Cahiers de civilisation médiévale

La transmission de l'*alba* en ancien provençal

Elizabeth Wilson POE

Citer ce document / Cite this document :

Wilson POE Elizabeth. La transmission de l'*alba* en ancien provençal. In: Cahiers de civilisation médiévale, 31e année (n°124), Octobre-décembre 1988. pp. 323-345;

doi : https://doi.org/10.3406/ccmed.1988.2419

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1988_num_31_124_2419

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Abstract

Two aspects of the manuscript tradition of the Old Provençal *alba* are striking : namely, the high concentration of these texts in the chansonniers *C* and *R* and their virtual absence from the chansonniers copied in Italy. Various observations concerning the location of the *albas* within the chansonniers and the odd misattributions of several of them lead to the hypothesis that the scribes of C and R drew most of their *albas* from a single source, specifically an *alba*-collection, which, though now lost, can be to some extent reconstructed. It must have contained ten of the surviving eighteen *albas*. It must have provided musical notation for the two most famous *albas, Reis glorios* and *S'anc fui belha*. It must have included *albas* of ail three types : songs of possession, songs of desire and hymns to the Virgin Mary. It apparently distinguished between *albas* of known authorship and those that were anonymous. It probably was assembled at the Narbonne-Béziers scriptorium in the last quarter of the thirteenth century. The existence of such a collection of *albas* is important for two reasons : it gives a clearer idea of how this genre was perceived in the late thirteenth century ; it illustrates one of the ways in which minor lyric genres managed to find a place in chansonniers organized for the most part according to the major genres *canso, tenso, sirventes*. If the *albas* do not figure in the Italian chansonniers, it is largely because the genre never gained popularity in Italy.

Résumé

Deux traits de la tradition manuscrite de l'*alba* provençale sautent aux yeux, notamment la concentration relative de ces textes dans les chansonniers *C* et *R* et leur quasi-absence des chansonniers compilés en Italie. Plusieurs observations en ce qui concerne la position spécifique des *albas* dans les chansonniers où elles apparaissent et les particularités des attributions de certaines d'entre elles amènent à l'hypothèse que les scribes de *C* et de *R* ont trouvé la majorité de leurs *albas* dans une unique source et que cette source a été un recueil d'*albas*. Maintenant perdu, ce recueil se laisse quand même reconstruire, du moins jusqu'à un certain point. Il devait contenir dix *albas* sur les dix-huit que nous en connaissons ; il devait fournir la notation musicale pour les deux *albas* les plus célèbres, *Reis glorios* et *S'anc fui belha*. Il devait être composé d'*albas* de tous genres : chansons de possession, chansons de désir et hymnes à la Sainte Vierge. Il faisait, semble-t-il, une distinction entre les *albas* dont l'auteur était connu et ceux qui restaient anonymes. Ce recueil a été très probablement compilé au dernier quart du XIIIe s. au grand scriptorium de Narbonne-Béziers. L'existence d'un tel recueil d'*albas* est importante pour deux raisons. D'abord, elle donne une idée plus claire sur la façon dont le genre était perçu à la fin du XIIIe s. Deuxièmement, elle illustre l'un des moyens par lequel les genres mineurs de la tradition lyrique provençale sont parvenus à prendre place dans les grands chansonniers, qui étaient organisés, pour la plupart, selon les genres majeurs *canso, tenso, sirventes*. L'absence des *albas* des chansonniers italiens est due dans une large mesure au fait que le genre n'est jamais devenu populaire en Italie.

BY: $ = creative commons

*Elizabeth Wilson POE

La transmission de l'*alba* en ancien provençal

Résumé

Deux traits de la tradition manuscrite de l'*alba* provençale sautent aux yeux, notamment la concentration relative de ces textes dans les chansonniers *C* et *R* et leur quasi-absence des chansonniers compilés en Italie. Plusieurs observations en ce qui concerne la position spécifique des *albas* dans les chansonniers où elles apparaissent et les particularités des attributions de certaines d'entre elles amènent à l'hypothèse que les scribes de *C* et de *R* ont trouvé la majorité de leurs *albas* dans une unique source et que cette source a été un recueil d'*albas*. Maintenant perdu, ce recueil se laisse quand même reconstruire, du moins jusqu'à un certain point. Il devait contenir dix *albas* sur les dix-huit que nous en connaissons ; il devait fournir la notation musicale pour les deux *albas* les plus célèbres, *Reis glorios* et *S'anc fui belha*. Il devait être composé d'*albas* de tous genres : chansons de possession, chansons de désir et hymnes à la Sainte Vierge. Il faisait, semble-t-il, une distinction entre les *albas* dont l'auteur était connu et ceux qui restaient anonymes. Ce recueil a été très probablement compilé au dernier quart du XIII[e] s. au grand *scriptorium* de Narbonne-Béziers. L'existence d'un tel recueil d'*albas* est importante pour deux raisons. D'abord, elle donne une idée plus claire sur la façon dont le genre était perçu à la fin du XIII[e] s. Deuxièmement, elle illustre l'un des moyens par lequel les genres mineurs de la tradition lyrique provençale sont parvenus à prendre place dans les grands chansonniers, qui étaient organisés, pour la plupart, selon les genres majeurs *canso, lenso, sirventes*. L'absence des *albas* des chansonniers italiens est due dans une large mesure au fait que le genre n'est jamais devenu populaire en Italie.

Two aspects of the manuscript tradition of the Old Provençal *alba* are striking: namely, the high concentration of these texts in the chansonniers *C* and *R* and their virtual absence from the chansonniers copied in Italy. Various observations concerning the location of the *albas* within the chansonniers and the odd misattributions of several of them lead to the hypothesis that the scribes of C and R drew most of their *albas* from a single source, specifically an *alba*-collection, which, though now lost, can be to some extent reconstructed. It must have contained ten of the surviving eighteen *albas*. It must have provided musical notation for the two most famous *albas*, *Reis glorios* and *S'anc fui belha*. It must have included *albas* of all three types: songs of possession, songs of desire and hymns to the Virgin Mary. It apparently distinguished between *albas* of known authorship and those that were anonymous. It probably was assembled at the Narbonne-Béziers scriptorium in the last quarter of the thirteenth century. The existence of such a collection of *albas* is important for two reasons: it gives a clearer idea of how this genre was perceived in the late thirteenth century; it illustrates one of the ways in which minor lyric genres managed to find a place in chansonniers organized for the most part according to the major genres *canso, lenso, sirventes*. If the *albas* do not figure in the Italian chansonniers, it is largely because the genre never gained popularity in Italy.

Le tableau suivant qui montre la tradition manuscrite des dix-huit *albas* subsistant en ancien provençal attire immédiatement notre attention sur deux points particuliers[1] :

1. Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à la Alexander von-Humboldt Stiftung pour son soutien financier pendant la préparation de cet article ainsi qu'au Prof. Ulrich Mölk (Göttingen) pour ses encouragements et ses remarques pertinentes et à M[lle] Liliane Ruiz, de Tulane University (New Orleans) pour sa participation à la traduction.

Persée creative commons

Tableau A

Texte[2]	Mss dans lesquels il apparaît[3]
1. En un vergier sotz fuella d'albespi	*C*
2. Reis glorios, verais lums e clardatz	*C R Sg E P T Mü*
3. S'anc fui belha / Eu sui tan cortesa[4]	*A D I K G C R Sg E P*
4. Us cavaliers si jazia	*C Kp*
5. Ab la genser que sia	*C*
6. Quan lo rossinhols escria	*C*
7. Gaita be, gaiteta del chastel	*Sg*
8. Dieus aidatz	*C R E*
9. Eras diray ço que.us dey dir	*VeAg*
10. Drutz qui vol dreitament amar	*N*
11. Per grazir la bona estrena	*C R*
12. Ab plazen	*C*
13. Vers Dieus, el vostre nom...	*C R f*
14. Esperansa de totz ferms esperans[5]	*C (R) V Z*
15. Lo pair'e.l filh e.l sant espirital	*C R*
16. Ar levatz sus, francha corteza genz	*C R*
17. Qui velha ses plazer	*C*
18. Aixi con cel c'anan erra la via	*Sg*

Le premier consiste en la quasi-absence d'*albas* (avec pour unique exception le *S'anc fui belha / Eu sui tan cortesa*) du groupe de mss *ADIK* ; le second est la concentration relative d'*albas* dans les mss *C* et *R*. Mon intention dans cet essai est d'abord d'examiner systématiquement la transmission des *albas* en ancien provençal dans le but de fournir des explications sur ces deux traits particuliers à la tradition manuscrite et, ensuite, d'étudier la question plus générale consistant à savoir comment un genre mineur peut parvenir à une certaine représentation dans des collections organisées, pour la plupart, selon les genres majeurs *canso, lenso, sirventes.*

Cette investigation s'appuie sur une supposition qu'il est nécessaire d'établir : à savoir que les dix-huit textes lyriques connus en ancien provençal traitant du thème de l'aube et employant le refrain de l'*alba* peuvent être raisonnablement perçus comme un corpus unifié, c'est-à-dire comme les représentants d'un genre unique. Je suis donc persuadée que les chants d'aube érotiques ou religieux peuvent, et même doivent, être vus ensemble[6].

2. Le texte des 18 *albas* est plus aisément disponible dans Martin DE RIQUER, *Las Albas provenzales*, Barcelone, 1944. Onze de ces *albas* apparaissent également dans B. WOLEDGE, *Old Provençal and Old French*, dans *Eos : An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, éd. Arthur T. HATTO, La Haye, 1965, p. 358-370 et 375-379.

3. Je fais référence aux mss en ancien provençal ici et plus loin avec les lettres leur étant originairement assignées par Karl BARTSCH, *Peire Vidals Lieder*, Berlin, 1857 ; — *Grundriss zur Geschichte der provenzalischen Literatur*, Elberfeld, 1872 ; et retenues par Gustav GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, « Romanische Studien », II, 1877 ; — Alfred JEANROY, *Bibliographie sommaire des chansonniers provençaux*, Paris, 1916 ; — A. PILLET et H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933 ; — D'Arco Silvio AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Turin, 1961, entre autres. A moins d'être indiqué autrement, « Avalle » renvoie à l'ouvrage cité ici.

4. Il est difficile d'identifier cette *alba* par son premier vers parce que dans deux mss le poème commence avec une strophe qui est attestée nulle part ailleurs. Quand je voudrai donc dire la version *CR* spécifiquement, je désignerai le texte par *S'anc fui belha ni prezada* ; quand je penserai à l'autre version, j'utiliserai *Eu sui tan cortesa gaita* ; dans tous les autres cas, j'indiquerai le morceau par ses deux incipits possibles, comme je l'ai fait ici.

5. J'ai mis *R* entre parenthèses parce qu'en réalité, le texte ne figure pas dans le ms. *R* tel que nous le connaissons, mais nous pouvons supposer d'après la table des matières qu'*Esperansa de tolz ferms esperans* était transcrit dans un folio maintenant disparu. Voir Paul MEYER, *Les derniers troubadours de la Provence*, Paris, 1871, p. 184, n. 4.

6. Consulter E. POE, *The Three Modalities of the Old Provençal Dawn Song*, « Romance Philology », XXXVII, 1984, p. 259-272.

Le modèle incontestable pour une telle recherche sur la tradition manuscrite de la poésie troubadouresque reste le travail de Gustav Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*[7]; vieux maintenant de plus de cent ans. Dans cette étude monumentale et toujours valable, Gröber retrace la transmission de ces poèmes depuis la date de leur composition jusqu'à leur apparition dans les grands chansonniers de la deuxième moitié du XIII[e] et de la première moitié du XIV[e] s. C'est parce qu'aucune des sources subsistantes des chansons des troubadours ne précède le milieu du XIII[e] s., que les différentes étapes du développement de la tradition écrite de ce type de littérature ne peuvent être reconstruites que rétrospectivement à travers l'analyse des chansonniers toujours disponibles[8]. Selon Gröber il y avait une tradition écrite continue pour chaque poème du corpus lyrique des troubadours de leur composition à leur incorporation dans les grands chansonniers[9]. Tous les troubadours étaient donc très lettrés, certains même exceptionnellement, bien que leurs chansons aient été principalement connues du public pendant des générations grâce aux représentations de jongleurs ambulants qui récitaient sans aucun doute, lisaient également à vrai dire, leurs feuilles de chants, c'est-à-dire les sources écrites qu'ils portaient sur eux. Ces feuilles de chants, ou «Liederblätter», contenaient normalement un texte unique, le plus souvent sans notes musicales, écrit par le troubadour même ou peut-être recopié par le jongleur[10].

