



CLASSIQUES
GARNIER

ALBERNI (Anna) et LANNUTTI (Maria Sofia), « “*Lay ves França*”. Les structures formelles de la musique et de la poésie dans la lyrique catalane des origines », *Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge*, p. 371-399

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06210-3.p.0371](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06210-3.p.0371)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

RÉSUMÉ – Les témoins les plus anciens de *dansa* conservés en Catalogne, parfois associés à une notation musicale, montrent l'influence de structures strophiques associées à des mélodies de type responsorial qui, tout au long du XIV^e siècle, enrichissent l'éventail des formes à refrain de l'*ars nova* française. La lyrique catalane médiévale, héritière des troubadours, assimile très tôt les innovations de la poésie et de la musique françaises, mais les adapte à sa propre tradition littéraire.

« LAY VES FRANÇA »

Les structures formelles de la musique et de la poésie dans la lyrique catalane des origines¹

LA DANSA EN CATALOGNE AU XIII^e ET XIV^e SIÈCLES (I) :
JACQUES II D'ARAGON, *MAYRE DE DEU E FYLHA*

Dans la production lyrique catalane des origines, le nombre élevé de pièces en forme de danse paraît frappant. Dix d'entre elles se trouvent dans le *Cançoneret de Ripoll* (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 129), copié dans la première moitié du XIV^e siècle². Plusieurs autres danses, souvent plus anciennes, ont été récemment retrouvées dans des manuscrits du XIV^e siècle que l'on ne peut pas qualifier de manuscrits lyriques et où leur présence est de nature « occasionnelle ». Cependant, la présence de *dansas* s'observe déjà en Catalogne au cours du siècle précédent comme nous le montrent les danses de Cerverí de Girona. Cerverí marque ce genre poétique d'une empreinte à la fois personnelle et expérimentale en introduisant des caractéristiques formelles qui constituent l'une des manifestations les plus évidentes de l'influence exercée par la poésie française sur la production des dernières générations de troubadours³. Le corpus pour le XIII^e siècle comprend

- 1 Cet article compte parmi les résultats des projets de recherche FP7 2009-2013-240170 de l'European Research Council (*The Last Song of the Troubadours. Linguistic Codification and Construction of a Literary Canon in the Crown of Aragon*) et FFI2014-54844-P du Ministerio de Economía y Competitividad espagnol (*La poesia francesa en las cortes de la Corona de Aragón : recepción y circulación*), siégeant tous les deux à l'université de Barcelone.
- 2 Voir l'édition de Lola Badia, *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del Cançoneret de Ripoll*, Barcelone, Quaderns Crema, 1983.
- 3 Voir, sur ce sujet, l'analyse générale de Dominique Billy, « L'hybridation générique dans l'œuvre de Cerverí de Girona », *Méthode*, vol. 17, 2010 [= *Les genres au Moyen Âge : la question de l'hétérogénéité*], p. 25-37. Voir aussi Miriam Cabré, *Cerverí de Girona : un trobador al servei de Pere el Gran*, Barcelone – Palma de Mallorca, PUB, 2011, p. 205-210 ; et la synthèse,

par ailleurs la danse mariale *Mayre de Deu e fylba*, écrite par Jacques II d'Aragon probablement avant le traité d'Anagni (1294), et les danses notées du petit « chansonnier » de Sant Joan de les Abadesses⁴.

Au centre de *Mayre de Deu e fylba*, nous trouvons l'image du navire sans guide en pleine tempête, allégorie du mauvais gouvernement et de la corruption de l'Église. La danse clôt la première partie d'un manuscrit contenant les œuvres d'Arnau de Vilanova actuellement conservé à la Bibliothèque Vaticane (Vat. lat. 3824). Dans le manuscrit, un commentaire théologique en latin d'Arnau précède le texte. L'*explicit* indique que cette première partie du manuscrit fut composée à Montpellier en 1305 : « *Scriptum correctum ac completum fuit hoc volumen in Montepessulano, in vigilia pentecostes. Anno domini M° CCC° quinto* ». Une rubrique attribue la danse au roi d'Aragon, au service duquel Arnau de Vilanova avait passé de nombreuses années⁵. Or, selon un passage des

par le même auteur, dans *Història de la Literatura Catalana, Literatura medieval (I). Dels orígens al segle XIV*, Barcelone, Enciclopèdia Catalana-Editorial Barcino-Ajuntament de Barcelona, 2013, p. 278-279. Sur la *dansa* en Catalogne, voir Anna Radaelli, « La dansa en llengua d'oc : un gènere d'èxit entre Occitània i Catalunya », *Mot so razzo*, vol. 6, 2007, p. 49-60.

- 4 Sur le corpus des chansons en forme de *dansa*, voir Gemma Avenoza, « La dansa. Corpus d'un genre lyrique roman », *Revue des Langues Romanes*, vol. 107, 2003, p. 89-129; *ead.*, « La dansa. Introducción a la tipología de un género románico », *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena In memoriam Manuel Alvar*, ed. J. L. Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, t. 2, p. 89-105. Les danses catalanes retrouvées au cours des vingt-cinq dernières années ont été réunies dans le *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana (RIALC)*, www.rialc.unina.it, dans la section *Indice degli autori : 0 bis. Anonimi aggiunti*. Voici les références des éditions, texte par texte : *Verge alegría*, éd. par Stefano Asperti, « Un goig trecentesco inedito », *Romanica Vulgaria Quaderni (Studi Catalani e Provenzali)*, vol. 12, 1990, p. 67-78, 1990, p. 67-78; texte à mettre en rapport avec *Flor de lir, verge Maria*, éd. par Josep Romeu i Figueras, *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelone, Barcino, 2000, p. 61 ; ... *Domna de bon ayre, Bon esforç mal astre veng, Na dolça res, be m'es greu* (ms. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 1052, ff° 14r-15v), éd. par Gemma Avenoza, « *Ai espiga novela !* Estudi i edició d'una pastorella catalana del s. XIV », *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2001, p. 53-71 ; ... *La Verge molt singular*, éd. par Orland Grapí, « Al marge dels cançoners. 1 : Alguns textos poètics catalans inèdits o poc coneguts », *Canzonieri iberici. Atti del colloquio di Padova-Venezia, 25-27 maggio 2000*, éd. O. Grapí, E. de la Marnierre et BITECA [Bibliografía de Textos Antics Catalans, Valencians i Balears], Toxosoutos, A Coruña 2001, vol. 1, p. 219-265. On doit en outre prendre en considération les deux danses provenant des registres notariaux de Castelló d'Empúries, I, *Trop m'a virat en maltrayre*, et II, *A penas say qu-en responda*, éditées par Miquel Pujol i Canelles, *Poesia occitano-catalana de Castelló d'Empúries*, Figueres, Institut d'Estudis Empordanesos, 2001, p. 194-208.

- 5 Cf. Cesare De Lollis, « Ballata alla Vergine di Giacomo II d'Aragona », *Revue des Langues Romanes*, vol. 31, 1887, p. 289-295, en particulier p. 289 et note 1 ; Irénée Cluzel, « Princes

Regles de Trobar de Jofre de Foixa, Jacques II d'Aragon était poète. Jofre déclare en effet avoir écrit son traité « *per manament del noble e alt senyor en Jacme, per la gracia de Deu rey de Sicilia, qui en trobar pensa e s'adelita grantmen*⁶ ». Cesare De Lollis a soigneusement décrit la structure formelle de la danse de Jacques II dans un article où il en propose la première édition avec un commentaire⁷. La *dansa* a ensuite été rééditée à deux reprises, par Irénée Cluzel et par Pär Larson. Voici le texte de l'édition de Larson, avec de menues modifications : exponctuation du *e* initial au v. 8 (vers qui serait sinon hyper-métrique) et de la virgule au v. 9 ; *e* = *en* au lieu d'*e* au v. 10 ; intégration aux vers 10 et 31 (hypo-métrique dans le manuscrit⁸).

*Mayre de Deu e fylba,
verge humil e bela,
vostra nau vos apela
que l'aydetz, quar perylba.* 4

*Perylhan vay en l'onda
d'aquest mon per tempesta ;
e-l nauchier no-s n'a cura,
tant fortuna l'aonda* 8
*que nulls no-y leva testa
e l'aura qu'es escura :
e s'ayso gayre dura
vostra nau es perduda,* 12
*si, per la vostr'ajuda,
no troba port o ylba.*

*Nau, leyn, vexel o barcha,
parlan en ver lenguatge,* 16
devem tuyt ben entendre

et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 27, 1957-1958, p. 321-373, en particulier p. 354-358.

6 John H. Marshall, *The « Razos de Trobar » of Raimon Vidal and Associated Texts*, Londres, Oxford University Press, 1972, p. 56. Cf. aussi Irénée Cluzel, « Princes et troubadours... », art. cité, p. 355, et Pär Larson, « Ancora sulla ballata *Molto à ch'io non cantai* », *Medioevo letterario d'Italia*, vol. 1, 2004, p. 51-72, en particulier p. 65.

7 Cesare De Lollis, « Ballata alla Vergine... », *op. cit.*, p. 291-295.

8 Irénée Cluzel, « Princes et troubadours », art. cité ; Pär Larson, « Ancora sulla ballata... », art. cité, p. 64-65. Pour l'intégration du v. 31, *ibidem*, p. 65, note 31 : « *Il significato complessivo del verso pare abbastanza sicuro, per un parallelo cf. la dugentesca Vida de sant Honorat, v. 1161-1162 : "Per l'ira del mal temps, s'en vay li naus a forza / s'una milla va drech, catorze vay a l'orza."* » (Suwe 1943 : 50 traduit « *anar a l'orza* » par « prendre un fauz chemin »).

