg*. Notre lecture du *vers* de Tomás Peris de Foces et les données historiques disponibles suggèrent une connexion étroite entre ce poète et le lignage de Jaume d'Urgell : n'oublions pas qu'il s'agit du seul poète sans rapport avec le consistoire, mais néanmoins placé en tête de section. Ce qu'on sait du milieu culturel et politique d'autres poètes du chansonnier vient renforcer cette hypothèse. Tant Joan de Castellnou que Ramon de Cornet dédient leurs œuvres à la haute noblesse catalane, voire aux infants d'Aragon : par exemple, dans sa joute allégorique en faveur de l'amour, Joan de Castellnou convoque Jaume d'Urgell entre autres membres de la noblesse, dont Tomás Peris de Foces. De même, les deux poésies de Bertran del Falgar sont dédiées respectivement à Jaume, « prous coms d'Urgell » (« Per ço car vey que voluntats amena ») ⁷⁷ et à sa femme Cécile, « dona d'Urgell, comtessa » (« Eras can vey l'ivern baxar els trums »). D'ailleurs, Gaston II et Gaston III de Foix étaient de proches parents de Cécile de Comminges — le premier étant son beau-frère et le second, son neveu ⁷⁸ ; Ramon de Cornet, vassal des Île-Jourdain, le lignage de la mère de Cécile, adressa un poème à l'oncle de la comtesse et Bertran d'Espanha, de son côté, était probablement apparenté lui aussi avec les Comminges ⁷⁹. La relation qui existait entre d'autres poètes et le consistoire doit nous rappeler le poids politique des Comminges, des Île-Jourdain et des Foix dans la ville de Toulouse.

Cela dit, bien que le contenu de *Sg* semble correspondre à l'époque de Jaume d'Urgell, le fait que le chansonnier soit daté du troisième quart du XIV^e siècle et que le comte soit décédé en 1347 conduit à identifier comme commanditaire son fils et successeur, Pere II d'Urgell. C'est un candidat

76. « Don Pedro [...] en pocos años fué uno de los señores más ricos que había entonces en España, y sus villas y lugares ennoblecidos con edificios públicos y castillos fuertes y hermosos, que no había mejores lugares en Cataluña ni Aragón », D. de Monfar, *Historia*, t. 2, 1858, p. 195. On trouvera une autre preuve de cette puissance dans l'étude de J. F. Ainaud i Escudero, « Dos portapaus de cap a 1400 : el de Pere d'Urgell i el de Violant de Bar », dans *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, t. 2 (1994), p. 127-143. À propos des anecdotes sur la richesse proverbiale des Urgell, citée par Lorenzo Valla, cf. D. de Monfar, *Historia*, t. 2, p. 249-250.

77. On rappellera que cette pièce est le seul poème ajouté au recueil, sur le feuillet de garde, peut-être pour compléter les éloges adressés à la maison d'Urgell.

78. La comtesse Cécile était fille de Bernat III de Comminges et de Martha de L'Isle-Jourdain, et sœur d'Eléonore, mariée en 1324 avec Gaston II de Foix et mère de Gaston Phébus. Cf. P. Tucoo-Chala, *Gaston Fébus*, p. 19-31.

79. Cf. note 50.

excellent, et cela pour plusieurs raisons. En effet, nombre de témoignages sur la production et la consommation culturelles notoires des Urgell font référence au comte Pere II, grand collectionneur d'art et bibliophile. Dans le domaine qui nous intéresse, citons la correspondance entre le comte et l'abbé du monastère d'Àger à propos de divers livres, dont le *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaut, le *Godefroy de Bouillon*, un *Ægidius Romanus* et une Bible, qui sont tous réclamés par le comte en 1372⁸⁰. Autre donnée encore plus intéressante : G. Llabrés a aussi attribué à l'initiative du comte Pere la confection du chansonnier narratif dit 'des comtes d'Urgell'. Il s'agit d'un manuscrit à peu près contemporain de Sg, de grand format et de facture soignée, bien que beaucoup moins luxueuse, qui contient les œuvres narratives de Cerverí de Girona⁸¹.