Chaque chanson particulière s'acheminait vers un recueil de deux façons différentes. Certaines prenaient place dans les «Liederbücher», c'est-à-dire dans les recueils de poèmes d'un auteur spécifique. De tels livres étaient assemblés soit par le poète, comme dans le cas de Guiraut Riquier et de Peire Vidal, soit par un collectionneur admirateur, ce qui a été le sort des œuvres de Peire Cardenal, de Cerveri de Girona et de Raimon Gaucelm de Béziers. L'ordre des textes dans les «Liederbücher» avait tendance à être chronologique (par exemple Peire Vidal et Guiraut Riquier), mais la distinction générique pouvait également jouer un rôle (par exemple Cerveri de Girona et, dans une plus faible mesure, Guiraut Riquier)[11]. Cependant, le sort le plus courant de chaque chanson individuelle était d'être incorporée dans des recueils que Gröber a désignés sous le nom de «Gelegenheitssammlungen». Il est possible que certaines de ces premières anthologies n'aient été

7. G. Gröber, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, «Roman. Stud.», II, 1877, p. 337-670. Avalle (p. 44) estime ainsi la contribution de Gröber : «Il più importante e tuttora fondamentale studio d'assieme sulla tradizione manoscritta della lirica occitanica è quello di Gustav Gröber. Questa opera monumentale, troppo spesso trascurata dai critici, anche tedeschi, rende ancor oggi preziosi servigi a chi sappia usarla con prudenza e discrezione.»

8. La faiblesse manifeste des analyses de Gröber réside dans le fait que les résultats sont uniquement hypothétiques. Aucune des sources écrites des grands chansonniers n'existe à présent. Certaines de ces sources perdues ont été compilées à une période aussi tardive que la deuxième moitié du XIII[e] s. On ne peut s'empêcher de se demander ce qui leur est arrivé. Pourquoi aucune d'entre elles n'a survécu aux ravages du temps? Même Gröber n'offre pas d'explication, mais Avalle (p. 54 et ss), résumant Maurice Delbouille, donne les deux raisons principales de la disparition de presque tous les témoignages écrits de poèmes lyriques des troubadours des XII[e] et XIII[e] s. La première explication est que ces anciens recueils étaient perçus comme ayant vieilli quand les grands chansonniers furent créés; en conséquence, on n'y prenait plus garde et même, dans certains cas, on les détruisait. La deuxième explication est que ces anciens recueils n'étaient pas faits pour trop durer. Plusieurs d'entre eux devaient être ce qu'on désigne sous le nom de «manuscrits de jongleur». Ils n'étaient faits ni dans l'intention d'être lus, ni pour être des œuvres d'art à proprement parler; c'étaient plutôt des livres qui voyageaient avec les jongleurs et qui de façon compréhensible, à peu d'exceptions près, se perdaient au cours du temps.

9. Cette affirmation reste controversée. Hendrik VAN DER WERF, *The Extant Troubadour Melodies : Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester, 1984, maintient p. ex. (p. 5) que «it is rarely evident that the written versions go back to the troubadour himself». Van der Werf soutient plutôt une transmission à la fois orale et écrite (p. 8) : «I feel quite confident in stating that neither an exclusively oral nor an exclusively written transmission can account for the multitude of, and the wide divergence among the variants in text and music alike. I am convinced that most of the extant troubadour songs have come to us by means of an intricate web of oral and written dissemination. We have no evidence of a written transmission before the middle of the thirteenth century...».

10. GRÖBER, p. 342.

11. ID. (p. 353) propose le livre de Guiraut Riquier comme étant le plus vieux de ce type. Depuis lors, AVALLE (p. 86), *Peire Vidal : Poesie*, I, Milan, 1960, p. XXXVII et ss, a pu établir que seize des poèmes de Peire Vidal sont arrangés (sans aucun doute par le poète même) en un ordre chronologique. Ce plus ancien «Liederbuch» connu date de la première décade du XIII[e] s.

autre chose qu'un assemblage de feuilles de chants que le jongleur portait sur lui. Mais la plupart étaient compilées à la cour à l'instigation d'un protecteur des troubadours, qui veillait à ce que les nouvelles chansons soient transcrites lorsqu'elles étaient portées à son oreille. Les poèmes des «Gelegenheitssammlungen», assemblés par des jongleurs ou des protecteurs, n'étaient pas arrangés dans un ordre particulier[12].

Il y a eu, entre les «Gelegenheitssammlungen» et les grands chansonniers, des étapes intermédiaires. Évidemment, la première consistait à organiser les poèmes selon l'auteur. Et la reproduction du contenu des «Gelegenheitssammlungen», introduisant un ordre dans ces anthologies alors désordonnées par le regroupement des poèmes d'un même troubadour, a dû vraiment être pratique courante dans la première décade du XIII[e] s. Dès 1254, quand *D*, le premier des chansonniers subsistants fut complété, de tels recueils ordonnés devaient être disponibles[13]. Gröber insiste sur le fait que la transcription des «Gelegenheitssammlungen» a entraîné de grandes complications dans la transmission des chants de troubadours. Il pose comme principe l'existence de sept types différents d'anthologies, chargées de préserver la tradition pendant la période transitoire entre les «Gelegenheitssammlungen» et les chansonniers tels que nous les connaissons :[14]

1. — copies exactes des «Gelegenheitssammlungen» (c'est-à-dire recueils désordonnés);
2. — copies des «Gelegenheitssammlungen» dans lesquelles une organisation par auteur a été introduite;
3. — même que n° 2, sauf qu'elles comprenaient des chansons extraites directement des «Liederblätter», chansons qui, pour une raison ou pour une autre (très souvent parce qu'elles étaient nouvelles), n'avaient jamais fait partie d'aucune des «Gelegenheitssammlungen»;
4. — copies des «Gelegenheitssammlungen» dans lesquelles les poèmes étaient arrangés selon leur genre : *canso, lenso, sirventes*;
5. — même que n° 4, sauf qu'elles comprenaient aussi des chansons provenant directement des «Liederblätter»;
6. — copies basées en partie sur les «Gelegenheitssamlungen» et en partie sur les recueils ordonnés du type décrit aux n[os] 2-5, dans lesquelles il n'y a eu aucune tentative d'unifier les œuvres provenant des deux types de sources différents;
7. — même que n° 6, sauf que dans ces copies les éléments ordonnés et désordonnés ont été combinés pour former un tout unique et ordonné.

C'est ici que les chansonniers font leur apparition. Ils sont essentiellement de deux sortes :[15]

1. recueils basés sur plusieurs recueils plus petits du type décrit du n° 1 à 7 (cf. *supra*) recopiés les uns après les autres sans intention d'unifier les différents éléments. Gröber appelle ceux-ci «zusammengesetzte Handschriften», qui se traduit à peu près par : les «manuscrits ficelés ensemble». Ils comprennent *f, R, H, O, L, P.*
2. recueils dans lesquels plusieurs de ces petits recueils ont été combinés pour former une anthologie unifiée. Gröber les désigne sous le nom d'«einheitlich geordnete Handschriften», ou, traduit approximativement, «manuscrits consolidés». Dans cette deuxième catégorie, on note quatre types, fondés sur le poète à qui on a accordé la position initiale :

   I. — ceux qui commencent avec Marcabru, dans lesquels l'ordre des poètes est pratiquement chronologique;
   II. — ceux qui commencent avec Peire d'Alvernhe, dans lesquels l'arrangement des poètes est déterminé par une combinaison à caractère chronologique et esthétique;

12. Gröber, p. 355-357; — Avalle, p. 89. Comme Avalle, j'ai décidé de ne pas tenter de traduire «Gelegenheitssammlung».
13. Gröber, p. 357.
14. Id.
15. Id.; p. 459-461.

III. — ceux qui commencent avec Guiraut de Borneill, dans lesquels la succession des poètes est fondée sur des considérations strictement esthétiques ;

IV. — ceux qui commencent avec Folquet de Marseille, dans lesquels on donne la priorité aux textes religieux.

Les mss *R* et *C*, qui jouent un rôle capital dans la transmission de l'*alba*, sont de bons exemples de ces deux types de chansonniers. Le ms. *R* (B.N., fr. 22543), appelé parfois La Vallière, est un «zusammengesetzte Handschrift»[16]. Composé de 149 folios numérotés (fol. 73 et 74 manquent hélas)[17], il préserve 1 165 poèmes de troubadours et un certain nombre de biographies, les dernières étant présentées en masse dans les quatre premiers folios. *R* enregistre la mélodie de 193 chansons. Le manuscrit date d'à peu près 1300 ; son auteur, un seul scribe, semble avoir été originaire de l'est du Languedoc, car il avait accès à des poèmes de troubadours contemporains de la région de Narbonne-Béziers. Ce chansonnier, dont la sélection recouvre toute l'ère de la tradition troubadouresque, de Guillaume IX au Moine de Foissan, est clairement composé de plusieurs recueils distincts de chansons («Liedersammlungen») copiés les uns après les autres. Les sources principales de *R* sont faciles à identifier. A plusieurs reprises, des *tensos* apparaissent à la fin d'une longue liste de *cansos*. Chaque fois que ceci se produit, on peut supposer que le scribe avait atteint la fin d'une source et était prêt à se tourner vers une autre. La répétition de ce schéma *canso-tenso* met en évidence le fait que le scribe ne travaillait pas simultanément à partir de plusieurs sources principales, mais les recopiait les unes après les autres. La répétition de poètes dans le chansonnier confirme l'hypothèse que le contenu de *R* dérive d'une variété de sources différentes. De plus, le fait qu'une telle répétition ne se produit pratiquement jamais (sauf dans *r2'*) à l'intérieur d'une de ces unités *canso-tenso* suggère que chacune de ces parties correspondait à une source ordonnée [cf. n^{os} 2-7, *supra*].

La première partie, *R1* (textes 1-47), commence avec Marcabru. Elle se compose des chansons de huit des premiers troubadours et se termine avec trois *tensos*. La source de *R1* (désignée conventionnellement par *r1*) était sans aucun doute un recueil ordonné. Datant probablement du début du XIII^{e} s., *r1* doit, d'après l'opinion de Gröber, être reconnu comme le plus vieux recueil de chansons en ancien provençal («Liederheft») que l'on puisse démontrer.

La deuxième partie, *R2* (textes 48-209), qui, comme *R1*, commence avec Marcabru, comprend 148 *cansos* (48-193) et 16 *tensos* (194-209). Elle répète plusieurs des poètes déjà présents dans *R1*, mais ne répète aucun des textes de *R1*. La source de cette partie du manuscrit semblerait être un recueil ordonné assemblé au début du XIII^{e} s. L'unité de *r2* est, cependant, douteuse. Le fait qu'elle commence avec Marcabru et se termine par un groupe de *tensos* lui donne l'apparence extérieure d'un recueil ordonné, mais dans cette section du chansonnier plusieurs poètes sont enregistrés plus d'une fois. Nous devons donc supposer soit que *r2* était un recueil basé sur une «Gelegenheitssammlung» que le compilateur n'a jamais tout à fait réussi à mettre en ordre, soit que *r2* était un recueil ordonné auquel plusieurs suppléments ont été apportés. La version élargie de *r2*, dénommée *r2'*, est généralement perçue comme étant la source du scribe de *R* en ce qui concerne cette partie de son livre.

La troisième partie, *R3* (textes 210-294), contient 73 *cansos* (210-282) et 12 *tensos* (283-294). L'indépendance de la source de *R3* par rapport à *r1* et *r2'* n'est pas uniquement manifeste dans la récurrence de poètes qui ont déjà figuré dans *R1* et/ou *R2*, mais aussi dans la répétition de trois

16. Id., p. 368-379. Le contenu précis (c'est-à-dire le nom des textes) de *R* est inscrit dans Meyer, p. 157-198. J'ai appris qu'une thèse américaine relativement récente décrit aussi ce ms. en détail : Elysabeth Aubrey, *A Study of the Origins, History, and Notation of the Troubadour Chansonnier Paris, Bibliothèque nationale, F. Fr. 22543* [thèse non publiée], Univers. of Maryland, 1982.

17. C'est malheureusement sur un de ces folios perdus qu'une de ces huit *albas* de *R*, *Esperansa de tot ferms esperans* était recopiée. Voir n. 5.

chansons trouvées dans *R2*. Les poètes les plus célèbres sont manifestement absents de cette troisième partie. Leur présence faisant défaut dans *R3* ne veut pas nécessairement dire qu'ils manquaient aussi dans la source, *r3*, mais plus vraisemblablement, que tous les poèmes attribués à ces troubadours dans *r3* avaient déjà été enregistrés plus tôt par le scribe de *R* alors qu'il copiait *R1* et *R2*. Cette même explication rend aussi probablement compte du fait que Guillem de Saint-Didier tient la position initiale dans ce groupe de chansons. Il est presque certain qu'un des quatre troubadours plus connus [cf. I-IV, *supra*] occupait la position initiale dans *r3*. Bien que *r3* soit plus ou moins un recueil ordonné, son ordre est trois fois perturbé par l'insertion de poèmes égarés. Ces interruptions indiquent que *r3* consistait probablement en une combinaison d'au moins deux sources, l'une d'elles ayant pu être une «Gelegenheitssammlung». Plusieurs des textes de *R3* — notamment les *tensos* de Guiraut Riquier — ont dû être ajoutés par le scribe de *R* lui-même.