<i>que signifiquet l'archa on l'umanal lynatge plac a Deus tot compendre, per complir et atendre so que ja promes era :</i>	20
<i>que d'aquell restaurera el cel manta sejlla.</i>	24
<i>La nau es carregada e de son port se lumba, quar troç greu vent la forsa ; e e-s mal amarinada, tant que negu no-y punba cossi la nau estorsa.</i>	28
<i>Ha ! com fort trai [a] l'orsa, que pels timons no-s guia, ni fay la dreta via sol una pauca mylba.</i>	32
<i>Mayre, tu-m dona forsa contra ma leugieria, e-m garda de la via de peccat, que-ns exylba.</i>	36

Comme le fait remarquer De Lollis, les caractéristiques formelles de la structure de *Mayre de Deu e fylba* n'en font pas une danse à la manière des troubadours, mais une *ballata* à l'italienne, la seconde partie de la strophe ne répétant pas toutes les rimes du refrain mais seulement la dernière :

Riguardo alla forma metrica, la classificazione spettante al componimento ce la suggeriscon la rubrica che lo precede e quella che lo segue e cbe, alla maniera provenzale, lo denominano « dancia » [...]. È dunque, per dirla all'italiana, una ballata di settenarii : tutte le regole del genere della dansa provenzale vi sono in ciascuna stanza rigorosamente osservate ; difatto : essa ha semplicemente le tre stanze prescritte dalle Leys oltre il refrain [...] : di più, le Leys prescrivono che nella dansa la prima parte di ciascuna stanza abbia tutte le rime differenti da quelle del respos ; ed anche questo precepto è osservato nel nostro componimento. Se non che si scorge una deviazione in questo, che mentre le Leys prescrivono [...] che ciascun couplet riproduca alla sua fine tutte le rime del respos, la nostra dansa ne riproduce una sola, all'ultimo verso di ciascuna stanza⁹.

9 Cesare De Lollis, « Ballata alla Vergine... », art. cité, p. 289.

L'emploi de l'hexasyllabe, toujours à cadence féminine, se rapprocherait aussi de la versification italienne. En effet, la mesure est des moins courantes chez les troubadours, les trouvères et les auteurs catalans alors qu'elle correspond parfaitement à l'un des vers les plus fréquents dans la tradition italienne : le *settenario*¹⁰. Le schéma rimique est aussi l'un des plus répandus dans le répertoire de la *ballata* italienne. Il est employé dans une bonne cinquantaine de pièces, dont plusieurs sont l'œuvre d'auteurs tels que Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia, Lapo Gianni et Francesco Landini¹¹. Ces *ballate* sont généralement en *endecasillabi* ou en *endecasillabi* et *settenari*. Trois sont pourtant exclusivement en *settenari*, ce qui revient à dire que leur structure est identique à la structure de la danse de Jacques II : *Molto ha ch'io non cantai* (Pagnotta 203:51 ; 78, 316), *Po' ch'aviti conquiso* (Pagnotta 203:52 ; 78, 422), *Madona per vui canto* (Pagnotta 294:5 ; 78, 299). Pär Larson a publié une nouvelle édition, assortie d'un commentaire et d'une étude linguistique de la première des trois, *Molto ha ch'io non cantai*, copiée par le notaire Tuccio di Segna da Arezzo sur la couverture d'un registre notarial de l'an 1300¹². Quant à *Po' ch'aviti conquiso* et *Madona per vui canto*, elles ont été copiées dans deux registres notariaux bolognais, datant respectivement de 1310 et de 1311. Selon P. Larson, la deuxième (*Madona per vui canto*) est une imitation de la première, peut-être à partir de la même mélodie, ce qui en ferait un *contrafactum*¹³. En ce qui concerne *Molto ha ch'io non cantai*, Pär Larson confirme, à l'aide d'arguments linguistiques et historiques convaincants, l'opinion d'Arrigo Castellani qui avait déjà soutenu l'origine sicilienne de la *ballata*¹⁴.

La danse de Jacques II d'Aragon, roi de Sicile, reprendrait délibérément une forme métrique italienne, connue et pratiquée en Sicile, dans une variante spécifique reposant sur l'emploi exclusif de *settenari*. On peut d'ailleurs supposer que *Mayre de Deu e fylba* avait joui d'une certaine diffusion en Italie, surtout dans les milieux gibelins hostiles à

10 Pär Larson, « Ancora sulla ballata... », art. cité, p. 66, souligne que « *tranne per un'isolata composizione di Cerveri de Girona, non si conoscono altri esempi occitanici di stanze liriche – né di canzoni, né di sirventesi, né tantomeno di danze – composte da soli esasyllabi a uscita femminile* ».

11 Cf. le schéma n° 103 du répertoire de Linda Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana*, Milan, Naples, Ricciardi, 1995, p. 119-128.

12 Pär Larson, « Ancora sulla ballata... », art. cité, p. 52-60.

13 *Ibid.*, p. 61-64.

14 *Ibid.*, p. 60-61 et 67-68.

la papauté et aux Angevins. L'emploi du terme marin *orza*, indiquant le côté sous le vent du navire, constituerait un témoignage de la notoriété de la danse. Absent dans la poésie italienne du XIII^e siècle, on trouve le terme chez Dante dans le chant XXXII du *Purgatoire* dans lequel il est mis en rime avec *forza*, exactement comme dans la danse de Jacques II d'Aragon. De plus, comme l'a remarqué Maurizio Perugi, Dante emploie ce terme lorsqu'il développe l'image du navire perdant sa route à cause de la tempête, c'est-à-dire dans le passage où l'histoire de l'Église est représentée à travers une série de figures symboliques. Le fameux cri de douleur que nous lisons chez Dante prononcé par une voix provenant du ciel, « *O navicella mia com' mal se' carca!* », pourrait avoir été structuré à partir de la strophe de la danse de Jacques II où l'on trouve en ouverture le participe *carregada* et où le navire est si mal équipé (« *la nau e-s mal amarinateda* ») que personne ne s'emploie à éviter qu'il sorte du droit chemin (v. 29-30 : « *tant que negu no-y punba / cossi la nau estorsa* »). Enfin, c'est du vers 8 (« *tant fortuna l'aonda* ») que pourraient dépendre les formes *fortuna* et *l'onda* dans les vers de Dante cités ci-après¹⁵ :

Purg. XXXII

<i>Non scese mai con sì veloce moto</i>	109
<i>foco di spessa nube, quando piove</i>	
<i>da quel confine che più va remoto,</i>	
<i>com' io vidi calar l'uccel di Giove</i>	112
<i>per l'alber giù, rompendo de la scorza,</i>	
<i>non che d'i fiori e de le foglie nove;</i>	
<i>e ferì 'l carro di tutta sua forza;</i>	115
<i>ond' el piegò come nave in fortuna,</i>	

15 L'idée que Dante connaissait la *dansa* de Jacques II d'Aragon a été suggérée par Maurizio Perugi, « Il Sordello di Dante e la tradizione mediolatina dell'invettiva », *Studi danteschi*, vol. 55, 1983, p. 87-94, sur la base des vers 115-117 et 129 du chant XXXII du *Purgatoire*. Un autre témoignage de l'intérêt de Dante envers l'œuvre des troubadours catalans se trouve dans l'article de Francisco José Oroz, « Cerverí de Girona y Dante », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 34, 1971-1972, p. 275-279 : Dante aurait cité l'*alba* de Cerverí *Axi com cel c'anan erra la via* (BdT 434a,8) dans les premiers vers de la *Commedia*. Par ailleurs, Gilda Caïti-Russo a identifié quelques vers d'une *pastorela* de Cerverí cités dans un sonnet de Dante à Cino da Pistoia (Gilda Caïti-Russo, « Dante occitaniste : note en marge d'une édition des troubadours liés aux Malaspina », *La voix occitane : actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes* (Bordeaux, 12-17 octobre 2005), éd. G. Latry, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, vol. 1, p. 251-263); cf. Miriam Cabré, *Cerverí de Girona : un trobador...*, *op. cit.*, p. 361.

vinta da l'onda, or da poggia, or da orza.

[...]

Poscia per indi ond' era pria venuta, 124

*l'aguglia vidi scender giù ne l'arca
del carro e lasciar lei di sé pennuta;*

e qual esce di cuor che si rammarca, 127

tal voce uscì del cielo e cotal disse :

«O navicella mia, com' mal se' carca!»

Le passage du chant XXXI de l'*Enfer* dans lequel Dante voit se profiler les silhouettes des géants dans le cercle glacial où se trouve Lucifer fait entendre un écho du syntagme, assez rare, «*aura escura*» du v. 10 de la danse de Jacques II. Cette correspondance n'a semble-t-il jamais été relevée. Or la formule *aura escura* / *aura scura* ne se trouve ni dans la poésie occitane, ni dans la poésie italienne du XIII^e siècle :

Inf. XXXI

Come quando la nebbia si dissipa,

lo sguardo a poco a poco raffigura

ciò che cela 'l vapor che l'aere stipa, 36

così forando l'aura grossa e scura,

più e più appressando ver' la sponda,

fuggiemi errore e cresciemi paura. 39

On observera encore que les expressions «*l'aura qu'es escura*» de la danse de Jacques II et «*l'aura grossa e scura*» du vers dantesque, phonétiquement très proches, présentent la même structure rythmique.