Un tel personnage, donc, aurait sans doute apprécié un codex précieux comme Sg et, ce qui ne saurait être négligé, il aurait eu les moyens de le commissionner. D'ailleurs, Lérida était proche de la capitale comtale de Balaguer où le comte a résidé longtemps, car, selon Montfar, le comte Pere et sa mère « escarmentados de los infelices sucesos del infante don Jaime [...] excusaron el seguir la corte y se apartaban del rey todo lo posible, sin faltar en su servicio todo lo que debían »⁸² : éloignement qui, en termes culturels, peut peut-être justifier la commande d'un codex plus proche du *Breviari d'amor* que de la collection royale de Pere le Cérémonieux. Ajoutons, comme dernier élément, que la première épouse de Pere, Beatriu de Cardona, faisait partie du lignage des dédicataires de la grande majorité des poèmes de Cerverí, l'auteur placé en tête du recueil⁸³. Cela nous

80. Cf. S. M. Cingolani, « 'Nos en leyr tales libros trobemos plazer e recreation'. Estudi sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya els segles XIV i XV », dans *Llengua i literatura*, t. 4 (1990-1991), p. 39-127 (doc. 44), M. Rius, « Més documents sobre la cultura catalana medieval », dans *Estudis universitaris catalans*, t. 13 (1928), p. 135-170 (doc. LXXV), et A. Rubió i Ors, *Documents per a una historia de la cultura catalana mig-aval*, Barcelone, 1908-1921, t. 1, p. 357, n. 1 et doc. CCCCXXXVI, et t. 2, doc. CXCIX, CCC, CCCXXIX. Parmi les témoins de l'intérêt du comte pour la culture, on conserve une lettre du roi Joan Ier au comte Pere datée du 23 décembre 1389, dans laquelle il lui reproche une « resposta filosofical » à une demande de secours (Rubíó, *Documents*, t. 3, p. 319). Cf. le commentaire d'A. M. Espadaler sur les intérêts culturels du comte, dans « Urgell, urgellisme i literatura. La literatura i el comtat d'Urgell a la baixa edat mitjana », dans *Cultura i poder*, éd. F. Sabaté et J. Farré, Lérida, 2002, p. 53-69.

81. Cf. G. Llabrés, *Cançoners dels comtes d'Urgell*, Barcelone, 1906. Cette hypothèse est aussi acceptée et développée par A. M. Espadaler, « Un cançoner a la cort dels comtes d'Urgell », dans *El cançoner dels comtes d'Urgell*, Lérida, 1999, p. 7-19 (p. 10-11) et « Urgell, urgellisme », p. 59-64.

82. Montfar, *Historia*, t. 2, p. 203.

83. D'autre part, Guillem de Berguedà, comme Cerverí, mentionne les Cardona dans sa poésie (en termes peu élogieux). Peut-être qu'une autre source, obtenue plus

permet donc de clore cette première approche de l'interprétation du chansonnier *Sg* sur une hypothèse beaucoup plus risquée: si Beatriu était vraiment l'un des promoteurs de la mise en chantier d'un exemplaire luxueux d'une anthologie de poésie prestigieuse (basée sur des collections liées au lignage de son mari, mais aussi au sien), son décès en 1375 pourrait expliquer l'interruption de la décoration du manuscrit.

9. — *Conclusions*

L'analyse codicologique du chansonnier d'origine catalane *Sg* et l'examen de son contexte historique nous permettent d'émettre une hypothèse à propos de l'identification de son commanditaire : impliquant la maison des comtes d'Urgell, celle-ci renvoie plus précisément au comte Pere II (comte 1347-1408), qui possédait aussi une copie du *Breviari d'amor* et qui est également connu comme commanditaire du *Cançoner dels comtes d'Urgell*. Comme on pouvait s'y attendre dans ce cadre, la description révèle un chansonnier luxueux — bien qu'inachevé —, ordonné, homogène, qui suit consciencieusement une mise en page dessinée avec soin et copie un corpus choisi à l'avance. L'exécution du chansonnier aurait été conçue à partir d'une collection qui appartenait probablement au père de Pere, Jaume, — parfois inspirée aussi par les liens lignagers de sa femme Beatriu — et c'est à Lérida que l'on devrait la situer, dans un atelier qui produisit à l'époque un *Breviari d'amor* et divers manuscrits juridiques, reproduisant tous des modèles d'enluminure toulousaine. La présence et l'interprétation des poésies de Tomás Peris de Foces ont été fondamentales pour identifier le commanditaire.