R4 (textes 295-342), qui commence avec Guiraut de Borneill, *R5* (343-429), qui s'ouvre également sur Guiraut de Borneill, et *R6* (430-649), dont la position initiale est accordée à Folquet de Marseille, sont toutes basées sur des recueils ordonnés. La source de *R6*, c'est-à-dire *r6*, est une compilation particulièrement tardive, appartenant à la deuxième moitié du XIII[e] s. *R7* (textes 650-70) préserve le recueil de chansons de Cerveri de Girona (650-67) et trois poèmes du Moine de Foissan, troubadour de l'extrême fin du XIII[e] s. dont les poèmes apparaissent uniquement dans *R* et *C*. Les compositions du Moine ont, sans aucun doute, été recopiées directement à partir de feuilles de chants. *R8* (671-856) comprend 186 *cansos* et *tensos*. Plusieurs poètes de cette partie sont apparus plus tôt dans le manuscrit. *R8* s'ouvre sur Arnaut de Maruoill ; Guiraut de Borneill le suit en seconde position ; Marcabru, Peire d'Alvernhe et Folquet de Marseille sont absents. Nous pouvons présumer, comme c'était le cas pour *r3*, que l'un de ces poètes absents avait la place d'honneur dans la source, mais que le scribe de *R* l'a éliminé parce que tous les poèmes à son nom avaient déjà été recopiés ailleurs dans le chansonnier. Dans *R8*, de façon plus évidente que dans la partie précédente, le scribe a apporté des suppléments à sa source primaire, dans ce cas, *r8*, suppléments sous forme de chansons tirées de sa propre collection d'œuvres de ses contemporains.

Le reste du manuscrit est consacré aux textes de la collection personnelle du scribe. *R9* (857-872) se compose du recueil de chansons de Bertran Carbonel ; *R10* (fol. 104-111) présente la première partie du recueil de chansons de Guiraut Riquier ; *R11*(fol. 112-113) renferme une série de *coblas* de Bertran Carbonel et Olivier d'Arles ; *R12* (fol. 115-121) contient la fin du recueil de chansons de Guiraut Riquier ; *R13* (fol. 121-142) nous offre une variété de poèmes religieux, de nouvelles, de lettres et de textes didactiques, avec, également, des morceaux en prose. La dernière partie, *R14* (fol. 143-148), est composée d'un assortiment de *cansos* et de *tensos*, qui ne suivent pas d'ordre particulier.

Le ms. *C* (B.N. fr. 856), connu également sous le nom de Chansonnier toulousain, illustre le «einheitlich geordnete», ou type de manuscrit «consolidé»[18]. Bien qu'incomplet à la fin et, par endroits, très endommagé par l'enlèvement de ses initiales peintes, le chansonnier contient néanmoins 396 folios totalisant 1 206 morceaux dont 1 176 *cansos* et 30 *tensos*. Les derniers folios, perdus à présent, comprenaient probablement plus de *tensos* ainsi que des biographies. Bien que le livre commence avec Folquet de Marseille, l'arrangement des troubadours ne semble pas être déterminé par le fait qu'ils ont écrit des poèmes religieux, mais simplement et objectivement, par le nombre de poèmes que le scribe de *C* pouvait leur attribuer. Ceux qui ont plus de poèmes apparaissent au début ; ceux qui en ont moins viennent à la fin du chansonnier. Les troubadours les plus récents ne sont cependant pas mêlés aux plus anciens, quelle que soit la quantité de

18. GRÖBER, p. 574-583. Le contenu précis de *C* est indiqué dans *Le Catalogue des manuscrits français de la Bibliothèque impériale (nationale)*. I : *Anciens fonds*, Paris, 1868, p. 129-143. On peut trouver d'autres analyses de *C* dans Jacques MONFRIN, *Notes sur le chansonnier provençal C*, dans *Recueil de travaux offert à* Clovis BRUNEL, II, Paris, 1955, p. 292-311.

poèmes à leur nom. Ce chansonnier date du début du XIV[e] s. Son auteur semble s'être senti chez lui dans le Languedoc, et plus spécialement dans la région de Narbonne-Béziers. Cette observation est basée sur le fait que ce scribe, comme celui de *R*, connaissait les chansons les plus récentes des poètes contemporains de cette région, et y avait accès. Le manuscrit peut être divisé en trois parties inégales : les folios 1-383 comprennent des *cansos*, recopiées suivant le poète ; les folios 383-386 préservent des morceaux anonymes, parmi lesquels on compte trois *albas* ; les folios 386-396 contiennent des *tensos*. Ses textes éclectiques, qui représentent la combinaison de plusieurs versions différentes, ainsi que les attributions multiples en ce qui concerne plusieurs de ses morceaux, prouvent que le chansonnier *C* est fondé sur de nombreuses sources indépendantes[19]. Les sources de *C* sont, en fait, essentiellement les mêmes que celles de *R*, mais dans ce chansonnier, par contraste marqué avec l'autre, les sources individuelles ont été complètement intégrées pour former un livre uni.

Le trait le plus frappant de *C* est l'existence de ses deux registres, celui (fol. 1-17) qui, disposé par poète, suit naturellement l'ordre des textes tels qu'ils apparaissent dans le livre même, l'autre (fol. 18-31) où les poèmes sont classés alphabétiquement. Le premier registre fournit des attributions secondaires et même tertiaires pour des textes dont l'identité de l'auteur est incertaine. Ces registres, bien qu'extraordinaires, sont une simple indication de la méticulosité du scribe de *C*. Seul un compilateur exceptionnellement soigneux pouvait réussir à rassembler une quantité de sources aussi vaste et variée en ne répétant aucun poète et qu'un seul poème, poème — doit-on dire — dont l'identité était pratiquement impossible à discerner, car non seulement le morceau est attribué à deux auteurs différents, mais aussi le premier vers est absolument différent d'une version à l'autre[20]. Et, chose rare, l'orthographe de ce scribe est uniforme. De façon ironique, la valeur philologique du ms. *C* est tant soit peu diminuée par sa perfection même. Le scribe, qui avait apparemment des ambitions poétiques, n'a pas hésité à falsifier ou « corriger » des textes alors qu'il les copiait, y insérant même occasionnellement des strophes de sa propre invention[21]. Le scribe de *C* n'était donc pas aussi fidèle à ses sources qu'un copiste moins créatif et moins attentif l'aurait été.

Malgré les différences extrêmes d'organisation, *R* et *C* sont intimement liés. Avalle les décrit comme « quasi gemelli »[22]. Ils étaient sans doute le produit du même *scriptorium*, situé quelque part à la sortie de Narbonne. Les deux chansonniers ont été achevés au début du XIV[e] s., *R* probablement quelques années avant *C*. Comme je l'ai indiqué plus tôt, ils partagent en grande partie les mêmes sources. On peut imaginer que le scribe de *R* copiait chaque source alors qu'elle arrivait au *scriptorium*, ce qui expliquerait la structure primitive de son chansonnier ; cependant, dès le moment où le scribe de *C* commençait à rassembler ses documents, toutes les sources étaient certainement disponibles ensemble. Le fait que ces deux scribes étaient les seuls à transcrire les poèmes des troubadours de Narbonne (Bernart d'Alanhan, Guillen Fabre, Guiraut Riquier), et de Béziers (Bernart d'Aurian, Joan Esteve, Raimon Gaucelm) confirme l'idée qu'ils ont travaillé à partir des mêmes matériaux — textes auxquels, dans plusieurs cas, les scribes d'autres *scriptoria* n'avaient pas accès.

Mon étude concentrée sur *R* et *C*, tous deux provenant du sud de la France, laisse une impression assez fausse de la tradition manuscrite de la poésie troubadouresque en général. D'Arco Silvio Avalle remarque que sur les 95 chansonniers subsistants, 52, c'est-à-dire plus de la moitié, ont été

19. GRÖBER, p. 576 ; — Istrán FRANK, « *Barbariol-Barbarian* » *dans Guillaume IX*, « Romania », LXXIII, 1952, p. 231 ; — Frank M. CHAMBERS, *Malfre Ermengand and Provençal MS C*, « Romance Philology », V, 1952, p. 45 ; — MONFRIN, p. 292.

20. GRÖBER, p. 575 et n. 1. Le poème apparaît dans le fol. 241 avec l'incipit *Al chan d'ausel*, attribué à Perdigan, et dans le fol. 159 avec celui de *Bels Monruels aicel que part de vos*, attribué à Bernart de Ventadorn !

21. GRÖBER, p. 576 ; — CHAMBERS, p. 46 ; — FRANK, p. 232 ; — MONFRIN, p. 293.

22. AVALLE, p. 114 ; — GRÖBER, p. 401.

compilés en Italie, et que sur les recueils qui restent, 10 sont d'origine catalane et 14 d'origine française. Seulement 19, ce qui constitue exactement le cinquième du nombre total des chansoniers connus, ont été écrits dans le sud de la France[23]. *R* et *C* appartiennent donc à la minorité. Il est peut-être utile de comparer ces proportions générales à celles plus particulières caractérisant la transmission de l'*alba* en ancien provençal[24]. Sur les 17 manuscrits comprenant au moins une *alba*, 8, ou approximativement la moitié, sont italiens : *ADIKGPNT* ; 3 sont catalans : *Sg, VeAg, V* ; 2 sont français : *Z, Kp* ; et 4 viennent de la France méridionale : *CREf*[25]. Ces proportions semblent être assez normales jusqu'à ce qu'on examine la distribution des textes dans ces 17 manuscrits. Sur les 18 *albas* qui subsistent en ancien provençal, 3 seulement apparaissent dans les manuscrits italiens ; 6 dans les manuscrits catalans ; 2 dans les manuscrits français ; et 14 dans les manuscrits de la France méridionale. Cette curieuse aberration mérite une analyse particulière. C'est dans ce but que je propose l'étude détaillée suivante sur la transmission de l'*alba* en ancien provençal.

Bien qu'il semble logique de supposer que les *albas* ont été transmises avec le reste des poèmes d'un troubadour donné, ce n'était généralement pas le cas. Dans quatre cas l'indépendance de la transmission de l'*alba* est particulièrement évidente. Sur les six textes attribués à Uc de la Bacalaria, cinq d'entre eux apparaissent dans des chansonniers d'origine italienne. Seule son *alba*, *Per grazir la bona estrena*, est retenue dans le groupe des manuscrits du sud de la France. Il est important de noter qu'alors que le scribe de *C* copie quatre des six compositions d'Uc, *Per grazir la bona estrena* comprise, le scribe de *R* ne transcrit rien d'autre que cette *alba*. Ainsi, il est fort probable que le scribe de *R* n'a pas trouvé cette *alba* dans un corpus de morceaux regroupés selon le poète. Si l'*alba* d'Uc de la Bacalaria, d'une part, était moins répandue que ses autres chansons, l'*alba* religieuse de Guillem d'Autpol, *Esperansa de lotz ferms esperans*, d'autre part, a fait bien plus de chemin que le reste de ses œuvres. Sur les quatre poèmes attribués à Guillem, trois d'entre eux apparaissent uniquement dans les manuscrits de la France méridionale. Seule son *alba* parvint jusqu'au très ancien chansonnier *V*, compilé en Catalogne en 1268, ainsi que jusqu'au chansonnier français *Z*. Dans *V* et *Z* *Esperansa de lotz ferms esperans* ne porte pas de nom d'auteur : le scribe de *V* a probablement trouvé le texte dans une « Gelegenheitssammlung » ; il se peut que le scribe de *Z* soit tombé sur ce poème dans un recueil d'hymnes à la Vierge. Comme dans le premier cas, le scribe de *R* ne copie que l'*alba* sur toutes les chansons du troubadour en question. Le sort de l'*alba* de Guillem, comme de celle d'Uc donc, est de suivre son chemin toute seule. Sur les six chansons de Bernart de Venzac, trois d'entre elles sont attestées par la tradition italienne (l'une des trois par la tradition italienne uniquement) ; les trois autres, et parmi elles l'*alba, Lo pair' e l filh*, le sont par les manuscrits du sud de la France uniquement. Comme dans les deux autres exemples, le scribe de *C* semble avoir eu accès à plus de textes que le scribe de *R*, car le premier présente cinq chansons, l'*alba* comprise, sous le nom de Bernart, alors que le dernier n'offre que l'*alba*. Il est presque certain que le scribe de *R* a pris cette aube ailleurs que dans un recueil de Bernart de Venzac. Le cas de Raimon de las Salas est cependant le plus révélateur de tous. Cinq sur six de ses morceaux sont préservés dans les manuscrits italiens uniquement ; le sixième, son *alba, Dieus aidatz*, est conservé seulement dans les mss *CRE* de la France méridionale — étourdissante dichotomie. Le tableau imprimé ci-dessous clarifie ces quatre exemples :

23. Avalle, p. 44.

24. Les *albas* sont en fait distribuées dans 18, et non dans 17 mss, mais l'un d'entre eux, ms. *Mü*, un traité médical en latin, préservant *Reis glorios* comme seul texte lyrique sur sa couverture, n'est pas à proprement parler un chansonnier, et ne figure donc pas dans mon calcul.

25. Pratiquement tous ces mss sont décrits par Gröber. Il ne connaissait cependant pas *Sg*. Pour la description de son contenu, voir : Mila y Fontanals, *Notes sur trois manuscrits. I : Un chansonnier provençal*, « Revue des langues romanes », 2e sér., II, 1876, p. 225-232. Mon inclusion du ms. *V* (*V* = Venise) dans les mss catalans demande quelques clarifications. Gröber (p. 596-601) et Jeanroy (p. 16-17) expliquent que le plus gros de ce chansonnier a été exécuté en 1268 en Catalogne, mais que les feuilles laissées en blanc par le premier scribe ont été remplies durant les XIVe et XVe s. par deux scribes italiens. L'*alba, Esperansa de lotz ferms esperans*, apparaît dans l'ancienne partie catalane du manuscrit.