Avec un sujet politique sur la corruption de la papauté, *Mayre de Deu e fylba* s'inscrit dans l'argumentaire des partisans du camp philo-aronais opposés aux Angevins et à la papauté dans la période précédant le traité d'Anagni¹⁶. Toutefois, au lendemain de ce traité, qui représente une étape fondamentale dans le parcours de réconciliation

16 Sur la datation de *Mayre de Deu e fylba*, cf. Pär Larson, « Ancora sulla ballata... », art. cité, p. 65-66 note 32. Larson rejoint l'opinion d'Alessandra Bartolini, « A proposito della *dancia* alla Vergine di Giacomo Re di Sicilia », *Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo*, ser. IV, vol. 12/2, p. 229-241, en particulier p. 234-237, qui pense à une période antérieure à 1291, lorsque Jacques devint roi d'Aragon, avec les précisions de Stefano Asperti, « I trovatori e la corona d'Aragona. Riflessioni per una cronologia di riferimento », *Mot so razzo*, vol. 1, 1999, p. 12-31 (nouvelle version revue dans *RIALC* <http://www.rialc.unina.it/bollettino/base/corona.htm>), qui propose une datation autour de 1290.

avec les Angevins et avec la papauté entrepris par Jacques II, une nouvelle phase politique commence, aboutissant à la résolution des anciens conflits, d'où le jugement si sévère de Dante envers Jacques II dans le chant VII du *Purgatoire* et dans le chant XIX du *Paradis*, jugement qui n'exclut cependant pas l'espoir du salut.

LA DANSA EN CATALOGNE AU XIII^e ET XIV^e SIÈCLE (II) :
LE RECUEIL DE SANT JOAN DE LES ABADESSES

Si la danse de Jacques II d'Aragon emprunte sa forme métrique à la *ballata* italienne, le petit « chansonnier » du monastère de Sant Joan de les Abadeses atteste en revanche très clairement l'emploi précoce, en Catalogne, de structures textuelles et musicales d'origine française. Ce recueil de la fin du XIII^e siècle est le seul témoin catalan contenant des poèmes lyriques sur un sujet profane et accompagnés de notation musicale¹⁷. Le chansonnier compte quatre pièces, copiées dans les espaces restés vides de deux feuillets en papier contenant les brouillons de quelques documents¹⁸. Les trois premiers poèmes occupent tout le *verso* du premier feuillet et sont accompagnés chacun d'une mélodie. Le quatrième poème a été transcrit dans la partie inférieure du *recto* du deuxième feuillet. Celui-ci n'est que partiellement lisible à cause de l'érosion du coin inférieur gauche du feuillet et la mélodie se limite au refrain¹⁹.

Dans un article récent, Maria Sofia Lannutti a proposé une nouvelle édition des poèmes de Sant Joan de les Abadeses²⁰. Il s'agissait de

17 Datation proposée par Higiní Anglès dans *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelone, Institut d'Estudis Catalans i Biblioteca de Catalunya, réimpr. Barcelone, Biblioteca de Catalunya, amb la col·laboració de la Universitat autònoma de Barcelona, 1988, p. 182, reprise par Isabel de Riquer et Maricarmen Gómez Muntané dans *Las canciones de Sant Joan de les Abadeses. Estudio y edición filológica y musical*, Barcelone, Reial Academia de Bones Lletres, 2003, p. 9-10. Voir également Maria Sofia Lannutti, « L'ultimo canto : musica e poesia nella lirica catalana del medioevo (con una nuova edizione del Cançoneret di Sant Joan de les Abadeses) », *Romance Philology*, vol. 66, 2012, p. 309-363, p. 313 et note 8.

18 Biblioteca de Catalunya, ms. 3871.

19 Concernant la description du manuscrit, cf. *Las canciones de Sant Joan de les Abadeses...*, *op. cit.*, p. 16-17 ; Maria Sofia Lannutti, « L'ultimo canto... », art. cité, p. 312-314.

20 *Ibidem*, p. 355-361. Une erreur s'est malheureusement glissée dans cet article : il faut ajouter à la liste des éditions précédentes de *Amors, merce, no sia!* (p. 257) celle de Pär

comprendre si ces quatre pièces pouvaient être mises en relation avec les événements historiques qui suivirent la décision prise par Jacques II et promulguée par le traité d'Anagni de remettre la Sicile aux Angevins²¹. Le premier poème, *S'anc vos ame*, est en effet une petite chanson de change où l'amant déclare à l'aimée ne plus être amoureux. À *S'anc vos ame* répond le deuxième poème (*Amors, merce, no sia !*), écrit dans une langue hybride occitano-catalane avec des traits italiens. *Amors, merce, no sia !* est la supplique d'un amant à son aimée, la priant de ne pas le quitter. Le troisième, *Ar lausetz, lauset, lauset*, texte parodique fortement anticlérical, lui aussi écrit dans une langue hybride, toujours en occitano-catalan mais avec des traits français, met en scène un abbé et ses moines conversant avec une *bela* de petite vertu, que l'abbé finit par inviter à se faire nonne dans son monastère. Enfin, les vers encore lisibles du dernier poème, « ... *era-us preg que m'aujatz bela mia* », expriment une « demande d'audience » adressée par l'amant à son aimée. Ces suppliques exprimeraient sous une forme lyrique la crainte des Siciliens pro-Aragonais d'être abandonnés à leur propre destin.

Quoi qu'il en soit, les structures formelles des textes et des mélodies de Sant Joan de les Abadesses se différencient sensiblement de la forme de la *dansa* de Jacques II d'Aragon. Trois des quatre poèmes du petit chansonnier adoptent des formules strophiques très répandues dans le répertoire lyrique français de l'époque, dont l'influence est d'ailleurs évidente dans la lyrique occitane composée ou ayant circulé dans le milieu angevin. Nous pensons, en particulier, au groupe de danses ajoutées à la fin du chansonnier E, qui portent les marques d'une imitation formelle de modèles français²².

Seul *Amors, merce, no sia !* n'a pas une forme de danse. Les autres poèmes (*S'anc vos ame*, *Ar lausetz*, ... *era-us preg*), sont des danses construites sur une structure métrique très simple, courante dans la production sacrée mais rare dans le répertoire profane ; la strophe se compose de trois vers monorimes suivis d'un vers à rime fixe anticipant la rime qui

Larson, très importante pour la reconstruction métrique du texte et citée plusieurs fois : « Ço es amors e altre possibili tracce italiane in poesia occitanica del secolo XIII », *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, éd. P. G. Beltrami, M. G. Capusso, F. Cigni et S. Vatteroni, Pise, Pacini Editore, 2007, vol. 1, p. 777-803.

21 Maria Sofia Lannutti, « L'ultimo canto... », art. cité, p. 331-332.

22 Ressemblances soulignées par Anna Radaelli, *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Florence, Alinea, 2004, p. 86-87.

clôt le refrain et dont la fonction est équivalente à celle de la *volta* dans la *ballata* italienne et à celle de la *tierce* dans le virelai selon la terminologie de Deschamps (on utilisera dorénavant le terme *volta*). Cette structure strophique est fréquente dans la poésie lyrique française ; nous en recensons environ soixante-dix exemples, dont une quarantaine dans le chansonnier *I* (Oxford, Bodleian Library, Douce 308), d'origine lorraine²³. Les poèmes profanes structurés de la sorte sont rares en poésie occitane et italienne. Nous trouvons au total :

- deux danses occitanes : l'une attribuée à Guiraut d'Espanha, copiée en annexe du corpus troubadouresque du chansonnier E (BdT 244, 4)²⁴, et l'autre de Cerverí de Girona (BdT 434,9c)²⁵
- deux *ballate* italiennes : l'une dans les *Memoriali bolognesi* (*Pur bii del vin, comadre*), l'autre dans le petit groupe de poèmes intégrés au manuscrit – provenant de la bibliothèque des Gonzagues – du *Parténopous de Blois* (Paris, BnF, n.a. fr. 7516), incluant aussi quelques poèmes français en forme de virelai (*Perdona b... a l'incolpata*)²⁶
- pour le domaine catalan : la danse *Plazens plasens* (BdT 461,193a), copiée dans un manuscrit du XIV^e siècle (Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 239), un vaste recueil formé par la plupart des traités poétiques ou grammaticaux consacrés au *trobar*, et la « ballada » *Na dolça res*, copiée dans un manuscrit de conseils et de recettes médicales de la Biblioteca nazionale centrale à Florence, dont on parlera plus tard²⁷.

23 La section des *balletes* a été récemment éditée par Eglal Doss-Quinby et Samuel N. Rosenberg, *The Old French Ballette. Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 308*, Genève, Droz, 2006.

24 *Lo fin cor qu'ie-us ai*, cf. Anna Radaelli, *Dansas provenzali...*, op. cit., p. 143-153.

25 *Pus no vey leys cuy son amics*, cf. Cerverí de Girona, *Lírica, I-II*, éd. Joan Coromines, Barcelone, Curial, t. 2, 1988, p. 212.

26 Les deux *ballate* ont été éditées respectivement par Sandro Orlando (*Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, Bologne, Commissione per i testi di lingua, 2005, p. 9) et par Massimo Zaggia (*Sette secoli di volgare e di dialetto mantovano*, éd. Giancarlo Schizzerotto, Mantoue, Publi-Paolini, 1985, p. 47-61, en particulier p. 49-51).

27 *La dansa Plazens plasens* a été éditée par Hugh Field, qui la considère comme une œuvre de Ramon Vidal de Besalú (Ramon Vidal de Besalú, *Obra poètica*, 2 vols., éd. Hugh Field, Barcelone, Curial, 1981, t. 2, p. 177-190). *Na dolça res* a été éditée par Gemma Avenoza, « Poemes catalanooccitans del s. XIV en un manuscrit florentí. Edició i estudi de *Na dolça...*, primer del recull », *Trobadors a la península ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, éd. V. Beltran, M. Simó et E. Roig, Barcelone, PUM, 2006, p. 73-90.

