

LA *SCRIPTA* DU CHANSONNIER DU ROI
(BNF, FR. 844): NOUVELLES DONNÉES
POUR L'ÉTUDE DE LA GENÈSE DU RECUEIL
ET DE SES SOURCES*

Le «Chansonnier (ou Manuscrit) du Roi» a toutes les caractéristiques pour attirer l'intérêt des spécialistes, soient-ils philologues ou musicologues. Dans ses 215 feuillets, il renferme des chansons de trouvères (dans la section principale, siglé M) ordonnées par auteur selon un critère de hiérarchie sociale (grands aristocrates; nobles de deuxième rang; roturiers, clercs et bourgeois)¹ rare dans l'organisation des chansonniers de la lyrique galloromane médiévale,² mais aussi des chansons de troubadours linguistiquement francisées (W), des motets polyphoniques (R) et trois lais, dont deux en langue mixte franco-occitane,³ tous ou presque avec

* Cet article trouve son origine dans une communication présentée lors du XXX^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Universidad de la Laguna, 4-9 juillet 2022). Mon travail a été conçu et réalisé dans le cadre du projet de recherche ANR (2019-2023) *MaRITEM. Le Manuscrit du Roi (Paris, BnF, fr. 844). Image, texte, musique* (<https://maritem.hypotheses.org/>), coordonné par Christelle Chaillou (CNRS – Université de Poitiers-CESCM), et a pu aussi bénéficier du soutien du ministère italien de l'Éducation, de l'Université et de la Recherche (MIUR): programme «Dipartimenti di Eccellenza (2018-2022)», Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Pavia. Je tiens à remercier les réviseurs anonymes pour leurs précieuses suggestions.

¹ Voir Cepraga 2004: 409-10, et surtout Resconi 2017: 187-9.

² Pour quelques exemples «pur se in forme di gran lunga meno strutturate rispetto a quanto visto in M», voir *ibid.* Ce même critère se trouve appliqué de façon encore plus rigoureuse dans le fameux Codex Manesse du *Minnesang* en moyen-haut allemand, comme signalé par Battelli 1992: 277, n. 5.

³ Comme l'a bien remarqué Marshall 1982: 85-6 cette *Mischsprache* se doit vraisemblablement à l'auteur – ou aux auteurs – des deux pièces, connues sous l'intitulé de *Lai Markiol* (*BdT* 461.122) et *Lai Nompar* (*BdT* 461.124) respectivement. Voir aussi Billy 1995.

notation musicale, dans le cadre d'un «progetto antologico che si vuole il piú possibile ampio e totalizzante».⁴ De plus, quelques années ou décennies après la consignation de ces compositions faisant partie du projet originel, resté inachevé, celui-ci a été perturbé par une série d'interventions successives: l'insertion d'un *Liederbuch* de Thibaut de Champagne (M^t, avant la fin du XIII^e siècle); la transcription dans les espaces laissés vides de quelques dizaines de pièces diverses, profanes et sacrées, en français, occitan et latin, accompagnées de mélodies et même des premières pièces instrumentales attestées (avant la fin du XIV^e siècle); l'excision au couteau de bon nombre d'enluminures marquant l'incipit des sections d'auteur, qui a provoqué la perte de morceaux de texte et musique (probablement déjà à une époque ancienne); le bouleversement partiel de l'ordre des cahiers et de certaines feuillets, lors d'une reliure (impossible de dire si c'était la première ou l'une des successives).⁵

Effectivement, on ne compte pas les essais qui ont été consacrées au chansonnier depuis l'étude pionnière de Laborde au XVIII^e siècle, en passant par la monographie monumentale de Louise et Jean-Baptiste Beck,⁶ jusqu'au véritable foisonnement de ces dernières années.⁷ Mais ce n'est pas seulement au niveau quantitatif que la fortune critique de ce recueil a été tout à fait particulière. En effet, la présence d'un «Prince de le Mouree» (fol. 2r)⁸ et d'un «Cuens d'Angou» (fol. 4r) aux deux premiers rangs de la section des trouvères,⁹ avec des *unica* (RS. 1388 et 231 attribués au

⁴ Cepraga 2004: 406.

⁵ La critique s'accorde pour postuler que le recueil a dû circuler, au moins dans la première période de son existence, sous forme de fascicules non reliés, ce qui expliquerait le bouleversement de l'ordre de ceux-ci: voir Peraino 1995: 82 et Hatzikiriakos 2020: 23, 26 et 105.

⁶ Beck–Beck 1938.