Tableau B

1. Uc de la Bacalaria[26]

	Poème	Mss dans lesquels il apparaît
	I	*A C D I K O a*[1]
	Ia	*A C D E G I K L M N O Q R T a f*
	II	*A D I K M O R T a d*
alba	III	*C R*
	IV	*D D*[a] *E G L Q*
	V	*C a f*

2. Guillem d'Autpol[27]

	Poème	Mss dans lesquels il apparaît
alba	I	*C R V Z*
	II	*f*
	III	*C*
	IV	*f*

3. Bernart de Venzac[28]

	Poème	Mss dans lesquels il apparaît
	I	*C*
	II	*C*
	III	*A C a*[1]
	IV	*A I K a*[1]
	V	*A C D E I K N*[2]
alba	VI	*C R*

4. Raimon de las Salas[29]

	Poème	Mss dans lesquels il apparaît
	I	*D F*
alba	II	*C E R*
	III	*D I K L d*
	IV	*D*
	V	*D*[a] *I K d*
	VI	*A D I K*

L'indépendance de l'*alba* par rapport aux autres compositions d'un poète donné est prouvée également par sa position spécifique dans les chansonniers, car même lorsqu'une aube parvient à prendre place dans la liste d'œuvres d'un troubadour particulier, elle reste quelque peu en dehors du corpus en question. Le plus souvent renvoyée à la fin, moins fréquemment rattachée au début d'une série de poèmes, l'*alba* peut être considérée comme marginale, dans tous les sens du terme[30]. Il suffit de décrire la position des *albas* dans *C* et *R* pour confirmer cette observation. Dans *C*, l'*alba Vers Dieus el vostre nom* (fol. 6) est la dernière sur 17 morceaux à se trouver sous la rubrique

26. Pillet et Carstens, p. 449.
27. *Ibid.*, p. 206.
28. Maria Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo : Bernart de Venzac*, Modène, 1974.
29. Chambers, *Raimon de las Salas*, dans *Essays in Honor of* Louis Francis Solano, Chapel Hill, 1970, p. 29-51.
30. Dietmar Rieger, *Zur Stellung des Tagelieds in der Trobadorlyrik*, «Zeitschr. f. roman. Philol.», LXXXVII, 1971, p. 229, décrit l'*alba* comme une «Grenzerscheinung», ce par quoi il veut dire que le genre est marginal à deux égards : dans sa relation thématique avec la *canso* (l'*alba* représente le moment de possession et de réalisation, ce qui est désiré sans jamais être atteint dans la *canso*) et dans son legs modeste relativement à celui de la *canso* (dix-huit *albas* seulement par comparaison aux plusieurs milliers de *cansos*).

Folquet de Marseille ; *Reis glorios* (fol. 30) achève une liste de 65 chansons attribuées à Guiraut de Borneill ; l'hymne à l'aube *Lo pair' e l filh* (fol. 259) est le dernier des six textes de Bernart de Venzac. Dans les cas où le scribe transcrit trois œuvres ou moins par troubadour, la position relative de l'*alba* a moins de signification ; il faut néanmoins signaler que *Per grazir* (fol. 347), d'Uc de la Bacalaria, ainsi que *Ar levatz sus* (fol. 350), de Peire Espagnol, servent de poèmes de clôture à une série de trois poèmes. Les seules exceptions significatives à cette règle de « l'*alba* en fin » dans *C* sont *S'anc fui belha / Eu sui tan cortesa* (fol. 156), qui prend carrément place au milieu — sept sur quinze — des textes au nom de Cadenet et *Us Cavaliers si jazia* (fol. 266), de Bertran d'Alamanon, qui figure en troisième position sur un ensemble de quatre morceaux. Ces deux écarts vis-à-vis de la règle représentent cependant des cas spéciaux, comme je vais bientôt l'expliquer. En attendant, *Vers Dieus el vostre nom* (§ 122) dans *R*, débute une petite série de trois chansons attribuées à Folquet de Romans ; *Reis glorios* (§ 51) a la position initiale dans un recueil de 29 œuvres de Guiraut de Borneill ; et *S'anc fui belha / Eu sui tan cortesa* (§ 434) occupe la dernière place d'un groupe modeste de cinq morceaux attribués à Folquet de Marseille. Ainsi, il paraît raisonnable de penser que quantité d'*albas* ont été transmises en tant qu'additions postérieures à des corpus déjà établis.

C'est parce qu'elles ont tendance à être transmises séparément du corpus des poèmes d'un troubadour particulier et parce qu'elles manifestent, de façon naturelle, un style et un ton les distinguant des autres genres, que les *albas* présentent des problèmes extraordinaires d'attribution. *Lo pair'e.l filh* constitue, en effet, le cas le plus simple[31]. Bien que ce texte ne soit présenté que dans deux mss, *C* et *R*, tous deux l'attribuant à Bernart de Venzac, l'éditeur des œuvres de Bernart, Maria Picchio Simonelli, a des doutes profonds sur l'authenticité de cette attribution. Elle objecte, d'une part, que le langage ainsi que le thème de ce poème ne s'accordent pas avec ceux des cinq autres morceaux de Bernart et, d'autre part, que Bernart n'était pas assez innovateur pour composer une *alba* dans le deuxième tiers du XIII[e] s., alors que le genre, d'après son analyse, était relativement jeune. Dans une telle situation, où les manuscrits s'entendent dans leur attribution, on fait bien de ne pas chercher plus loin.

Gaita be, gaiteta del chastel présente un cas légèrement plus compliqué[32]. Cette *alba* apparaît uniquement dans le ms. catalan *Sg*, où elle est attribuée à Raimbaut de Vaqueiras. Bien qu'elle ne soit contredite par aucun autre manuscrit, cette attribution est discutable sur deux points. D'abord, il semble un peu bizarre que l'*alba* — qui, de plus, est bonne — d'un troubadour aussi connu que Raimbaut de Vaqueiras soit si peu attestée par les chansonniers. Par comparaison avec cette *alba*, celle de Guiraut de Borneill est préservée dans sept manuscrits ; celle de Cadenet dans dix ; et celle de Folquet de Marseille dans trois. Ensuite, la position de *Gaita be* dans le ms. *Sg* rend son association avec Raimbaut suspecte. Cette *alba*, ainsi qu'une chanson de femme *Altas undas que venes sus la mar*, est rattachée à la fin d'un groupe de vingt textes attribués à Raimbaut. Le fait que ces deux chansons ne sont pas intégrées dans la liste suggère qu'elles ont pu venir d'une source différente, peut-être d'un recueil de poèmes anonymes de registre populaire. Il est peut-être important de remarquer également que *Sg* n'est pas connu pour la validité de ses attributions : par exemple, il attribue l'*alba S'anc fui belha / En sui tan cortesa* à deux troubadours différents notamment à Guiraut de Borneill et à Arnaut Daniel, aucun des deux ne pouvant être l'éventuel auteur de ce morceau. Cependant jusqu'à ce qu'une nouvelle copie de *Gaita be* émerge miraculeusement, dont l'attribution servirait soit à confirmer, soit à corriger celle donnée par *Sg*, nous devons accepter, quoique avec une certaine réserve, que Raimbaut en est l'auteur.

31. SIMONELLI, p. 180. Elle concède cependant (p. 188) que l'attribution de cette *alba* à Bernart est « per lo meno sostensibile ».

32. Joseph LINSKILL, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vagueiras*, La Haye, 1964, p. 263.

Une troisième *alba, Us cavaliers si jazia*, pose un autre type de problème d'attribution. Chacun des deux manuscrits contenant le texte le place sous le nom d'un troubadour différent. *C* le donne à Bertran d'Alamanon ; *Kp*, à Gaucelm Faidit. Les érudits n'ont pas encore réussi à s'entendre sur l'attribution la plus juste[33]. Rochegude, Bartsch, Jeanroy et Riguer acceptent Bertran d'Alamanon comme auteur du poème, sans cependant expliquer pourquoi[34]. Appel, Pillet-Carstens et Woledge ne prennent pas position et inscrivent le texte sous la rubrique « Bertran d'Alamanon ou Gaucelm Faidit ? »[35]. Salverde de Grave rejette l'*alba* de son édition de Bertran d'Alamanon, mais n'est pas nécessairement convaincu que Bertran n'ait *pas* écrit ce morceau. Jean Mouzat, dans son édition des œuvres de Gaulcem Faidit, est sceptique en ce qui concerne ces deux attributions et suggère que l'*alba* a pu, en fait, être écrite par un autre troubadour impossible à déterminer. Jean Audiau est le seul à attribuer le poème à Gaucelm Faidit sans aucune hésitation, mais sa préférence est basée plutôt sur son patriotisme limousin que sur des évidences philologiques[36].

Les arguments avancés jusqu'ici en faveur d'un troubadour ou d'un autre n'ont vraiment pas été convaincants. La métrique inhabituelle du texte a été citée, bien que je ne sache pas trop pourquoi, pour favoriser Bertran d'Alamanon ; cependant, la grâce et le charme du poème ont été employés pour donner l'avantage au « courtois galant et fertile » qu'est Gaucelm sur Bertran « le politicien raisonneur »[37]. Un tel raisonnement ne peut apporter de solution satisfaisante au problème. Il y a cependant, me semble-t-il, deux arguments difficilement réfutables en faveur de Bertran d'Alamanon qui n'ont, à ce jour, pas encore été présentés. D'abord, quand un texte est attribué à deux poètes différents, l'un bien connu (p. ex. Gaucelm Faudit) et l'autre de réputation relativement limitée (p. ex. Bertran d'Alamanon), il semble logique de supposer que le moins connu des deux est l'auteur le plus probable. Pourquoi voudrait-on attribuer un texte à un poète de deuxième ordre à moins de savoir qu'il lui appartient ? D'un autre côté, l'attribution d'un texte dont l'auteur est incertain à un des poètes les plus célèbres de la tradition rehausse le mérite du texte même. Ensuite, la nature particulière du manuscrit *Kp* rend ses attributions moins sûres que celles de *C*, car *Kp* est directement recopié à partir d'une « Gelegenheitssammlung », ou recueil de textes désordonné[38]. Et c'est un fait reconnu que beaucoup d'erreurs d'attribution relatives aux compositions des troubadours sont dues à la façon pêle-mêle avec laquelle les textes ont été transcrits dans les « Gelegenheitssammlungen », très souvent attribués sans soin, ou pas du tout[39].

33. En effet, les érudits ne peuvent même pas s'entendre sur la similarité des deux versions de ce texte. E. Stengel, *Studien über die provenzalischen Liederhss : Die Kopenhagner Sammlung provenzalischer Lieder*. « Zeitschr. f. roman. Philol. », I, 1877, p. 390, maintient que les deux versions de ce poème sont assez différentes : « Für Lied 10 (= *Us cavaliers si jazia*) ist aber die Übereinstimmung beider Texte keine sehr enge ». Woledge (p. 385), d'un autre côté, affirme exactement le contraire : « The texts given by the two mss. are very similar. »

34. Henri-Pascal Rochegude, *Le Parnasse occitanien*, Toulouse, 1819, p. 110 et ss ; — Bartsch, *Provenzalisches Lesebuch*, Elberfeld, 1855, p. 102 ; — Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, II, Toulouse/Paris, 1934, p. 340 ; — Riquer [sans pagination]. Jeanroy, pour sa part, inscrit les deux noms.

35. Carl Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig, 1930, p. 91 ; — Pillet et Carstens, 76. 23, inscrivent le poème sous Bertran d'Alamanon mais admettent que l'attribution est « unsicher » ; — Woledge, p. 362. D'après Woledge : « There is no strong reason for accepting or rejecting either attribution. »

36. J.-J. Salverda de Grave, *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, Toulouse, 1902, p. 142 ; — Jean Mouzat, *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, Paris, 1965, p. 557.