Comme P. Larson l'a remarqué, le texte *d'Amors, merce, no sia!* est truffé de références à des poèmes d'auteurs siciliens les plus anciens et importants, en particulier Giacomo da Lentini et Giacomino Pugliese. La langue de ce texte est, pour ainsi dire, de nature « expérimentale » : une couche italienne se superpose à la langue poétique de base occitane couramment utilisée par les poètes catalans²⁸. Ces éléments, combinés au témoignage fourni par le poème de Jacques II composé en occitano-catalan et d'après la structure d'une *ballata* d'origine sicilienne, plaident pour une diffusion précoce de la poésie de l'école sicilienne dans les États sous domination aragonaise, diffusion qui se serait faite, semble-t-il, par le biais de manuscrits de ressortissants siciliens en Catalogne²⁹. Ce n'est donc pas un hasard si la présence de musiciens et de jongleurs siciliens est documentée précisément sous le règne de Jacques II, ainsi qu'au XIV^e siècle, sous le règne de Pierre IV d'Aragon, dit le Cérémonieux, et de son épouse Éléonore. Par exemple, en 1293, un certain Simonet, « *istrìo* » d'origine sicilienne, est employé à la cour barcelonaise de Jacques II (*Diplomatari*, IV, doc. IV, 14 et 15). Peu après, en 1295, le roi offre un cheval à un jongleur sicilien (IV, doc. 30) nommé Donat. Enfin, en 1312, on trouve mention de paiements en faveur d'un jongleur appelé « Pedrutxo de Cathania de Sicilia » (IV, doc. 146)³⁰.

L'hybridation linguistique de *Amors, merce, no sia!* semble être en corrélation avec une métrique novatrice. Dans la reconstitution métrique proposée, les strophes sont constituées d'un nombre variable d'hexasyllabes doubles, ce qui les rend assimilables à des alexandrins à désinence masculine ou féminine dans le premier hémistiche, la rime interne n'étant pas obligatoire. L'auteur du poème s'est certainement inspiré

28 Pär Larson « Ço es amors e altre possibili tracce italiane... », art. cité ; Maria Sofia Lannutti, « L'ultimo canto... », art. cité, p. 324-328.

29 Sur les traces laissées par les poètes siciliens dans la poésie de Jordi de Sant Jordi, voir Aniello Fratta, « Jordi de Sant Jordi e i Siciliani », *Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani*, vol. 17, 1992, p. 7-21. Miriam Cabré, « Ressons sicilians a la cultura catalana de l'època de Pere el Gran », *Els catalans a la Mediterrània medieval. Noves fonts, recerques i perspectives*, ed. L. Cifuentes i Comamala, R. Salicrú i Lluch, M. Mercè Viladrich i Grau, Roma, Viella, 2015, p. 17-28.

30 Nous travaillons depuis quelque temps en collaboration avec Stefano Cingolani à l'élaboration d'un nouveau recueil de documents relatifs à la vie musicale de la cour d'Aragon conservés à l'Arxiu de la Corona d'Aragó (ici cité avec le titre *Diplomatari*). Les premiers résultats de ce travail peuvent être consultés sur le site <http://www.lastsongtroubadours.eu>.

de la structure des textes en alexandrins du répertoire lyrique gallo-roman, textes généralement composés en strophes monorimes. C'est le cas des *estribots* en alexandrins monorimes de Peire Cardenal (BdT 335,64 : 39 vers)³¹, qui fustigent la luxure des religieux : le premier hémistiche alterne désinence masculine et féminine comme dans *Amors, merce*. C'est le cas aussi des chansons de toile françaises d'Audrefoi le Bastard, poète actif entre la fin du XII^e siècle et les premières décennies du XIII^e siècle : la strophe monorime composée d'un nombre variable d'alexandrins s'associe à un refrain autonome sur le plan métrique³². Il en est de même pour *Ar lausetz* au sein de laquelle le vers double, le double heptasyllabe qui est d'emploi très rare, comprend une désinence variable à l'hémistiche, masculine ou féminine, tandis que la rime interne y est complètement absente alors qu'elle était encore présente, quoique de façon non régulière, dans *Amors, merce*.

Pour autant que l'on sache, les mélodies des poèmes en strophes de trois vers monorimes suivis d'une *volta* et d'un refrain sont de type responsorial et impliquent une interaction entre la *volta* et le refrain – la mélodie de la dernière section de la strophe anticipant totalement ou partiellement la mélodie du refrain. Nous connaissons un seul poème profane doté de notation musicale qui présente une telle structure (RS 1602)³³ :

31 Sergio Vatteroni, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modene, Mucchi, 2013, p. 753-764.

32 Notamment les chansons RS 1525 et RS 1654 ; la première est une réécriture de la célèbre *Bele Aigentine* (cf. Paul Zumthor, « La chanson de *Bele Aigentine* », *Mélanges de linguistique, de philologie et de littérature offerts à Monsieur Albert Henry*, Paris, Klincksieck, 1970 p. 325-337). Parmi les textes de tradition catalane, on observe ce phénomène de la variabilité du nombre de vers par strophe dans *Aujbat baros que passat per la via*, poème en strophes monorimes décasyllabiques, présentes dans une partie seulement de la tradition (éd. Barbara Spaggiari, « La Poesia religiosa anonima catalana o occitanica », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. III *Classe di Lettere e Filosofia*, vol. 7, 1977, p. 117-350, en particulier p. 121-157).

33 Cf. Eglal Doss-Quinby et Samuel Rosenberg, *The Old French Ballettes...*, *op. cit.*, p. 202-205.

8 A - mours, a cui je me rench pris, A

8 M'a par sa si - gnou - rie a - pris, A

8 Si ke j'aim da - me de tel pris B

8 Ke bien croi k'el mont n'a son per. C

8 Je ne puis sans a - mors du - rer, B + C

8 Che me fait ser - vir et a - mer. C

FIG. 1 – *Amours a qui je me rench pris*, RS 1602 (transcription des auteurs).

Le caractère responsorial de la mélodie de *S'anc vos ame* est mis en évidence par le fait que le copiste n'écrit que le premier neume de la *volta* : vraisemblablement, sa mélodie était identique à celle du refrain.

S'anc vos a - me, e - ra - us vau de - sa - man,
 e ai ra - zo, que no - i trob mas en - jan.
 En - jan i trob per mi - tad ve - ra - men,
 per q'eu no - us deg te - ner ne - gun co - ven:
 vos [a] - vetz fait lo ma - jor fa - li - men
 q'anc a - mi - ga fe - des vas son a - man.

FIG. 2 – *S'anc vos ame*, (transcription de Maria Sofia Lannutti, « L'ultimo canto... », art. cité, p. 356).

Ar lausetz opte partiellement pour une telle structure : la mélodie du vers de quatre syllabes de la *volta* correspond parfaitement à la mélodie des quatre dernières syllabes du refrain.

Ar lau - setz, lau - set, lau - set li co - man - da - men l'ab - bet!

«Be - la, si vos e - ra - vatz moi - na de nos - tra mai - so,

a pro - fit de totz los moi - nes vos pen - dri - atz liu - ra - o;

mas vos non es - ta - retz, be - la, si totz jorns en - ver - sa no»,

zo dix l'ab - bet.

FIG. 3 – *Ar lausetz, lauset, lauset* (transcription de Maria Sofia Lannutti, «L'ultimo canto...», art. cité, p. 358-359).

En ce qui concerne ... *era-us preg*, nous sommes dans l'impossibilité de reconstruire le dessin global de la mélodie car seule la notation du refrain est lisible. Sa forte affinité avec la structure du texte de *S'anc vos ame* laisse toutefois supposer qu'elle en était aussi proche mélodiquement et peut-être de type responsorial³⁴.

Bâtie sur plusieurs reprises internes, la mélodie d'*Amors, merce, no sia!* est très répétitive. Ce caractère répétitif rend possible l'adaptation de la mélodie aux autres strophes du poème, en dépit des variations du nombre de vers par strophe. La mélodie correspondant au premier vers est répétée : on peut imaginer sans peine que le nombre de répétitions dépendait du nombre de vers de la strophe. Un procédé similaire est employé dans la chanson de toile d'Audefroï le Bastard *En chambre a or se siet la bele Beatris*, chanson qui comprend, elle aussi, des strophes composées d'un nombre variable de vers.

34 Maria Sofia Lannutti, «L'ultimo canto...», art. cité, p. 340.

A A
En chambre a or se siet la be - le Be - a - tris,
de - men - te soi for - ment, en plo - rant fait ses cris:

B
«He Deus, con-seil-liez moi, vrais pe - res Jhe - su Cris!

A + C
En-çain - te sui d'U - gon, si qu'en lie - ve mes gris,

A + D
et a moil - lier me veut pren - dre li dux Hen - ris).

E
Bien sunt a - sa - vo - ré li mal

F
c'om trait pour fine a - mour loi - al.

FIG. 4 – Audefrois le Bastard, *En chambre a or se siet la bele Beatris*,
(transcription des auteurs).