La conception des sections d'auteur est uniforme dans tout le recueil à une seule exception : la présence de deux blocs anthologiques de poètes du XIV^e siècle, la plupart lauréats du concours toulousain. En effet, le même traitement est octroyé à la massive collection de Cerverí (auteur qui avait tissé des liens solides avec la maison royale), à quelques troubadours des XII^e et XIII^e siècles et à deux maîtres du XIV^e. Peut-être dans un premier temps était-il prévu, comme Asperti l'a suggéré, que le chansonnier se termine par les œuvres des troubadours ; toutefois, tel qu'il nous est arrivé, le manuscrit révèle la volonté de copier tous les matériaux selon la disposition originale, de ne pas laisser le recueil ouvert et de ne pas faire de différences internes entre les auteurs. De toute façon, des études de détail à

tard, cette fois-ci en provenance des Cardona, serait la cause du rejet de Guillem dans la section presque finale du recueil ? Il est difficile de confirmer cette idée, le début fragmentaire et le caractère inachevé de la décoration gênant l'analyse de cette section. De son côté, Espadaler, «Un cançoner», p. 11, avait suggéré des liens dynastiques (entre les Urgell et la deuxième épouse de Pere, Margherite de Monferato) à l'origine du choix du contenu du *Cançoner dels comtes d'Urgell*.

venir sur les sources de *Sg* devront nous éclairer sur l'origine des sections. Pour l'heure, notre hypothèse de travail sur les sources du contenu, encore à confirmer, envisage un chansonnier de Cerverí de Girona ⁸⁴, une collection de troubadours appartenant peut-être au comte Jaume et une collection de poètes contemporains ayant des liens récents avec le comte et sa femme ⁸⁵.

Cotes des chansonniers et autres manuscrits cités

Manuscrits occitans :

- C* Paris, BNF, fr. 856
L Vatican, Bibl. apost. Vat., lat. 3206
N New York, Pierpont Morgan Libr., 819
V Venise, Bibl. Naz. Marciana, ms. fr. app. 11
R Paris, BNF, fr. 22543
f Paris, BNF, fr. 12472
t Toulouse, Bibl. mun. 2885 (Registre Cornet)

Manuscrits catalans :

- c* Barcelone, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. Ripoll 129 (Cançoneret de Ripoll)
G Barcelone, Bibl. de Catalunya, ms. 1744
Mh Madrid, Real Academia de la Historia, ms. 9-24-6 / 4579
Sg Montserrat, Bibl. del monestir, ms. 992
U Valence, Bibl. univ., 88-4-19 (Còdex de Mayans)
VeAg Barcelone, Bibl. de Catalunya, ms. 8-19 (Cançoner Vega-Aguiló)
 [Sant Joan de les Abadesses] Barcelone, Bibl. de Catalunya, ms. 3871
 [Poésies de Castelló d'Empúries] Gérone, Arxiu Històric, notaire Pere Serra, n. 4 ;
 notaire Pere Perrin, n. 30, 32, 35, 37-40, 42, 47, 52, 63

Miriam CABRÉ et Sadurní MARTÍ
 Institut de Llengua i Cultura Catalanes
 Universitat de Girona

84. Cf. Cabré, *Cerverí de Girona*, et Cabré, « Un cançoner » : rappelons-nous que le premier possesseur attesté d'un manuscrit de Cerverí était l'arrière-grand-père de Jaume d'Urgell, le roi Jaume II d'Aragon.

85. Nous n'avons pu consulter le volume d'*Intavulare* consacré au chansonnier *Sg* par Simone Ventura (Modène, 2006 ; publié en 2009) qu'une fois notre article fini et parvenu à la *Romania*. Ce livre offre une description exhaustive de certains aspects matériels du manuscrit ainsi que l'amorce d'une étude sur les sources du recueil. Dans la première partie de son travail, Ventura cite à plusieurs reprises notre recherche à partir de présentations orales (voir notre n. 1) et commente quelques-uns de nos résultats. Cependant, comme il le soupçonne lui-même (p. 30-31), il n'a pas bien compris notre hypothèse sur la structure des derniers cahiers du chansonnier, telle que nous l'exposons aux p. 106-110 de cet article, dans lequel nous présentons le dernier état de notre recherche sur le volume et son contenu.