37. Salverda de Grave, p. 142 ; — Mouzat, p. 557.

38. Je ne renvoie pas ici à la totalité du ms. *Kp*, mais uniquement à la partie contenant douze chansons troubadouresques assorties dont la dixième est *Us cavaliers si jazia*. Gröber (p. 595 A 1) envisage ainsi la source de *Kp* : « Grundlage von *Kp* scheint demnach ein ungeordnetes Liederbuch gewesen zu sein. »

39. Gröber, p. 356. Avalle, p. 90, exprime la même idée de façon encore plus emphatique que Gröber : « La maggior parte degli errori e scambi di attribuzione che caratterizzano la trasmissione di non pochi poeti provenzali, sarebbe dovuta infine a tale genere di raccolte dove i componimenti si seguivano alla rinfusa e spesso mancavano della relativa rubrica. »

Le problème d'identité d'auteur pour l'*alba Vers Dieus el vostre nom* est subtil[40]. Bien que les trois manuscrits qui préservent ce texte ne s'accordent pas dans l'attribution de celui-ci, ils ne sont pas en complet désaccord non plus. D'après *R*, le poème appartient à Folquet de Romans ; d'après *C*, il correspond bien au corpus des textes de Folquet de Marseille, bien que dans le registre de *C*, cette *alba* soit attribuée à Folquet de Marseille et à Folquet de Romans ; dans *f*, le morceau est donné comme appartenant à «En Folquet»[41]. Il est clair que *Vers Dieus el vostre nom* a été composé par un Folquet ; la question est bien sûr de savoir lequel. D'après l'argument utilisé plus haut, il pourrait s'agir de Folquet de Romans, poète relativement mineur. La question la plus intéressante cependant n'est pas tant de savoir qui a écrit le poème mais plutôt comment il se fait que *C* et *R* qui, pour la plupart, découlent des mêmes sources, attribuent la chanson de façon différente. Il est possible qu'il y ait eu dans ce cas deux sources séparées du poème, l'une d'elles l'attribuant à Folquet de Romans, l'autre, à Folquet de Marseille, et que le scribe de *R* n'ait connu et utilisé que la première des deux, alors que le scribe de *C* les connaissait toutes les deux. Si tel était le cas, nous devons donc postuler également l'existence d'une troisième source, dans laquelle le scribe de *f* a trouvé l'attribution «En Folquet», sans précision de nom de lieu. Cette explication, bien que la plus évidente, me gêne pour trois raisons : 1. — il semble peu plausible que trois chansonniers très étroitement rattachés, tels que *C*, *R*, et *f* sont réputés l'être, aient pris ce texte dans au moins trois sources *différentes*[42] ; 2. — il semble invraisemblable que trois sources indépendantes aient souffert de la même incertitude quant à l'identité de l'auteur de cette *alba*. On peut expliquer qu'elles soient en accord ou en désaccord total, mais que toutes les trois se correspondent presque, mais pas tout à fait, est une coïncidence mystérieuse ; 3. — s'il y avait pour cette *alba* au moins trois sources indépendantes en circulation, pourquoi ce texte n'est-il jamais parvenu à figurer dans aucun autre chansonnier ? Je propose l'alternative suivante dans mon analyse de la confusion dans l'attribution de *Vers Dieus el vostre nom*. Ce qui me frappe comme étant une chose plausible, c'est qu'il y ait eu une source unique du poème, portant le nom ambiguë de Folquet, ce que le scribe de *R* a interprété comme signifiant Folquet de Romans, le scribe de *C* comme Folquet de Marseille et que le scribe de *f*, copiste fidèle, n'a pas interprété du tout. L'attribution secondaire du texte dans le registre de *C* pourrait être expliquée par le fait que le scribe de *C*, alors qu'il dressait ses tables des matières, compara ses attributions à celles des autres sources, dans ce cas, à celles du ms. achevé *R*.

40. Rudolf ZENKER, *Die Gedichte des Folquet von Romans*, Halle, 1896, p. 6, explique pourquoi il pense que le poème appartient à Folquet de Marseille. Plus tard, cependant, en lisant une critique de son édition par Anglade dans le *Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 1896, il change d'idée et décide tout compte fait d'attribuer le texte à Folquet de Romans. Voir *Zu Folquet von Romans und Folquet von Marseille*, «Zeitschr. f. roman. Philol.», XXI, 1897, p. 335-352. Il fonde sa nouvelle opinion sur un argument linguistique proposé plus tôt par MEYER, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*, II, 1886, p. 90. Maintenant convaincu que l'*alba* appartient à son Folquet, Zenker s'aperçoit que «der warme Ton, die frische kräftige Sprache, der schöne lyrische Schwung» de cette chanson font bien plus penser au travail de Folquet de Marseille. Il explique l'attribution du scribe de *C* qui donne le morceau à Folquet de Marseille en faisant remarquer que cette *alba* apparaît en dernier dans la liste de textes sous F. de M. et suppose ainsi que le copiste n'a pas remarqué que l'attribution de F. de M. n'était plus applicable. Bien que je tende à être d'accord avec la conclusion à laquelle est parvenu Zenker, ses raisons ne me persuadent pas. Les critiques plus récents, tels que Stanslaw STRONSKI, *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, 1910, p. 135 et ss, p. 140 ; — RIQUER [sans pagination] ; — et Francisco J. OROZ ARIZCUREN, *La Lirica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pampelune, 1972, p. 162, acceptent l'attribution à Folquet de Romans. Simonelli (p. 184), au contraire, accorde le poème à Folquet de M. D'ailleurs, cette attribution est utile à son argument, car le travail de F. de M. est plus vieux que celui de F. de Romans, et une *alba* écrite par le premier renforcerait naturellement son argument que l'*alba* était à l'origine un genre religieux.

41. Je tiens à remercier M^me^ Geneviève Brunel-Lobrichon du Centre National de la Recherche Scientifique pour m'avoir aidée à obtenir des photostats du registre de *C* et des textes *Vers Dieus el vostre nom* et *S'anc fui belha ni prezada*.

42. Le ms. *f* figure, ainsi que *C* et *R*, dans la constellation désignée par Avalle (p. 112 et ss) par le sigle *y*. Je tiens à faire remarquer que la partie spéciale dans laquelle *Vers Dieus el vostre nom* (fol. 19) apparaît, connue sous la désignation de f^1^ et comprenant les fol. 4-20, constituait un mystère pour Gröber, qui suggère (p. 363) : «f^1^ repräsentiert daher eine verlorene und nicht anderweitig bekannte Sammlung von Troubadourliedern.» Les choses étant ce qu'elles sont, il n'en reste pas moins, comme Stronski (p. 109) l'a fait remarquer, que dans ce cas «les trois mss (= *CRf*) se rapprochent très étroitement».

La dernière *alba* posant des problèmes d'attribution significatifs est *S'anc fui belha / En sui tan cortesa*[43]. Préservé dans dix manuscrits, ce texte porte le nom de cinq troubadours différents et l'un d'entre eux figure anonymement. Dans pratiquement tous les mss italiens *(ADGIK)* et dans *C*, le poème est assigné à Cadenet. Dans le registre de *C* la chanson porte une seconde attribution : Folquet de Marseille ; dans *R*, elle est copiée sous le nom de Folquet, bien qu'on ne sache pas bien de quel Folquet il s'agisse. Dans *E* et *Sg*, cette *alba* est attribuée à Guiraut de Borneill. Le poème est répété quelques folios plus loin dans *Sg*, cette fois-ci sous l'en-tête d'Arnaut Daniel. Finalement, dans *P*, une strophe de cette aube est copiée en tant que *cobla* anonyme. La multiplicité extraordinaire des attributions de *S'anc fui belha / Eu sui tan cortesa* indique qu'il y avait, sans aucun doute, plusieurs versions de ce poème en circulation — fait qui est confirmé par le contenu variable du texte. Dans *ADGIKE* et *Sg* le morceau commence avec les mots *Eu sui tan cortesa gaita* et se termine avec une ou deux *tornadas*. Dans *R* et *C* cependant, la chanson s'ouvre sur la strophe *S'anc fui belha ni prezada*, qui n'est attestée par aucun autre manuscrit, continue avec la strophe *Eu sui tan cortesa*, et se termine sur une strophe complète, c'est-à-dire sans *tornadas*. Si l'on prend donc en considération à la fois les divergences d'attribution et l'inclusion/exclusion de la première strophe et des *tornadas*, on peut identifier deux versions différentes du poème. On peut appeler celle qui exclut la première strophe mais inclut les *tornadas* la version Cadenet ; l'autre, celle qui inclut la première strophe mais exclut les *tornadas*, peut être baptisée version Folquet. La version Cadenet de cette chanson, faisait, depuis longtemps, partie intégrante du corpus des œuvres attribuées à Cadenet et avait été introduite dans les chansonniers italiens comme telle. Si je ne m'abuse, ceci est la seule *alba*, mise à part celles de Guiraut Riquier, qui, dans une version au moins, ait réussi à se faire une place dans la série des poèmes reconnus comme appartenant à un troubadour particulier. Même cette *alba* a été, dans plusieurs traditions, séparée des autres morceaux du même auteur pour suivre son chemin toute seule. En bref, si ce texte a survécu dans les mss italiens *ADGIK*, c'est parce qu'il est membre reconnu de l'ensemble des poèmes de Cadenet ; alors que, s'il est transcrit dans les mss du sud de la France et de Catalogne, à savoir, *CRESg*, c'est parce que c'est une *alba*.

En ce qui concerne les cas où *S'anc fui belha / Eu sui tan cortesa* a été détachée du corpus courant des textes associés à Cadenet (c.-à-d. dans *RCESg*), il est utile dans l'étude présente de voir où — c'est-à-dire, dans quels types de sources — le scribe a trouvé le poème. Le scribe de *R*, par exemple, doit avoir découvert cette *alba* dans une source l'attribuant simplement à Folquet. Peut-être pas tout à fait sûr de quel Folquet il s'agissait, il a précautionneusement placé ce morceau juste à la fin d'une courte liste de textes de Folquet de Marseille mais portant l'en-tête vague de «Folquet» et juste avant une petite série de chansons attribuées spécifiquement à Folquet de Romans. Cependant, le scribe de *C* a dû avoir deux versions de cette *alba* à sa disposition. Ceci ne paraît pas uniquement évident à travers la double attribution à Cadenet et à Folquet de Marseille dans le registre, mais aussi par la position et le contenu du texte tel qu'il apparaît dans le manuscrit ; car, alors que l'inclusion de *S'anc fui belha / En sui tan cortesa* parmi les morceaux de Cadenet, ainsi que sa position centrale (septième sur quinze textes) dans le corpus, accuse la familiarité du scribe avec la version Cadenet de ce texte, ce qu'il transcrit en réalité n'est pas du tout la version Cadenet, mais la version Folquet. Le fait que le scribe de *C* dans la deuxième attribution de cette *alba* spécifie Folquet de Marseille alors que le scribe de *R* hésite à préciser quel Folquet ne veut pas nécessairement dire qu'il connaissait une troisième source capable de clarifier l'identité du poète. Il est en fait assez normal de la part du scribe de *C* d'être aussi précis que

43. Joseph ZEMP, *Les poésies du troubadour Cadenet*, Berne, 1978, p. 249 et ss. Il existe de fausses attributions pour d'autres *albas* également. *Dieus aidatz* de Raimon de las Salas est attribuée dans *E* à Bernart Marti, et *Reis glorios* de Guiraut de Borneill l'est à Gui d'Uisel dans *P*. Mais ces deux attributions sont franchement aberrantes, inexplicables à mon avis, et ne nécessitent pas de discussion ici.

possible, même lorsque ceci entraîne une extrapolation vis-à-vis de ses sources[44]. S'il a pris donc la deuxième attribution dans la même source que *R*, où le nom est simplement «Folquet», il lui a semblé tout naturel là, comme ailleurs *(Vers Dieus el vostre nom)* que «Folquet» désigne le grand Folquet de Marseille.

Les scribes de *E* et *Sg* ont dû certainement trouver le texte dans une source commune, où il était par erreur, mais de façon compréhensible, attribué à Guiraut de Borneill. Le fait que ces deux scribes ont fait la même erreur d'attribution, et que tous deux ont *transcril le poème au même endroil (c.-à-d. juste après Reis glorios* au milieu d'un recueil de Guiraut) implique que l'erreur existait déjà dans leur source commune et qu'ils ont tous deux simplement recopié le texte tel qu'ils l'ont reçu. Le scribe de la source commune à *E* et à *Sg* doit lui-même avoir découvert ce poème dans un petit recueil de chansons arrangées selon le genre, et *non* selon le poète. Dans un tel recueil ces deux *albas* les plus célèbres, probablement les seules transcrites, ont dû être placées à la suite l'une de l'autre[45]. Le scribe de la source *E* et *Sg* a dû tenter d'intégrer le contenu de cette anthologie arrangée génériquement dans sa source principale qui était sans aucun doute classée par poète. C'est probablement parce que l'*alba* de Cadenet/Folquet n'avait pas son propre en-tête qu'il a supposé que la rubrique Guiraut de Borneill au-dessus de *Reis glorios* s'appliquait aux deux textes et a ainsi inclus *Eu sui tan cortesa gaita* dans les œuvres de Guiraut.

Une chose continue cependant à nous embarrasser dans la transmission de *S'anc fui belha / Eu sui tan cortesa* : à savoir, la répétition du texte par le scribe de *Sg*. Exactement dix morceaux après sa première transcription du poème, il le recopie en entier (§ 201 et § 211), l'attribuant cette fois-ci à Arnaut Daniel. Cette nouvelle attribution est non seulement fausse, mais ce qui est encore plus grave, inexplicable.