L'influence de la poésie et de la musique française en Catalogne à partir de la fin du XIV^e siècle est largement documentée et bien étudiée³⁵. Entre

35 Tous les travaux qui ont traité de l'influence de la poésie française en Catalogne ont comme point de départ l'étude pionnière d'Amédée Pagès, *La poésie française en Catalogne du XIII^e à la fin du XV^e. Études suivies de textes inédits ou publiés d'après les manuscrits avec 5 planches hors texte*, Toulouse – Paris, Privat-Didier, 1936. Sont également fondamentaux, dans le domaine de la musique et de la réception des formes musicales, les travaux de Maricarmen Gómez Muntané, *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432. Historia y documentos*, Barcelona, 1979, 2 vol., et de Lluís Cabré, « El conreu del lai líric a la literatura catalana medieval », *Llengua & Literatura*, vol. 2, 1987, p. 67-132. La question a été reprise par la bibliographie récente : Marta Marfany, « Balades, lays i rondells francesos en la literatura catalana del segle XV », *Mot so razo*, vol. 8, 2009, p. 17-27, et Ead., « La influència de la poesia francesa des d'Andreu Febrer a Ausiàs March », *Estudis*

le XIV^e et le XV^e siècle, les auteurs catalans forgent leur propre identité poétique, qui résulte, tout d'abord, d'une réinterprétation originale de la tradition lyrique des troubadours. Cependant, on le verra ensuite, dans ce processus, l'absorption et la reformulation des nouveautés formelles d'origine française jouent aussi un rôle très important. En France, au cours du XIV^e siècle, grâce à l'œuvre de Guillaume de Machaut notamment, on assiste à une stabilisation voire à une sorte d'« anoblissement » des structures strophiques telles que celles des poèmes de Sant Joan de les Abadesses, structures qui étaient associées au XIII^e siècle à une production marginale, comparées au développement du « grand chant courtois ».

MODÈLES FRANÇAIS : LE CANON POÉTIQUE DU CHANSONNIER VEGA-AGUILÓ

La mention de deux « trobadors de danses » au service du roi Pierre IV d'Aragon, dit le Cérémonieux (1336-1387), et de son épouse Éléonore de Sicile (1349-1375), Pere de Rius et Andreu Gascó, tous deux originaires de la cour du comte de Foix, Gaston Fébus, constituent peut-être un témoignage capital dans le processus d'« ennoblement » de la *dansa*. Pere de Rius est l'auteur d'une poésie dédiée à « Febus le coms » (*Armas, amors e cassa*) copiée dans le chansonnier catalan Vega-Aguiló, qui en est la seule source écrite connue³⁶. Pere de Rius est mentionné comme « ministrer » en 1362 (*Diplomatari* VI.1, doc. 701) et en 1373 (VI.1, doc. 882), « trobador de danses » en 1373 (VI.2, doc. 460, avec Jacme Fluvià) et « trobador de cançons » en 1381 (VI.5, doc. 52). Ces qualificatifs

Romànics, vol. 24, 2012, p. 259-287 ; Anna Alberni, « Guillaume de Machaut en la tradició catalana del segle XIV-XV : la suite d'esparses del cançoner VeAg », *Translatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, éd. A. Alberni, L. Badia et L. Cabré, Santa Coloma de Queralt, 2009, p. 317-347, et Anna Alberni, « El Roman de Cardenois i l'empremta de Guillaume de Machaut en la poesia catalana medieval », *Romania*, vol. 130/1, 2012, p. 74-108.

36 Barcelone, Biblioteca de Catalunya, ms. 7, f^o 103^{ro} (ci-après VeAg) ; cf. « *Intavulare* », *Tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da Anna Ferrari, I. *Canzonieri provenzali*, 11. *Biblioteca de Catalunya : VeAg (mss. 7 e 8)*, éd. Anna Alberni, Modene, Mucchi, 2006, n°92. Cette chanson n'est pas citée dans le *Repertori d'autors i d'obres* (Rao) de Jordi Parramon, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelone, Curial, 1992.

suggèrent qu'il interprétait lui-même ses compositions et que ces dernières étaient probablement dotées de musique. Cela semble aussi être le cas d'Andreu Gascó, cité en 1372 dans les livres de comptes du roi aragonais comme « trobador de danses » (VI.2, doc. 450) et comme « joglar de boca » (VI.1, doc. 822)³⁷.

Les trois substantifs affichés dans l'incipit de la chanson de Pere de Rius (v. 1-3 « *Armas, amors e cassa / me play quan sen a massa / a-ls coms qui les manté* »), autour desquels l'auteur construit symétriquement dans chaque strophe une unité syntaxique de trois vers suivant la structure de rimes *aab aab bab*, reprennent presque littéralement les trois « choses » dont Gaston Fébus avoue se « déliter » dans son célèbre prologue du *Livre de la chasse* :

Je Gaston, par la grâce de Dieu surnommé Febus, comte de Foys, seigneur de Bearn, qui tout mon temps me suy delité par espécial en trois choses, l'une est en armes, l'autre est en amours et l'autre si es en chasse (BnF, fr. 619, f° 1)³⁸.

La chansonnette de Pere de Rius ne contient ni raffinement ni subtilité. Il n'était donc certainement pas un clerc ou un musicien savant, à la différence de ces musiciens / poètes qui, comme l'a montré Yolanda

37 Sur les documents cités, voir les travaux d'Andrés Descalzo « Comentaríos sobre algunos trovadores al servicio de Pedro IV o de paso por su corte », *Recerca Musicològica*, vol. 9-10, 1989-1990, p. 295-301 ; « La música en la corte de Pedro IV el Cerimonioso (1336-1387) », *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, vol. 11-12, 1990-1991, p. 401-419 ; Maricarmen Gómez Muntané, *La música en la casa real...*, *op. cit.*, et Anna Alberni, « Uguet del Vellat, un trobador a la cort de Pere el Cerimoniós », *Trobadors a la península ibèrica...*, *op. cit.*, p. 1-12. Stefano Cingolani travaille à l'édition de ces documents : cf. S. Cingolani, « Joglars, ministrers i chantres a la Corona d'Aragó (segles XIII-XV). Observacions i perspectives de recerca a propòsit d'un diplomatarí en curs », « *Cobles e lays, dances e bon saber* », *l'última cançó dels trobadors a Catalunya : text, forma, edició*, éd. Anna Alberni et Simone Ventura, Barcelona-Roma, Viella, 2016, p. 237-268. D'après Claire Ponsich, Pere de Rius est cité sous le nom de « mestre Pere Ruis » dans une lettre de Yolande de Bar à sa dame d'honneur Constança de Perellós, en 1383 (Claire Ponsich, « Des lettres, le livre et les arts dans les relations, vers 1388-1389, de Yolande de Bar et Gaston Fébus », *Froissart à la cour de Béarn. L'écrivain, les arts et le pouvoir*, éd. V. Fasseur, Turnhout, Brepols, 2009, p. 277-304, en particulier p. 302 et p. 287). Un « Peire Rius, boteller » au service de la reine Yolande est documenté en 1386 (Martí de Riquer, « Le troubadour Peyre de Rius et Gaston Febus, comte de Foix », *Annales du Midi*, vol. 66, 1954, p. 269-273, p. 270 ; Andrés Descalzo « Comentaríos sobre algunos trovadores... », art. cité, p. 300). Il est difficile de savoir si tous les documents font référence à la même personne.

38 Cité par Geneviève Hasenohr, « Réflexions sur la genèse du Livre des oraisons », *Froissart à la cour de Béarn...*, *op. cit.*, p. 223-247, p. 224.

Plumley, composaient pour Gaston Fébus de superbes chansons à citations dans le style de l'*ars subtilior*³⁹. On peut cependant se demander si *Armas amors e cassa* n'est pas aussi une sorte de chanson à citations. Sa structure, en vers hexasyllabiques, présente un schéma de rimes différent des strophes décasyllabiques à quatrains croisés ou enchaînés si fréquentes dans la chanson des troubadours, en particulier en Catalogne. « Armes, amors, dames chevalerie » est le refrain de *En seumeillant*, une ballade de Trebor en l'honneur de Jean I^{er} d'Aragon copiée dans le codex Chantilly, ms. 564, f^o 21v^o ; refrain qu'Eustache Deschamps cite dans le premier vers de sa ballade sur la mort de Guillaume de Machaut⁴⁰. La consubstantialité entre musique et texte tout comme la présence de références littéraires ou musicales plus ou moins explicites semblent constitutives des pièces lyriques dédiées à Gaston Fébus⁴¹.

Bien que, dans la plupart des cas, la notation musicale n'ait pas été conservée, on peut supposer que quelques-uns des poèmes copiés dans le chansonnier catalan VeAg étaient à l'origine pourvus d'une mélodie et peut-être destinés au chant. Par exemple, la chanson de change *Cercats d'uymay, ja-n siats belha i proz* (Rao 126, 1) de Bernat de Palaol était sans doute associée à une mélodie à succès. Celle-ci est en effet citée dans le *Misteri assumpcionista de la catedral de València* (Rao 0.41c), daté de la fin du XIV^e siècle ou des premières années du XV^e :

*E quant l'angel sera davant Maria, la Maria guart lo molt humilment. E lo angel diga
sa cobla ab so de « Cercats d'uymay ». Angel : « Palays de Deu, alt e maravellos⁴² ! »*

Dans le chansonnier VeAg, le poème de Bernat de Palaol, qui partage le mètre et les rimes de la *cobla* de l'ange du mystère, précède la chanson de Pere de Rius. Les deux textes intègrent une section particulière du recueil où se trouvent des pièces de troubadours « du bon vieux temps » comme Ponç d'Ortafa (BdT 379,2)⁴³, Aimeric de Peguilhan

39 Yolanda Plumley, « An 'episode in the South'? Ars subtilior and the Patronage of the French Princes », *Early Music History*, vol. 22, 2003, p. 103-168.

40 Amédée Pagès, *La poésie française...*, op. cit., p. 60-61.

41 Agathe Sultan, « Ymaginer son chant. Présence de la musique chez Froissart », *Froissart à la cour de Béarn*, op. cit., p. 305-320, en particulier p. 306.

42 Francesc Massip Bonet, *El Misteri de l'Assumpció de la catedral de València*, Valence, Universitat de València, 2013.