Maintenant que j'ai examiné plusieurs aspects de la transmission générale de l'*alba* en ancien provençal, je tiens à aborder le problème plus spécifique posé au début de cet essai, de la concentration remarquable d'aubes dans les mss *R* et *C*. D'où venaient ces poèmes, et pourquoi n'ont-ils pas été mieux diffusés? Il est évident que *R* et *C* avaient une ou deux sources communes en ce qui concerne leurs aubes, car ils contiennent huit *albas* en commun, trois d'entre elles apparaissant uniquement dans ces deux chansonniers. De plus, cinq *albas* sur les huit de *R* (toutes étant également préservées dans *C*) apparaissent dans les sections *R6* et *R8* du ms., où, comme Gröber l'a établi depuis longtemps, le scribe se servait de plus en plus de petits recueils appartenant soit à lui personnellement, soit au *scriptorium*. Bien qu'il soit, bien sûr, possible que les scribes de *R* — et de *C* — aient extrait leurs *albas* de «Gelegenheitssammlungen» différentes qui se trouvaient au *scriptorium*, il me semble probable qu'ils ont trouvé la majorité de leurs aubes dans une source unique et que cette source a été un recueil d'*albas*. Il y a, à mon avis, trois arguments en faveur de l'existence d'un tel recueil d'*albas* :

1. — Qu'à la fois *Vers Dieus el vostre nom* et *S'anc fui belha / Eu sui tan cortesa* soient victimes de la même confusion quant à leur attribution, constitue une étrange coïncidence. Toutes les deux, dans au moins une source chacune, sont attribuées à Folquet, et dans les deux cas il semble qu'il y ait une hésitation certaine entre Folquet de Marseille et Folquet de Romans comme auteur

44. Frank (p. 233 et ss) raconte l'exemple significatif du scribe de *C*, qui, dans l'intention d'être précis, a utilisé les noms de lieux se trouvant dans les poèmes de Cerveri pour situer ce troubadour à Girona. L'indication *de Girona* est «non seulement fausse, mais absurde, puisque *Cerveri (Cerverinus)* signifie *de Cervera*». Cette erreur a abouti à une longue scission dans le corpus des poèmes de Cerveri, dont certains ont été publiés sous le nom de Guilhem de Cervera, le reste sous celui de Cerveri de Girona. Martin DE RIQUET, *La personalidad del trovador Cerveri*, «Bolet. Real Acad. Buenas Letras de Barcelona», XXIII, 1950, p. 91-107, a été le premier à trouver l'erreur. Voir aussi MONFRIN, p. 293.

45. Zemp (p. 250) offre une explication différente de la mienne : «La fausse attribution peut s'expliquer par le biais de la tradition mélodique : La notation contenu probablement dans le modèle du ms. *E* et de *Sg*[1] aura été reconnue comme étant du style de la musique de *Reis glorios* de Giraut de Bornelh.» Ceci me semble assez peu vraisemblable, puisque ni *E* ni *Sg* n'enregistre de musique et on se demande si leur source en a fait autant.

possible. Il se peut que le malentendu vienne de la juxtaposition de ces deux textes dans une source où une vague attribution à Folquet semblait s'appliquer aux deux. C'est uniquement dans un recueil d'*albas* que ces textes pouvaient logiquement avoir été placés l'un après l'autre.

2. — Qu'*Ar levatz sus* (Peire Espagnol) et *Per grazir* (Uc de la Bacalaria) apparaissent, dans *R* et *C*, en succession rapprochée (*R* § 837, § 839 ; *C* fol. 350, fol. 347) suggère qu'ils venaient de la même source. Seul un recueil d'*albas* peut raisonnablement justifier la présence commune de ces deux poèmes très dissemblables.
3. — Dans *C*, la rubrique *Albas ses titol* (fol. 383), qui présente trois aubes anonymes, implique que le scribe a pris ces morceaux dans une source où les *albas* anonymes étaient séparées de celles dont l'identité de l'auteur était connue. Une telle source n'a rien pu être d'autre qu'un recueil d'*albas*.

Ce dernier argument, de loin le plus persuasif, demande quelques clarifications. La rubrique en question, qui apparaît à la fin de la longue section de *cansos*, n'est pas la seule du manuscrit. Le folio suivant présente une seconde rubrique, *So es devinalh*, et même une troisième, *So son cansos ses titol*. Vus sous l'angle de ces deux autres en-têtes, les mots apparemment directs de *Albas ses titol* deviennent un puzzle. Pourquoi le scribe préciserait-il que ces *albas* sont *ses titol* ? Le *devinalh* est aussi anonyme : Pourquoi le scribe ne le décrit-il pas de la même façon ? La réponse à cette dernière question est évidente. Ce sur quoi le scribe insiste dans la rubrique *So es devinalh* est l'identification générique du poème qu'il est sur le point de copier. Ceci est un *devinalh*. Ce qui importe ici, c'est que le texte, *Sui e no suy*, représente un genre peu commun, alors que l'absence du nom d'auteur ne présente pas d'intérêt particulier. D'un autre côté, dans la troisième rubrique, *So son cansos ses titol*, l'accent pèse sans équivoque sur l'anonymité des poèmes qui suivent. Tout lecteur de ce chansonnier sait certainement à ce moment-là à quoi une *canso* ressemble, mais ces neuf *cansos* sont distinguées des précédentes par le fait qu'elles ne portaient pas d'attribution dans la/les sources(s) de scribe et qu'elles ne trouvaient donc leur place sous aucun des en-têtes ordinaires de la section de *cansos* du chansonnier. Donc, par analogie avec *cansos ses titol* et par contraste avec *so es devinalh*, la rubrique *albas ses titol* doit établir la différence entre les *albas* anonymes et celles qui sont attribuées. Mais où sont les *albas* attribuées ? Éparpillées de-ci, de-là — donc pas indiquées en tant que telles — dans les premiers 383 folios du chansonnier ! La rubrique telle qu'elle est dans *C* n'a pas de sens. On doit donc déduire que le scribe de *C* a copié cet en-tête dans une source où il avait pour fonction de distinguer les *albas* avec « titol » de celles sans « titol ». Une telle source ne pouvait être rien d'autre qu'un recueil d'*albas* composé de quelques aubes arrangées par auteur et dont la fin était constituée de quelques exemples anonymes du genre, qui dans ce contexte étaient à juste titre désignés sous le nom de *Albas ses titol*.

Dans le but de reconstruire le contenu de ce recueil d'*albas* perdu, je crois qu'il est sensé de commencer par se demander quelles sont, s'il en existe, les *albas* préservées dans *R* et/ou *C* qui peuvent être éliminées de la discussion. Les cinq aubes qui apparaissent dans *C* et pas dans *R* semblent être les candidates les plus probables à l'exclusion, mais, même là, le scribe de *R* a pu avoir des raisons particulières de ne pas vouloir copier certains morceaux malgré leur disponibilité. Les deux *albas* de Guiraut Riquier constituent un cas à elles seules car elles faisaient clairement partie intégrante du « livre » de Guiraut Riquier et n'ont jamais été détachées du corpus des œuvres de leur auteur. Le scribe de *R*, comme celui de *C*, a dû apprendre l'existence de ces *albas* grâce à sa connaissance du livre de Riquier, et il y a de nombreuses indications sur son intention de les recopier à un certain moment, mais, apparemment, il a finalement décidé d'utiliser les pages blanches réservées à cet usage pour autre chose[46]. De toute façon, les *albas* de

46. Valeria Bertolucci Pizzorusso, *Il canzoniere di un trovatore : il « libro » di Guiraut Riquier*, « Medioevo romanzo », V, 1978, p. 232 et ss ; — Van der Werf (p. 26) remarque le côté énigmatique du blanc laissé par le scribe de *R* à cet endroit. Il pense que le scribe copiait à partir d'une version incomplète du « livre » de Guiraut Riquier.

Guiraut Riquier, *Ab plazen* et *Qui velha ses plazer*, ne figuraient probablement pas dans le recueil d'*albas* postulé, quoique les scribes de *C* et de *R* les connaissent. Une troisième aube, *Us cavaliers si jazia*, de Bertran d'Alamanon, attestée par *C* et *Kp*, était de toute évidence également absente du recueil. Deux faits soutiennent cette hypothèse. D'abord, le scribe de *R* reconnaît le travail de Bertran en copiant un poème à son nom — de façon significative, dans la partie *R8*, où il transcrit trois *albas* d'autres poètes. Il est certain que si *Us cavaliers si jazia* avait appartenu au recueil postulé d'*albas*, le scribe de *R* l'aurait ajouté au seul poème au nom de Bertran dans le chansonnier. Ensuite, le scribe de *C* copie *Us cavaliers si jazia* en troisième position dans un groupe de cinq textes, et non pas à la fin, où il met normalement les *albas*. La position centrale de cette aube dans le corpus des textes d'un troubadour spécifique suggère que le scribe a trouvé ce morceau dans un petit groupe de chansons attribuées à Bertran, plutôt que dans un recueil d'*albas*. Bien qu'absentes de *R*, au moins deux des *albas* anonymes ont dû être préservées dans le recueil d'*albas*. Je fonde cette hypothèse sur la rubrique *Albas ses titol*, dont j'ai démontré la signification plus haut. De plus, le fait que le scribe de *R* exclut ces textes peut facilement être expliqué par le fait qu'il n'a jamais copié de chansons sans attribution. Une des trois aubes anonymes, *Ab la genser que sia*, un imposteur, comme je l'ai prouvé ailleurs, n'aurait pas pu figurer dans ce recueil, et il se peut en réalité qu'elle n'ait été écrite qu'après la compilation de cette anthologie[47]. En résumé, donc : sur les cinq *albas* contenues dans *C* et non dans *R*, deux, notamment *Quan lo rossinhols escria* et *En un vergier sotz fuella d'albespi*, faisaient partie du recueil perdu d'*albas*.

Il est très probable que le recueil d'*albas* a été composé des dix textes suivants :

Reis glorios, verais lums e clardatz
S'anc fui belha ni prezada
Vers Dieus el vostre nom e de sancta Maria
Dieus aidatz
Esperansa de totz ferms esperans
Lo pair' e·l filh e·l sant espirital
Ar levatz sus, francha corteza genz
Per grazir la bona estrena
Quan lo rossinhols escria
En un vergier sotz fuella d'albespi

Les caractéristiques propres à ce recueil, telles qu'il m'est le plus possible de les identifier, sont inscrites ci-dessous :

1. — *S'anc fui belha ni prezada* et *Vers Dieus el vostre nom* apparaissaient en succession, toutes les deux étant vaguement attribuées à Folquet.
2. — *Ar levatz sus, francha corteza genz* et *Per grazir la bona estrena* ont certainement dû apparaître aussi en succession ; le dernier de ces textes devait être attribué soit à G. soit à U. de Bacalaria, ce que le scribe de *R* a pris pour Guillem de Bacalaira et que le scribe de *C*, qui avait déjà transcrit d'autres poèmes de ce troubadour, a interprété comme étant Uc de la ...[48]
3. — La version de *S'anc fui belha ni prezada* préservée dans ce recueil était la prétendue version Folquet c'est-à-dire qu'elle comprenait la strophe I et était dépourvue de *tornadas*[49].

47. *The Lighter Side of the Alba : « Ab la genser que sia »*, qui doit paraître dans « Romanistisches Jahrbuch ».

48. Ou, pour être plus précis, le scribe de *C* inscrit le poème avec les morceaux d'Uc de la Bacalaria dans la partie principale de ce chansonnier, mais donne une deuxième attribution à Guillem de Bacalaria dans le premier registre (fol. 15r).

49. Je dois préciser que le texte de cette *alba* est différent dans *C* par rapport à *R*. Bien que tous deux (et eux uniquement) renferment la première strophe et que tous deux (et eux uniquement) omettent les *tornadas*, ils diffèrent l'un de l'autre par le fait que *R* met les deux strophes de femme (I et V) ensemble et n'inclut pas la quatrième strophe. Voir ZEMP, p. 249. Il est probable donc que le scribe de *C* a pris la quatrième strophe dans la version Cadenet, et non dans celle qui devait apparaître dans le recueil d'*albas*.

4. — *Reis glorios, verais lums e clardatz*, telle qu'elle figurait dans ce recueil, comprenait probablement la strophe «sept» si controversée, que le scribe de *R* a respectueusement retenue et que le scribe de *C* a rejetée, lui substituant une strophe, V[a], de sa propre invention[50].
5. — *Lo pair' e.l filh e.l sant espirital*, telle qu'elle apparaissait dans cette source, comprenait probablement la «quatrième» strophe, attestée par *R* et non par *C*[51].
6. — *Ar levatz sus, francha corteza genz*, telle qu'elle apparaissait dans ce recueil, était écrite dans un langage qui a été identifié comme étant de l'ancien français, ce que le scribe de *R* a fidèlement recopié et que le scribe de *C* a «traduit» avant de transcrire[52].
7. — *Reis glorios* et *S'anc fui belha* étaient probablement présentées avec une notation musicale dans cette anthologie. (Aucun chansonnier sauf *R* n'indique la musique des *albas*, et *R* ne le fait que pour ces deux-ci.)[53]
8. — Les *albas* anonymes, *Quan lo rossinhols escria* et *En un vergier sotz fuella d'albespi*, apparaissaient sans aucun doute à la fin de ce recueil, sous la rubrique *Albas ses titol*.
9. — Le recueil n'a pu être constitué bien avant 1270. (Cette hypothèse est basée sur l'inclusion d'*Esperansa de tolz ferms esperans*, de Guillem d'Autpol, dont les dates approximatives se situent dans les années 1260.)[54]
10. — Ce recueil a été très probablement compilé dans la région de Narbonne-Béziers, au *scriptorium* où les scribes de *R* et de *C* travaillaient.