43 *Si n'ay perdut mon sauber*, chanson d'amour attribuée à Raimbaut de Vaqueiras dans VeAg, conservée avec notation musicale dans le chansonnier R, éditée par Edmund Rivals, « Pons

(BdT 10,15)⁴⁴ et Guillhem de Montanhagol (BdT 225,10)⁴⁵. Ces chansons pour lesquelles l'existence d'une mélodie est probable voire attestée, coexistent avec celles de poètes catalans postérieurs qui semblent avoir cultivé des genres chorégraphiques avec *ritornello* : Cerverí de Girona (BdT 434,6a), auteur de plusieurs chansons de bal se rapprochant de la *dansa*, la *balada*, la *retroencha* et l'*estampida* ; le *capellà* de Bolquera (Rao 20, 2), auteur de cinq danses dans le *Cançoneret de Ripoll*, Huguet del Vellat (Rao 188, 1), « trobador » documenté à la cour catalane en 1355 et 1356⁴⁶. Le compilateur du chansonnier VeAg devait être conscient de la nature musicale de ces pièces dont l'ordonnancement reste énigmatique, en particulier dans les sections un peu « fourre-tout » qui sont placées entre les *corpora* d'auteurs majeurs.

L'absence de témoins dotés de notation musicale dans la tradition manuscrite catalane pousse à se demander si, au XIV^e siècle, l'association de ces pièces à une mélodie était la règle ou bien si elle se limitait à des circonstances spécifiques – par exemple, dans des contextes de dévotion ou pour répondre aux exigences de commanditaires mélomanes tels que Gaston Fébus ou le roi Jean I. Cette absence contraste avec les témoignages d'une importance croissante du langage musical polyphonique en Catalogne à la fin du XIV^e siècle. Les *Lays d'amors* (1328-1355) montrent d'ailleurs l'intrusion des valeurs de l'Ars nova dans la forme musicale de la danse, l'un des genres formels qui, par sa nature, suppose implicitement la présence de la musique :

d'Ortaffa », *Revue des Langues Romanes*, vol. 67, 1933, p. 59-118, p. 99. Cette chanson était célèbre en Catalogne, puisqu'elle est encore citée dans *Tot mon voler s'es dat a amors* de Pere Torroella. Le texte est suivi dans VeAg par *Ar pren camgat per tostemps de xantar* (392,4a), planh pour la mort d'une dame attribué à Raimbaut dans les deux manuscrits qui l'ont conservé, Sg et VeAg, tous les deux catalans.

44 Avec mélodie dans le chansonnier G. Éd. William Shepard et Frank M. Chambers, *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 1950, 15, p. 101.

45 *Nuls homs no val ne deu esser presats*, éd. Peter T. Ricketts, *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour pprovençal du XIII^e siècle*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1964, 11, p. 108 : importante chanson morale (*castiament*) considérée par Stefano Asperti comme le modèle métrique et mélodique du *sirventes* BdT 335,62 de Peire Cardenal (cf. www.bedt.it).

46 Pour Cerverí et les chansons de bal, voir Miriam Cabré, *Cerverí de Girona : un trobador...*, *op. cit.*, p. 207. Pour le *capellà* de Bolquera et le *Cançoneret de Ripoll*, voir Lola Badia, *Poesia catalana del segle XIV...*, *op. cit.* Sur la section C du chansonnier VeAg, voir Anna Alberni, « *Intavulare...* », art. cité, p. 98-101.

Li chantre que huey son no sabon apenas endevenir en i propri so de dansa : e quar no y poden endevenir, han mudat lo so de dansa en so de redondel am lors minimas e am lors semibreus de lors motetz⁴⁷.

Si le poète Pere de Rius, actif dans la seconde moitié du XIV^e siècle à la cour de Barcelone, est identifié comme « trobador de danses » et « de cançons » dans les registres de la chancellerie, c'est que les modèles formels, strophiques et de versification de la lyrique catalane médiévale restent essentiellement les mêmes que ceux de la tradition troubadouresque. Les chansons des troubadours ne sont pourtant pas le seul pilier sur lequel repose la tradition lyrique catalane des XIV^e et du XV^e siècles. La production littéraire et musicale de la culture la plus prestigieuse du moment, la culture française, contribue également à façonner ce corpus. Au XIV^e siècle, les principales formes poétiques et musicales de l'*Ars nova* – virelai, rondeau, ballade, lai – se forment une place aux côtés de la chanson troubadouresque qui prédominait alors en Catalogne. Les poètes catalans surent ainsi s'approprier ces formes et les fusionner avec celles, héritées des troubadours, qui avaient façonné la première tradition poétique catalane. Deux exemples majeurs peuvent ici être cités : l'adaptation du lai lyrique⁴⁸, et la reprise originale de la forme ballade par les poètes catalans de la seconde moitié du XV^e siècle⁴⁹.

Un tel processus d'adaptation, ou même de fusion des formes strophiques et rhétoriques des troubadours avec celles de la poésie française, entraînant une transformation « en douceur » des concepts et du langage de l'amour courtois, peut être décrit comme une sorte d'*ars nova poétique* ayant agi comme un catalyseur dans la lyrique catalane des XIV^e et XV^e siècles.

Le chansonnier VeAg, copié au cours de la première moitié du XV^e siècle (avant 1424 environ), contient des pièces de troubadours allant du

47 Cité par Beatrice Fedi, *La prima redazione in prosa delle Leys d'amors : edizione critica delle due prime parti secondo i mss. T (Toulouse, Académie des Jeux Floraux, 500.007) e B (Barcelone, Arxiu de la Corona d'Aragó, S. Cugat del Vallés 13)*, thèse doctorale, Florence, 1997, p. 216. Une nouvelle édition de l'ouvrage est en préparation, sous le titre « *Leys d'Amors* ». *Edizione critica della redazione lunga in prosa*, Edizioni del Galluzzo, Florence, à paraître.

48 Cf. Luís Cabré, « El lai líric... », art. cité.

49 Cf. Dominique Billy, « La ballade dans la poésie catalane des XIV^e et XV^e siècles : un genre entre deux traditions », *Revue des Langues Romanes*, 2013/1, p. 186 ; Jaume Torró, *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim. Lluís de Requesens, Bernat Miquel, Martí Garcia, Rodrigo Dies, Lluís de Vila-rasa, Francesc Sunyer*, Barcelone, Barcino, 2009.

XII^e siècle à la génération des poètes catalans de 1400. Il reflète donc de manière éloquente cet état de fait. L'envergure chronologique de cette « archive littéraire », où se côtoient différentes générations d'auteurs et leurs ancêtres, les troubadours, lui confère le statut de monument. Ce manuscrit offre un instantané du répertoire poétique qu'appréciait la cour catalane du roi Ferdinand I^{er} d'Antequera (1412-1416) et celle de son fils Alphonse V le Magnanime (1416-1458) dans les premières années de son règne⁵⁰. La présence des troubadours ne fige pourtant pas la tradition poétique de VeAg dans le passé. Le recueil offre plutôt une palette des tendances poétiques qui se cristallisent et se spécialisent dans l'œuvre des poètes catalans de la seconde moitié du xv^e siècle, avec la pratique de genres poétiques tels que la ballade, la chanson « laiée », le lai lyrique ou la danse.

La chanson troubadouresque est bien représentée dans le manuscrit, mais les formes d'origine française y occupent une place de choix. De plus, à la fin du chansonnier, on trouve un échantillon important de textes français autour de la figure d'Oton de Grandson. Cette section, formée de vingt-trois poèmes, s'ouvre par une suite de trois *coblas esparsas* copiées sans attribution : deux sont de Guillaume de Machaut (*Amis mon cuer e touta ma pensea* [Lo220], *Or soyt eynsi con Diu ha ordoné* [Machaut Cp5, v. 33-38]), et l'autre, *Amis si pour ma folbia*, est la première partie d'un virelai anonyme, *Par un tout seul escondire*, copié également dans le chansonnier *Pa* (University of Pennsylvania Library, 902) à l'intérieur du *Joli buisson de jeunesse* de Froissart, et avec la même mise en texte que VeAg, à l'intérieur du *Roman de Cardenois*, roman de chevalerie de la fin du xvi^e siècle contenant plusieurs allusions à la Catalogne⁵¹. Le

50 Stefano Asperti, « *Flamenca* e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo », *Cultura Neolatina*, vol. 45, 1985, p. 59-103.

51 Le *Cardenois* constitue un épisode particulier de la diffusion de l'œuvre de Guillaume de Machaut en Catalogne. Douze pièces lyriques, pour la plupart de Machaut, ont été introduites dans la narration où elles sont présentées comme l'œuvre des personnages eux-mêmes. Trois d'entre elles coïncident avec la *suite* des trois *esparsas* que nous venons de mentionner et qui ouvrent la section française du chansonnier VeAg : le virelai *Pour un tout seul escondire* et deux pièces de la main de Guillaume de Machaut. L'analyse textuelle des poèmes prouve que toutes les trois durent arriver en Catalogne dans une anthologie de poésie française associée au *Chansonnier Penn*, contenant lui aussi des pièces d'Oton de Grandson, et aux manuscrits des œuvres complètes de Machaut E (ayant appartenu au duc de Berry) et Vogüé / B. La nouvelle édition du *Roman de Cardenois* que nous préparons dans le cadre du projet *The Last Song of the Troubadours*, menée par Claudio Lagomarsini,

virelai est cité également par Évrart de Conti dans sa traduction des *Problemata* d'Aristote et dans ses *Echecs amoureux moralisés*, citations qui confirment la dimension musicale du texte : un étourneau originaire d'Amiens en chantait jadis la mélodie qu'« on luy avoit ainsy appris ou son d'une flute⁵² ». Après cette petite section de trois poèmes, les pièces suivantes sont pour l'essentiel des ballades appartenant à Oton de Granson, Jacme Escrivà et, semble-t-il, à un autre poète catalan écrivant en français, Oliver de Gleu. L'échantillon de textes français culmine avec un chansonnier d'Oton de Granson⁵³.

De la sorte, la section des poèmes en français de VeAg assure la circulation en Catalogne dès les premières années du xv^e siècle d'une des formes les plus répandues du « grand chant courtois » : la ballade. Par ailleurs, le genre était connu en Catalogne depuis la fin du siècle précédent lorsque furent composées les premières ballades catalanes d'auteurs actifs sous le règne de Jean I^{er} (1387-1396) et de son frère Martin I^{er} (1396-1410) : Gilabert de Pròixida (?-1405) et Andreu Febrer (1374-1444)⁵⁴.

Ce culte de la ballade en Catalogne reflète l'engouement des cours françaises pour ce genre. De même, il peut être regardé comme l'évolution naturelle de la préférence des Catalans pour les formes de danse, comme le montrent les pièces de Sant Joan de les Abadesses, le *Cançoneret de Ripoll*, les deux danses de Castelló d'Empúries et celles qui nous ont été conservées à l'état de traces, ailleurs que dans les chansonniers. La danse catalane présente d'ailleurs très tôt une particularité technique

Fabio Zinelli et Anna Di Fabrizio, résout une bonne partie des problèmes du texte et situe le roman dans son contexte littéraire. Voir le dossier publié dans *Romania* : Anna Alberni, « El Roman de Cardenois i l'empremta de Guillaume de Machaut », art. cité, Claudio Lagomarsini, « Il Roman de Cardenois e la tradizione manoscritta di Guillaume de Machaut », *Romania*, vol. 130, 2012, p. 109-133, et Fabio Zinelli, « Il Roman de Cardenois, Guillaume de Machaut e Oton de Grandson tra Francia del sud e Catalogna », *Romania*, vol. 130, 2012, p. 294-354.

52 Pierre-Yves Badel, « Par un tout seul escondire : sur un virelai du *Buisson de jeunesse* », *Romania*, vol. 107, 1986, p. 369-379.

53 Pour cette attribution, et pour la section des ballades, voir Marta Marfany, « Les balades franceses del cançoner català Vega-Aguiló i Oton de Granson. Oliver de Gleu : proposta d'identificació d'un dels poetes del recull », « *Cobles e lays, dances e bon saber*... », *op. cit.*, p. 127-138.

54 Selon Dominique Billy, il est important de souligner la distinction de deux périodes dans la réception du genre de la ballade en Catalogne (« La ballade dans la poésie catalane... », art. cité, p. 186).

dans l'emploi de la *retronxa*, c'est-à-dire la répétition d'un ou de plusieurs vers à la fin de chaque strophe. Les danses du *Cançoneret de Ripoll* offrent les premiers témoignages de cette forme et inaugurent ainsi un genre cultivé plus tard par les poètes de la seconde moitié du xv^e siècle, celui de la *dansa retronxada*. Cela n'est pas sans intérêt car la *retronxa* coïncide parfaitement avec la forme de la ballade française telle que l'adopteront Pròixida et Febrer en l'hybridant, comme on l'a vu, avec la chanson courtoise de tradition troubadouresque⁵⁵.

MODÈLES FRANÇAIS : LA PRÉSENCE DE GUILLAUME DE MACHAUT EN CATALOGNE

Depuis les études d'Amédée Pagès, il est généralement admis que les formes métriques françaises ont été introduites et adaptées en Catalogne vers la seconde moitié du xiv^e siècle, lors de la « révélation » que fut, pour les Catalans, l'œuvre imposante de Guillaume de Machaut, qui s'accompagna de l'arrivée de musiciens, d'instruments et de manuscrits originaires du Nord de la France et de Flandre – musiciens dont les déplacements peuvent parfois être cernés avec une certaine précision⁵⁶. Cette thèse est illustrée par une grande quantité de documents, principalement édités par Antoni Rubió i Lluch, et par l'examen des inventaires de livres, comme celui conduit par Stefano Cingolani⁵⁷. Cependant, on peut se demander si la pénétration de certaines structures métriques

55 Maria Sofia Lannutti, *Per uno studio comparato...*, *op. cit.*, p. 353-359. Pour l'étude des formes à refrain dans le contexte hispanique, voir Vicenç Beltran, « Las formas con estribillo en la lírica oral del medioevo », *Anuario musical*, vol. 57, 2002, p. 39-57. Cf. Maria Sofia Lannutti, « *Concordia discors*. le strutture formali della lirica catalana ante Ausiàs March », « *Cobles e lays, dances e bon saber* ». *L'última cançó dels trobadors...*, *op. cit.*, p. 141-158.

56 C'est la thèse qui inspire toute l'étude d'A. Pagès, *La poésie française...*, *op. cit.*, p. 34 : « En 1380, un poète français contemporain, fondateur d'un école nouvelle, Guillaume de Machaut, est révélé aux Catalans et retient immédiatement l'attention de Jean I, d'Yolande de Bar et de leur entourage. Avec lui pénètre vraiment en Catalogne la poésie française et elle y déverse [...] dans le courant, de forme et de fond provençal, qui prédomine, ses formes et parfois ses idées propres ».

57 Antoni Rubió i Lluch, *Documents per l'història de la cultura catalana Mig-èval*, Barcelone, Institut d'Estudis Catalans, 1908-1921 [2000], 2 vol, suivis par ceux édités par H. Anglès, M. Gómez Muntané, A. Descalzo, entre d'autres. Stefano Cingolani, « *Nos en leyr tales*

d'origine française doit être uniquement associée à la diffusion catalane des premiers témoins manuscrits de la poésie de l'*Ars nova* vers la fin du XIV^e siècle, lors du mariage de l'infant Jean avec Yolande de Bar (1380). Lorsqu'A. Pagès s'est penché sur l'introduction des formes françaises dans la poésie catalane, il ne connaissait pas les chansons de Sant Joan de les Abadesses – Higiní Anglès les avait publiées en 1935, mais Pagès semble ignorer cette édition car il ne la cite jamais.

Or l'édition et l'analyse des plus anciens textes poétiques et musicaux copiés en Catalogne prouvent que l'emploi des structures formelles d'origine française les plus simples est bien antérieur aux témoignages du dernier quart du XIV^e siècle. Les pièces du petit recueil de Sant Joan de les Abadesses montrent qu'un tel filon s'était ouvert dans la poésie occitano-catalane sous la forme de mélodies de type responsorial en strophes de danse de trois vers monorimes avec *volta* et refrain. Il faudrait ainsi s'interroger sur les modalités de diffusion en Catalogne de la poésie associée à cette forme, en général absente des grands chansonniers « de cour » et limitée à une transmission manuscrite somme toute marginale⁵⁸. De telles modalités de circulation doivent encore faire l'objet d'une étude systématique dans le domaine catalan. Dans cette perspective, examinons deux autres vestiges confirmant la présence en Catalogne avant la fin du XIV^e siècle de la forme responsoriale employée dans les danses de Sant Joan, mentionnés rapidement au début de cet article :

1. *Plazens plasers* (BdT 461,193a) : petite danse formée de deux *coblas* et d'un *respos* en décasyllabes de structure aaab | AB, copiée au f^o 29r^o du ms. 239 de la Biblioteca de Catalunya (Barcelone), entre

libros trobemos plazer e recreation. L'estudi sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya els segles XIV i XV », *Llengua i Literatura*, vol. 4, 1990-1991, p. 39-127.

58 Déja Stefano Asperti, *Carlo d'Angiò e i trovatori. Componenti 'provenzali' e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trovadorica*, Ravenna, Longo Angelo, p. 108-109, avait considéré les chansons anonymes de Sant Joan, par leur métrique très simple, comme les vestiges de formes plus anciennes telles qu'on les retrouve parfois dans l'œuvre de Cerverí de Girona qui en fait une réécriture « savante ». S. Asperti observe que : « Le discordanti matrici linguistiche di questi brevi componimenti – provenzale, francese, addirittura italiano – danno l'impressione dell'esistenza in più regioni di forme tra loro coerenti e compatibili, che sembrerebbero aver goduto di una certa circolazione – si consideri anche la notazione musicale messina utilizzata per i componimenti di S. Joan de les Abadesses, del tutto eccezionale nella Francia del Sud e in Iberia –, ma secondo modalità diverse rispetto a quelle della lirica cortese, e che solo da un determinato momento – all'incirca sullo scorcio del secolo XIII – giungono a figurare anche nelle raccolte manoscritte ».

les *Razos de Trobar* de Ramon Vidal et l'anonyme *Doctrina de compondre dictats*. H. Field édite le texte qu'il considère comme l'œuvre de Ramon Vidal, hypothèse rejetée par S. Asperti. Pour ce dernier, le texte aurait été inséré dans un espace resté vide du ms. 239 (XIV^e siècle), et n'a aucun rapport spécifique avec le traité de Ramon Vidal qui précède⁵⁹. La pièce est écrite dans cette langue hybride propre à la poésie occitano-catalane. La rime B du *respos* (*platz*) peut d'ailleurs correspondre à la rime utilisée à la fin de la strophe (*gay|play*), si l'on considère que *platz* est une réécriture d'un *play* de l'original transformé en *platz* par le copiste. La rime B de la strophe fonctionnerait ainsi comme un vrai vers de *volta*, identique à ceux que l'on trouve dans les trois danses notées de Sant Joan. Il s'agit, à notre avis, de la même forme poétique et musicale que celle analysée ci-dessus, compliquée par l'utilisation de la rime interne et malheureusement dépourvue de toute notation musicale. Une réédition du texte est prévue dans le cadre de notre recherche sur les enjeux linguistiques dans la poésie catalane médiévale.