On pourrait faire au moins deux objections à mon recueil d'*albas*. La première est qu'il n'y a rien qui puisse prouver qu'un tel recueil, s'il existait, contenait uniquement des *albas*. Comment peut-on établir qu'il ne s'agit pas tout simplement d'une grande anthologie organisée selon le genre, dans laquelle les *albas* ne constituaient qu'une petite partie de l'ensemble? Ici, j'allèguerais qu'il n'est pas vraiment important que le recueil d'*albas* soit indépendant ou qu'il fasse partie d'une anthologie plus vaste. Sa signification est la même dans les deux cas. Tout ce qui compte, c'est qu'il y a eu quelqu'un qui un jour au troisième tiers du XIII[e] s. a collectionné des textes sur le thème de l'aube, chacun d'eux utilisant le mot *alba* comme refrain, et que cette personne a trouvé approprié de transcrire ces chansons quelque part en une unité séparée. La deuxième objection est qu'on ne peut pas prouver que les *albas* n'avaient pas déjà été assimilées par les sources majeures de *R* et de *C*. Comment peut-on démontrer que le scribe de *R* et celui de *C* ont pris *Reis glorios*, par exemple, dans un recueil d'*albas*, et pas dans *r2*'? La réponse à cet argument demande que l'on jette un coup d'œil rapide à chacune des dix *albas* du recueil postulé afin d'évaluer la probabilité avec laquelle certaines de ces aubes ont pris leur place dans *R* et *C* à travers les sources majeures *r1-r8*. On peut facilement se débarrasser des deux aubes anonymes. Elles n'auraient pu figurer dans aucune des sources *r1-r8*, puisque tous ces recueils étaient classés par auteur et ne contenaient pas de morceaux sans attribution. Les trois *albas* qui apparaissent dans la section *R8* du ms. *R* — *Lo Pair' e.l filh e.l. sant espirital, Ar levatz sus, Per grazir la bona estrena* — ne posent pas non plus de problème particulier, car il est bien connu que *R8* ne renferme pas uniquement *r8* mais aussi des textes venant de recueils plus petits. Il semble peu probable que *r8*, qui est une

50. Cette «septième» strophe, n'apparaissant que dans *R* et *T*, devait exister dans la source de *R*, puisque le scribe de *R* n'était pas enclin à inventer des strophes. Ce qui veut dire que le scribe de *C* connaissait la septième strophe mais avait décidé de ne pas la copier. Le refus de cette strophe a été démontré efficacement par Adolf KOLSEN, *Sämmtliche Lieder des Troubadours Giraut de Bornelh*, II, Halle, 1935, p. 96; — et par SIMONELLI, p. 196 et ss. Le scribe de *C* pensait apparemment de la même façon.

51. Simonelli (p. 189 et ss) exprime le point de vue (que je partage) que le scribe de *C* avait accès à cette quatrième strophe et que son omission n'a pas été accidentelle.

52. STENGEL, *Peire Espagnols «Alba»*, «Zeitschr. f. roman. Philol.», X, 1886, p. 160; — MEYER, *Les derniers troubadours*, p. 193, n. 1; — PILLET-CARSTENS, 342.1. La question de savoir pourquoi ce poème a été écrit en ancien français me déconcerte, mais il est vraiment plus probable que le scribe de *C* a remanié le texte, comme de coutume, alors que le scribe de *R* l'a laissé tel quel.

53. La musique de *Reis glorios* a en réalité survécu dans deux mss, mais l'autre, un ms. datant de la moitié du XIV[e] s. et préservant *Le jeu de Sainte Agnès*, n'est pas un véritable chansonnier.

54. ANGLADE, *Le troubadour Guiraut Riquier*, Paris, 1905, p. 236, pense que Guillem d'Autpol est un contemporain de Guiraut Riquier. Sa période de création aurait donc couvert le deuxième tiers du XIII[e] s.

anthologie classée par poète, contienne trois *albas*. Cette concentration d'aubes est bien plus facilement explicable par le fait que le scribe de *R*, à cette étape de son travail, faisait un effort concerté pour utiliser les textes restant dans ses différentes sources mineures, dont l'une était un recueil d'*albas*. Les deux *albas* transcrites dans *R6*, *S'anc fui belha ni prezada* et *Esperansa de tolz ferms esperans*, posent de plus graves problèmes ; cependant, l'ambiguïté de l'attribution de *S'anc fui belha ni prezada* implique que ce poème n'a pas été recopié à partir d'une source telle que *r6*, où chaque texte était clairement inscrit sous un poète ou sous un autre. De plus, la position de *Esperansa de tolz ferms esperans* entre les cinquante-cinq poèmes du « livre » de Peire Cardenal et un groupe de *tensos* suggère que cette *alba* a été simplement insérée ici par le scribe de *R*. La seule *alba* qui apparaît dans *R3*, *Dieus aidalz*, a été citée par Gröber en tant qu'exemple montrant comment le scribe de *R* a perturbé l'unité de *r3* en y insérant des textes isolés venant d'ailleurs[55]. Finalement, les deux aubes comprises dans la section *R2* de *R*, *Reis glorios* et *Vers Dieus el vostre nom*, n'appartenaient probablement pas à *r2'*. Je fonde cette affirmation sur le fait que *r2'* ne servait pas seulement de source à *R* et à *C* mais aussi à *E*. *E* présente cependant une version de *Reis glorios* différente de celle trouvée dans *C* et *R* et ne contient pas *Vers Dieus* du tout, une omission curieuse pour un « Folquetsammlung » [cf. IV, *supra*].

La notion d'un recueil d'*albas* composé dans, ou autour de, Narbonne à la fin du XIII[e] s. n'est absolument pas illusoire. Il y a vraiment des faits nombreux sur l'environnement littéraire à cet endroit et à cette époque qui confirment largement la possibilité que le recueil d'*albas* que je viens de créer de façon strictement conjecturale, ait existé. Il est évident que l'*alba* était très populaire là-bas. Un poète de cette région, Guiraut Riquier, était tout particulièrement intrigué par le genre et il s'est essayé à l'*alba* à trois reprises sur une période de moins de dix ans : en 1257, avec sa « contre-*alba* », *Ab plazen*, donnant libre cours aux frustrations nocturnes de l'amant solitaire ; en 1263, avec sa *serena*, *Ad un fin aman fon dalz*, décrivant la détresse diurne de l'amant impatient que la nuit tombe car il retrouvera alors sa bien-aimée ; et en 1266, avec son *alba de la maire Dieu*, *Qui velha ses plazer*, présentant une situation de nature tout à fait différente, où le soulagement dépend de la Vierge Marie[56]. Il est difficile de savoir si ces trois textes étaient très connus ou pas. Mais un autre poète de la région, Guillem d'Autpol, a écrit une *alba*, *Esperansa de tolz ferms esperans*, qui, semble-t-il, a été immédiatement très bien accueillie, pas uniquement dans la région mais aussi en Catalogne et dans le nord de la France. L'inclusion de cette *alba* dans l'ancien ms. catalan *V* (daté de 1268) témoigne de façon convaincante de sa rapide célébrité, et sa présence conjointement avec un autre « hymne à la Vierge », dans un ms. en ancien français *Z*, confirme l'étendue de sa popularité. De plus nous avons toutes les raisons de penser que Guiraut Riquier et Guillem d'Autpol n'étaient pas des cas exceptionnels dans leur familiarité avec l'*alba* et dans sa pratique. Leurs aubes, contrairement à l'opinion générale soutenue par tous, de Joseph Anglade à Dietmar Rieger, ne constituaient pas des entreprises de résurrection d'un genre mort[57]. Tout au contraire, si ces deux poètes languedociens ont écrit des *albas*, c'est parce que le genre était en vogue et non parce qu'il était démodé. La preuve que l'*alba* était l'objet d'un intérêt croissant vient de deux textes non lyriques, datant du dernier quart du XIII[e] s. Le premier, la célèbre lettre

55. GRÖBER, p. 373.

56. A la fois RIQUER, *Las Albas* [sans pagination] et RIEGER (p. 231) ainsi que *Tagelied*, dans *Les Genres lyriques*, dir. Erich KÖHLER (« Grundr. d. roman. Liter. des Mittelalt. », II/1 B), Heidelberg, 1979, p. 52 et ss, voient la progression de ces trois poèmes comme une illustration du développement du genre en général. En ce qui concerne Riquer, le tournant significatif est celui qui consiste à passer du profane au religieux, ce qui d'après lui, ramène l'*alba* à son thème primitif ; alors que pour Rieger l'évolution s'est faite de la possession (dans l'*alba* érotique) à la non-possession (dans l'*alba* religieuse) — un mouvement qui réintègre parfaitement l'*alba* dans la *canso*, d'où elle était issue à l'origine.

57. ANGLADE, *Le troubadour Guiraut Riquier*, p. 210 ; — RIEGER, *Tagelied*, p. 52. Je devrais nuancer un peu cette affirmation. Anglade voit la pratique de l'*alba* par Guiraut Riquier comme une tentative de revivification d'un genre vieux (bien que pas nécessairement mort). Rieger, en ce qui le concerne, semble penser que le genre n'était pas mort jusqu'à ce que Guiraut Riquier l'ait tué.

du roi de Castille à Guiraut Riquier, *Sitol s'es grans afans*, composée en 1275, établit de façon claire que tout troubadour digne de ce nom doit être capable de maîtriser plusieurs genres, *alba* comprise :

> Car qui sap dansas far
> E coblas e baladas
> D'azaut maistreiadas,
> Albas e sirventes,
> Gent e be razos es,
> C'om l'apel trobador[58].

Le second, *De doctrina de componre dictats*, un manuel catalan anonyme enseignant la façon de composer plusieurs genres lyriques, explique au troubadour potentiel comment, entre autres, écrire une *alba* :

> Si vols far alba d'amor plazentment ; e atressi deus lauzar la dona on vas o de que la feras. E bendi l'alba si acabes lo plazier per lo qual anaves a ta dona ; e si no-l acabes, fes l'alba blasman la dona on anaves. E potz hi fer aytantes cobles com te vulles, e deus hi fer so novell[59].

La présence d'un grand *scriptorium* dans la région de Narbonne-Béziers, qui, à la fin du XIII^e^ s. et au début du XIV^e^ s., avait atteint le sommet de sa productivité, rend la composition d'un tel recueil d'*albas* d'autant plus plausible[60]. On peut être sûr qu'au cours de la deuxième moitié du XIII^e^ s. ce *scriptorium* ne reçut pas seulement les chansons les plus célèbres venant de loin, mais aussi quasiment tous les textes des troubadours de la région, jusqu'aux toutes dernières compositions de poètes locaux.

L'existence d'un tel recueil d'*albas* est importante pour deux raisons. D'abord, elle donne une idée plus claire sur la façon dont le genre était perçu à la fin du XIII^e^ s. Si mon analyse est exacte, l'anthologie contenait des aubes de tous genres — chansons de possession, chansons de désir, et hymnes à la sainte Vierge. Toutes ces chansons étaient donc considérées comme les égales représentantes d'un genre unique. La seule division dans ces poèmes séparait ceux dont l'auteur était connu de ceux qui restaient anonymes. La cohésion de ce recueil était assurée par l'apparition répétée du mot *alba*, d'abord en tant que mot-refrain dans le dernier vers de chaque strophe pour chaque texte, ensuite, de façon plus précise, en tant que terme technique dans trois de ces *albas*. Uc de la Bacalaria, dans sa «contre-*alba*», *Per grazir la bona estrena*, annonce son intention de composer une *alba* avec une nouvelle mélodie :

> Per grazir la bona estrena
> d'amor que·m ten en capdelh,
> e per aleuiar ma pena
> vuelh far alb' ab son novelh.

Guillem d'Autpol, dans son aube religieuse, *Esperansa de lotz ferms esperans*, demande que la vie éternelle soit accordée à tous ceux qui réciteront cette *alba* :

58. S. L. PFAFF, éd., *Die Werke des Troubadours*, IV, éd. gén. C. A. F. MAHN, Berlin, 1853, vv. 250-55 ; vv. 357-67. Cette lettre a presque certainement été écrite par Guiraut Riquier en réponse à sa propre lettre au roi de Castille, dans laquelle il discute la distinction claire entre le troubadour et le jongleur. Voir ANGLADE, *Le troubadour Guiraut Riquier*, p. 122, 143 et ss.

59. J. H. MARSHALL, éd., *The Razos de trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, Londres, 1972, p. 96. Cette définition, qui semble ne correspondre à aucun des spécimens du genre subsistants, pose des problèmes particuliers. Consultez à cet égard MARSHALL, introd. XCIV, n. p. 138 ; — P. BEC, *L'aube française «Gaite de la tor» : pièce de ballet ou poème lyrique ?* «Cahiers civil. médiév.», XVI, 1973, p. 20. En ce qui concerne le but de cet essai, il suffit que quelqu'un à la fin du XIII^e^ s. en Catalogne ait encouragé la composition d'*albas*. Ce que cette personne a, en fait, dit présente un intérêt tout à fait secondaire pour l'étude présente.

60. MONFERIN, p. 310 ; — R. RICHTER, *Die Troubadourzitate im «Breviari d'Amor»*, Modène, 1976, p. 53 et ss.

Vida don Dieus ab joy ses marrimen
en paradis ab tot lo sieu coven
e totz ayssels que diran aquest' alba.

Et l'auteur de la première strophe de *S'anc fui belha / Eu sui tan cortesa*, parlant pour la mal-mariée, exprime la chance qu'elle a d'avoir un *fin amic* et, tout aussi important, un guetteur amical qui la protège quand elle est avec son amant et l'avertit gentiment des dangers menaçants, en chantant une *alba* :

e murria,
s'ieu fin amic non avia
cuy disses mo marrimen,
e gaita plazen
que mi fes son d'alba[61].