2. *Na dolça res* (Rao Obis) : danse dialoguée de cinq strophes, *respos* et *tornada*, de schéma aaab | BB en vers heptasyllabes. Copié au f° 14v° du ms. Palat. 1052 de la Biblioteca nazionale centrale de Florence, de la fin du XIV^e siècle, le poème a été exhumé par G. Avenozza qui l'a édité sous la forme d'une « *transcripció paleo-gràfica* » accompagnée d'une proposition d'édition⁶⁰. La pièce est identifiée comme une *ballada* dans la *tornada* même du texte, ce qui n'a pas empêché l'éditrice d'y voir « *una dansa d'esquema "zejelesco"* ». La nature dialoguée de la pièce et la formule d'envoi employée dans la *tornada* rappellent immédiatement au lecteur catalan le beau dialogue entre Pere Alemany et sa danse *Ai senyer, saludar m'ets?* (Rao 4, 1), copiée dans le *Cançoneret de Ripoll* : « *Ballada, ten ta carrera / e dignes a la tan bella / que heu m'i seray en breu* » (*Na dolça res*, v. 41-43). Une telle rhétorique est d'ailleurs habituelle dans la poésie des troubadours. Enfin, les deux vers du *respos* ont été transcrits une fois pour toutes en entier au début de la pièce,

59 Hugh Field, *Ramon Vidal de Besalú...*, *op. cit.*, p. 177-190 ; Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò...*, *op. cit.*, p. 106, n. 29. Cf. l'édition diplomatique de Paul Meyer, « Traités catalans de grammaire et de poétique », *Romania*, vol. 6, 1877, p. 341-358, p. 353.

60 Gemma Avenozza, *Poemes catalano-occitans del segle XIV*, *op. cit.*

comme dans *Plazens plasers* et dans les danses de Sant Joan, mais pour *Na dolça res* les deux premières syllabes du vers (*Na dolça*) sont toujours répétées et précédées d'un point d'orgue après la fin de chaque strophe pour indiquer le retour du refrain. Le copiste, qui s'y serait pris d'une façon machinale, introduit inutilement la formule à la fin du refrain initial : « ¶*Na dolça res, be m'es greu / [qu']a partir mich hay en breu ¶Na dolça.* »

Bien entendu, la présence de ces témoignages relativement anciens ne diminue en rien l'autorité de Guillaume de Machaut auprès des poètes catalans de la fin du XIV^e siècle. Son œuvre a sans aucun doute incarné pour eux la *translatio* des thèmes de la chanson d'amour des troubadours (et des trouvères) dans des formes nouvelles. Toutefois, comme l'a montré Y. Plumley, malgré sa complexité et ses nouveautés, la poésie et la musique de Machaut se situent encore dans le cadre d'une « *earlier tradition of building refrain songs around existing material*⁶¹ », tradition avec laquelle Machaut dialogue, en l'amplifiant, en la pastichant ou en la mystifiant. C'est dans le cadre de rapports intertextuels de ce type que se pose la question de l'origine des emprunts des Catalans à la poésie française et celle de l'adaptation des formes à refrain.

En suivant de près la compilation des grands chansonniers contenant ses œuvres complètes, Guillaume de Machaut désirait montrer à la fin de sa vie comment sa poésie devait être lue et transmise. Pour assurer une réception correcte de son œuvre, il invente donc une sorte de « canon éditorial » qui investit les aspects artistique, littéraire ou musical et les arts du livre. Sans surprise, le « phénomène Machaut » dépasse les enjeux de la musique et de la poésie et fascine les élites catalanes du moment, avides d'assimiler les nouveautés culturelles françaises.

La correspondance de la chancellerie royale conservée dans les Archives de la Couronne d'Aragon témoigne de la passion de Jean I^{er} et de son épouse Yolande de Bar (c. 1365-1431) pour la poésie et la musique de Machaut quelques années après la mort de ce dernier. Entre 1380 et 1390, le couple demande au moins huit fois des manuscrits de son œuvre, manuscrits finalement obtenus par l'entremise du duc de Berry (Jean I^{er} de Berry, oncle de Yolande) et du comte de Foix (Gaston III Fébus, cousin

61 Yolanda Plumley, *The Art of Grafted Song*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 282.

de Yolande). Par exemple, en 1389, la reine Yolande reçoit du comte un magnifique codex de Machaut (« *libre molt bell e bo de Guillem de Maixaut* ») : une lettre datée de 1388, récemment découverte, indique qu'il s'agit d'un cadeau de Jean de Berry, probablement le célèbre codex Vogüé (désormais ms. Ferrell 1)⁶². À la cour catalane, Machaut était considéré comme un chef d'école digne d'être lu et imité, ce que l'*infant* Jean lui-même fait lorsqu'il écrit des rondeaux et d'autres pièces musicales : le 4 janvier 1380, il envoie à son frère Martin un « rondel noté » qu'il a lui-même écrit et composé (malheureusement perdu), en y joignant une lettre bien connue et souvent citée⁶³. La riche correspondance de Jean I^{er} montre son empressement à obtenir les meilleurs musiciens et manuscrits du royaume voisin. Lorsqu'il écrit au vicomte de Roda, qui se trouve à Paris, le priant de lui envoyer six bons chantres de la capitale française, il n'oublie pas d'ajouter :

*e volem que aporten tot lo cant de la missa notat e un libre on haie molts motets e rondells e ballades e virelays*⁶⁴.

Cette lettre montre comment le répertoire profane et le répertoire religieux partagent vers la fin du XIV^e siècle les formes poétiques et le langage musical de l'*Ars nova*. Dans les deux répertoires, les formes héritées des troubadours coexistent avec celles qui résultent de l'absorption des nouveautés formelles du « grand chant courtois ». Ce n'est pas par hasard si les deux pièces mariales « *en vulgar català* » du *Llibre vermell de Montserrat*, les seuls témoignages catalans de poésie en langue vernaculaire

62 ACA, Cancelleria, reg. 2053, f^o 84v^o. Ce nouveau document a été signalé une première fois par A. Alberni lors de la *Machaut Conference* organisée par Y. Plumley à Exeter en 2013. À l'exception de celle-ci, toutes les lettres où il est question des manuscrits de Machaut ont été éditées et commentées par Anna Alberni, « *El Roman de Cardenois* i l'empremta de Guillaume de Machaut », art. cité. La série complète a été récemment publiée, traduite en anglais et commentée par Lawrence Earp, Domenic Leo et Carla Shapreau, *The Ferrell-Vogüé Machaut Manuscript*, Oxford, DIAMM, 2014. L'identification avec Ferrell 1 avait déjà été proposée par Lawrence Earp, *Guillaume de Machaut. A Guide to Research*, NewYork – Londres, Garland, 1995, sur la base de l'inventaire des livres d'Alphonse V dit le Magnanime, et par Claire Ponsich, « Des lettres, le livre et les arts... », art. cité, p. 283, sur la base de la devise « J'ay belle dame assouvie ».

63 A. Rubió i Lluch, *Documents, op. cit.*, vol. 1, doc. 307.

64 A. Rubió i Lluch, *Documents, op. cit.*, vol. 2, p. 220, n. 1. Cf. Gianpaolo Mele, « Una precisazione su un documento di Giovanni, duca di Gerona e primogenito d'Aragona, riguardante la sua cappella musicale », *Anuario Musical*, 1 (1983), p. 255-260.

conservés avec une notation musicale outre celles de Sant Joan de les Abadesses, sont une ballade et une *canso*⁶⁵.

Comme nous l'avons rappelé, la fusion des formes strophiques et rhétoriques héritées de la poésie des troubadours avec les formes propres de la poésie française a entraîné un véritable processus de transformation des concepts et même du langage de l'amour courtois dans la lyrique catalane des XIV^e et XV^e siècles. Au fil de ce processus, l'importation et la mise à jour des formes françaises en Catalogne s'accompagne de la récupération de la *fin'amor* comme principal sujet poétique sans que nos poètes oublient pour autant la réinterprétation pieuse de cette *fin'amor* au sein de la production de l'école de Toulouse. Ce retour aux mots de l'amour par le biais des formes poétiques de l'*Ars nova* engendre un renouveau de la lyrique catalane qui conduira à l'œuvre de quelques-uns des meilleurs poètes représentés dans le chansonnier VeAg : Andreu Febrer, Gilabert de Pròixida ou Jordi de Sant Jordi. Parmi les exemples les plus délicats de cette *Ars nova poétique* se trouve le chant d'absence *Ez yeu am tal qu'es bo e belh* (Rao 92,1) attribué à une mystérieuse « Reyna de Mallorques ». Sans surprise, nous constatons que la première strophe du poème, en forme d'une *chanson laiée*, se termine par le syntagme « lay ves França » (v. 16), lequel, en ajoutant un peu de sel à la formule, par l'imitation du traitement phonétique français du *e* tonique suivi d'une consonne nasale, rime ici « à la française » avec « guirença » et « pença » des v. 32 et 39⁶⁶.

Anna ALBERNI
ICREA / Universitat de Barcelona

Maria Sofia LANNUTTI
Università di Pavia

65 *Los set goitx recomptarem* (Rao 0,77) et *Inperayritz de la ciutat joyosa* (Rao 0,62). Cf. Maria Sofia Lannutti, « L'ultimo canto... », art. cité, p. 344-348.

66 Édition par Anna Alberni, « El poemet de la Reina de Mallorca : assaig de restauració textual i mètrica », *Medioevo romanzo*, vol. 23, 2009, p. 343-370.