Cette utilisation technique du mot *alba*, dont témoigne chacun de ces trois types radicalement différents d'aubes, rend leur unification dans ce recueil légitime. Deuxièmement, cette anthologie d'*albas* de Narbonne-Béziers est importante également parce qu'elle illustre l'un des moyens par lequel les genres mineurs de la tradition lyrique en ancien provençal ont survécu. Bien qu'un recueil tel que celui-ci, qui contenait des morceaux d'un seul genre exclusivement, ait été rare, il est probable que d'autres anthologies plus générales, organisées par genre, ont été disponibles, dans certains *scriptoria* au moins. Il semblerait, par exemple, que trois *albas* sur les quatre préservées dans *Sg* aient été tirées, directement ou pas, d'un tel type de source arrangée de façon générique[62].

Conclusion

Cette analyse détaillée de la transmission de l'*alba* en ancien provençal est parvenue à fournir des explications sur les deux particularités de ces dix-huit chansons dans leur tradition manuscrite. La quasi-absence d'*albas* dans les mss italiens *ADIK* découle de toute évidence d'une difficulté d'accès aux textes. Quatre des auteurs d'*albas* — Guiraut Riquier, Guillem d'Autpol, Cerveri de Girona et Peire Espagnol — appartenant tous à la deuxième moitié du XIII[e] s., étaient, en fait, contemporains des scribes de *ADIK*. De plus, ces troubadours étaient originaires du Languedoc et de Catalogne, et leurs œuvres n'ont jamais atteint l'Italie. Les aubes anonymes, *Quan lo rossinhols escria* et *En un vergier sotz fuella d'albespi*, étaient peut-être assez anciennes pour avoir voyagé en Italie et être incorporées dans les grands chansonniers de la fin du XIII[e] s., mais, étant donné qu'elles n'étaient pas attribuées, les moyens par lesquels elles pouvaient être transmises, étaient limités. Pratiquement tous les recueils organisés étaient classés par auteur, et tout poème anonyme qui parvenait à trouver une place dans une anthologie désordonnée, ou «Gelegenheits-sammlung», était probablement omis par les scribes des chansonniers parce qu'ils ne savaient pas où les mettre. Un manque d'accès aux textes ne fournit cependant qu'une explication partielle à

61. Personne, à ma connaissance, n'a interprété ce vers de cette façon. Il me semble, cependant, que l'expression «fes son d'alba» est tout autant une expression technique qui renvoie à la mélodie de l'aube que «far alb' ab son novelh» de *Per grazir*, qui est généralement reconnu comme un exemple du mot *alba* utilisé comme terme technique pour désigner le genre. Que la strophe dans laquelle «fes son d'alba» apparaît (= str. I) se trouve uniquement dans *C* et *R*, et pas dans la version Cadenet du poème, est significatif. APPEL, *Der Trobador Cadenet*, Halle, 1920, p. 79, prend cette première strophe pour l'œuvre de Cadenet, mais je me demande s'il n'est pas plus probable que quelqu'un plus tard, quelqu'un qui était particulièrement familier avec *Per grazir* et *Esperansa de tolz ferms esperans* — peut-être le compilateur du recueil d'*albas* de Narbonne-Béziers — ait ajouté cette strophe, avec l'utilisation très consciente du mot *alba*.

62. *Reis glorios* et *Eu sui tan cortesa gaita* semblent provenir d'une source regroupant les *albas* ensemble ; *Gaita be* semble avoir été extraite d'une source contenant une partie réservée aux *cantigas d'amigo* ; la quatrième *alba* dans *Sg*, *Aixi con cel c'anan erra la via*, faisant probablement partie du «livre» de Cerveri.

l'absence d'aubes dans *ADIK* : il est certain que l'*alba, Reis glorios*, de Guiraut de Borneill, était à la fois assez vieille et assez célèbre pour atteindre l'Italie au milieu du XIII[e] s. Pourtant même elle n'apparaît dans aucun des quatre chansonniers italiens majeurs[63]. Une explication plus satisfaisante concernant l'exclusion d'*albas* de *ADIK* consiste à dire que le genre n'est jamais devenu populaire en Italie. Il y a deux preuves du manque de considération dont l'*alba* était victime dans les cercles italiens de la fin du XIII[e] s. La première vient de la *vida* de Raimon de las Salas, où l'attitude négative vis-à-vis du genre est évidente. Cette brève biographie préservée uniquement dans les chansonniers italiens *I* et *K*, décrit *un troubadour qui, ayant écrit des albas* (et *retroenchas*), passe pour un poète médiocre et de peu d'estime :

> Raimon de Salas si fo us borges de Marseilla. E trobet cansos et albas e retroenzas. No fo mout conogutz ni mout prezatz[64].

Les scribes de *I* et *K* daignent cependant copier trois chansons de Raimon, mais pas son *alba*. La deuxième preuve du peu de popularité de l'*alba* en Italie se trouve dans l'absence totale d'imitations italiennes de l'aube en ancien provençal. Comme R. Glynn Faithfull l'a fait remarquer, il n'y a pas d'exemple d'*alba* dans toute la poésie de l'école sicilienne, pas plus que dans celle des poètes du *dolce stil nuovo*. La raison principale de ce rejet délibéré de l'*alba* réside, d'après Faithfull, dans la vague grandissante antipopulaire de la plupart des premiers vers italiens, sur la qualité raffinée et « illustre » desquels Dante avait si soigneusement insisté dans son *De vulgari eloquentia*[65].

L'autre trait curieux de la tradition manuscrite de l'aube en ancien provençal, à savoir la concentration remarquable d'*albas* dans *R* et *C*, peut être expliquée en ce qui la concerne, à la fois par la disponibilité certaine des textes, plus particulièrement grâce à la présence d'un recueil d'*albas* dans le *scriptorium* de Narbonne-Béziers, et par la respectabilité et la pratique évidente du genre dans le Languedoc de la fin du XIII[e] s., telle que la poésie de Guiraut Riquier l'illustre de façon très éloquente.

La popularité de l'*alba* en ancien provençal a été locale et de courte durée. Les *Leys d'Amors*, écrites près de Toulouse en 1323, alors qu'elles mentionnent quantité d'autres genres lyriques, à la fois majeurs et mineurs, ne parlent pas de l'*alba*[66]. Cela paraît étrange jusqu'à ce qu'on se rende compte que Guillem Molinier, auteur des *Leys*, ne parle pas une seule fois de Guiraut Riquier ou d'aucun autre des dits troubadours de la décadence. Comme Anglade l'a remarqué, il est très improbable que Molinier n'ait pas connu ces poètes et il est bien plus plausible qu'il ait délibérément refusé de les mentionner parce qu'eux-mêmes, ainsi que leurs œuvres, n'avaient pas la faveur de l'École toulousaine, caractérisée par son conservatisme et son dogmatisme[67]. L'*alba*, qui avait donc obtenu son plus grand succès près de ces poètes « décadents », a été en conséquence évitée par Molinier, comme si elle n'avait jamais existé.

Dans les cercles moins élitistes cependant, on chantait toujours l'*alba*. La preuve de la célébrité répandue (bien que très limitée géographiquement et temporellement) du genre vient d'une pièce du début du XIV[e] s., *Le Jeu de Sainte Agnès*, écrite dans la Provence du Sud-Ouest, c'est-à-dire près du Languedoc. A un moment du récit, l'auteur de la pièce introduit une lamentation qui doit être jouée par la mère de la jeune fille sainte sur l'air de *Reis glorios* :

> Mater facit planctum in sonu albae Reis glorios,
> verai lums e clardatz[68].

63. *Reis glorios* apparaît cependant dans un chansonnier italien plus récent, le manuscrit *P* datant du XIV[e] s., où il est faussement attribué à Gui d'Uisel.
64. Jean Boutière et A.-H. Schutz, *Biographies des troubadours*, Paris, 1964, p. 510.
65. *Italian*, dans *Eos* (voir *supra*, n. 2), p. 391.
66. Anglade, éd., *Las Leys d'Amors*, Toulouse, 1919.
67. Id., *Le troubadour Guiraut Riquier*, p. 337.
68. Jeanroy, éd., *Le Jeu de Sainte Agnès*, Paris, 1931, p. 16.

Cette mise en scène confirme trois faits sur le statut de ce texte en particulier et du genre en général dans la région Provence/Languedoc du début du XIV[e] s. :

1. — que la mélodie de cette chanson était assez connue pour être immédiatement reconnue par le grand public ;
2. — que la désignation générique d'*alba* était assez bien comprise pour servir de moyen adéquat d'identification de *Reis glorios* ;
3. — que la célébrité de *Reis glorios* n'avait pas grand chose ou même rien à voir avec le fait qu'elle était composée par un des plus grands troubadours, Guiraut de Borneill (son nom n'est pas mentionné ici), mais, plutôt, résidait seulement dans le fait qu'elle était la plus connue et la meilleure des *albas*.

Appendice

Leur insertion dans un recueil d'*albas* était, comme je l'ai indiqué sans, peut-être, y avoir assez insisté, seulement un des moyens par lequel les dix-huit aubes en ancien provençal sont parvenues à survivre. La liste suivante résume les différents moyens de transmission que les membres de ce genre mineur illustrent :

1. — en faisant partie d'un «livre» de poèmes d'un troubadour particulier, composé soit par le troubadour lui-même, soit par un admirateur :
   p. ex. : *Ab plazen* et *Qui velha ses plazer*, du «livre» de Guiraut Riquier, préservées dans *C* ;
   Aixi con cel c'anan erra la via, du «livre» de Cerveri, préservée dans *Sg*.
2. — en faisant partie du corpus de poèmes attribués par la tradition à un troubadour particulier[69] :
   p. ex. : l'*alba* de Cadenet, *Eu sui tan cortesa gaita*, telle qu'elle est préservée dans *ADGIK*
3. — en faisant partie d'un recueil d'*albas*, se trouvant soit dans une anthologie indépendante d'aubes, soit dans une plus grande anthologie disposée selon le genre, dans laquelle les *albas* occupaient une partie à elles seules :
   p. ex. : *Reis glorios, S'anc fui belha, Vers Dieus el vostre nom, Dieus aidatz, Esperansa, Lo pair' e l filh, Ar levatz sus, Per grazir*, dans *R* et *C* ;
   Quan lo rossinhols escria et *En un vergier solz fuella d'albespi* dans *C* ;
   Reis glorios et *Eu sui tan cortesa gaita*, dans la source commune à *E* et *Sg*.
4. — en faisant partie de textes n'étant pas spécialement des *albas*, mais partageant néanmoins un même thème :
   p. ex. : *Esperansa de lotz ferms esperans*, conjointement avec un autre «hymne à la Vierge», dans *Z* ;
   Gaita be, conjointement avec une autre *cantiga d'amigo*, dans *Sg*.
5. — en faisant partie d'un assortiment de textes provençaux plus ou moins fait au hasard dans un manuscrit en ancien français[70] :
   p. ex. : *Reis glorios*, dans *T* ;
   Us cavaliers si jazia, dans *Kp*.
6. — en faisant partie d'un recueil de *coblas* anonymes :
   p. ex. : *S'anc fui belha* / *Eu sui tan cortesa* (str. V), dans *P* ;
   Drutz qui vol dreitament amar, dans *N*.

69. Ceci est, bien sûr, le moyen courant par lequel la plupart des *cansos* ont été transmises. Au contraire, il n'y a probablement qu'une *alba* sur les dix-huit qui ait été transmise de cette façon.

70. L. GAUCHAT, *Les poésies provençales conservées par des chansonniers français*, «Romania», XXII, 1893, p. 371, remarque : «Ce n'est certainement pas le pur hasard qui a présidé au choix de chansons et de troubadours qu'ont fait les chansonniers français.» Il observe ensuite (p. 374) que ce ne sont pas nécessairement les chansons des troubadours récents qui atteignaient le nord, mais, plutôt, les chansons des meilleurs troubadours.

7. — en tant que textes isolés dans de grands recueils généraux de poèmes lyriques en ancien provençal (semblable à #5, sauf qu'ici tout le manuscrit est en ancien provençal) :
   p. ex. : *Esperansa de totz ferms esperans.* dans *V* ;
   Eras diray ço que us dey dir, dans *VeAg.*
8. — en tant que texte lyrique unique dans un manuscrit non littéraire :
   p. ex. : *Reis glorios*, sur la couverture de MS *Mü*, un traité médical du XIV^e^ s. ;
   Partite, amore, a deo (la seule vraie aube italienne), dans le blanc d'un document légal de Cologne, datant du XIII^e^ s.[71].
9. — en tant que composition spontanée d'un scribe :
   p. ex. : *Ab la genser que sia*, dans *C*[72].

*Elizabeth Wilson POE
Tulane University
U.S.A. - NEW ORLEANS, LOUISIANA 70118

71. Faithfull explique (p. 403, n. 1) que c'était pratique légale dans la Bologne du XIII^e^ s. de remplir les blancs dans les registres officiels afin d'éviter des suppléments contrefaits. Certains avocats (ou leurs scribes) ont choisi d'utiliser les chansons populaires dans ce but.
72. Voir *supra*, n. 47.