⁷ Depuis 2019 on peut signaler au moins trois articles (Haines 2019, Saviotti–Chaillou 2020, Agrigoroaei 2022) et une monographie (Hatzikiriakos 2020) consacrés au codex et à son histoire, sans compter les contributions, encore plus abondantes, qui se focalisent sur les textes qu'il contient.

⁸ Mais la table (fol. Br) l'appelle tout simplement «Li prince».

⁹ Rappelons que, selon le témoignage de la table (sigle M^t, fol. Br), le recueil devait s'ouvrir sur une série de quatre pièces mariales (RS. 611 et 1178bis perdues suite à la chute du premier feuillet; RS. 2012 acéphale; RS. 388 conservée intégralement) dont la première (dans T) et la dernière (dans M) sont attribuées à Guillaume le Vinier.

Prince, RS. 540 attribué au Comte), a fait couler beaucoup d'encre à propos de l'identification du premier et du rôle prétendu des deux – mais surtout du deuxième, par antonomase Charles d'Anjou – dans la genèse du recueil et a inspiré des hypothèses fortes, voire des thèses, vu la pertinacité avec laquelle elles ont été défendues, bien au-delà de ce que les indices disponibles suggèrent. Selon les Beck, le Chansonnier du Roi (ainsi appelé pour la première fois par Laborde, parce qu'il était conservé dans la Bibliothèque du Roi) serait bien le chansonnier d'un roi, en l'occurrence Charles d'Anjou, couronné «roi de Sicile» en 1265: celui-ci serait le responsable du projet original aussi bien que des ajouts successifs, considérés comme autographes, transcrits par lui-même et/ou par des personnages à ses dépendances. Dans sa thèse de 1998 portant sur *The Musicography of the "Manuscript du Roi"*, mais qui se veut comme une étude globale du manuscrit, John Haines s'oppose à cette reconstruction et, sur la base de l'identification proposée par Jean Longnon du prince de Morée avec Guillaume II de Villehardouin (1211-1278),¹⁰ avance que le chansonnier aurait été commandité par (ou pour) celui-ci et confectionné dans son milieu français de Grèce¹¹ à l'aide de sources et de main d'œuvre italiennes.¹² Pourtant, dans un article plus récent, le même auteur rectifie son hypothèse et la rend plus péremptoire en revenant en partie à l'ancienne idée

¹⁰ Longnon 1939. L'auteur évitait prudemment de se prononcer sur la possibilité – évoquée en passant – que ce personnage soit impliqué dans la genèse du recueil (au contraire de ce qui lui est attribuée par Haines 1998: 81-2 et Haines 2013: 59-60). L'identification du *prince* avec Guillaume II, fils de Geoffroy I, succédé à son frère Geoffroy II sur le trône de Morée en 1246, a été récemment validée sur la base de «motivi di coerenza cronologica con il resto degli autori trascritti in questo luogo [*scil.* la première partie] della raccolta» par Resconi 2017: 179.

¹¹ Haines 1998: 81-7. Cette hypothèse a été relancée par Peraino 2011: 155; tout récemment Hatzikiriakos 2020: 123 la désigne de «virtuellement valida», tout en soutenant l'origine artésienne du chansonnier (voir plus bas).

¹² Les implications «italiennes» pour lesquelles aucune pièce d'appui solide ne saurait être trouvé – hormis, peut-être, l'aspect paléographique du *Liederbuch* de Thibaut de Champagne («*littera textualis rotunda*, probablement italiana», selon Hatzikiriakos 2020: 29), qui ne fait de toute façon pas partie du projet original du recueil – semblent dépendre d'une interprétation erronée des données relatives à la tradition des pièces occitanes de W (Haines 1998: 86-7), qui n'a en réalité aucun lien avec l'Italie (voir plus bas).

des Beck.¹³ Charles d'Anjou aurait conçu le manuscrit comme cadeau de mariage pour les troisièmes noces de Villehardouin dans la deuxième moitié des années 1250, quand la renommée de celui-ci était remarquable et aurait pu impressionner même un prince de sang royal. Pour des raisons impossibles à déterminer la compilation ne fut pas achevée et, après le renversement des rapports de force entre les deux personnages sanctionnés par le traité de Viterbe (1267),¹⁴ le codex serait ensuite resté ou rentré dans la disponibilité de l'Angevin.

Ces thèses ont été contestées par la majorité des spécialistes qui se sont penchés sur la question.¹⁵ L'objection principale qui a été soulevée c'est que, même s'il est tout à fait vraisemblable que le prince de Morée et le conte d'Anjou sont bien Charles et Guillaume, il est abusif de croire à une implication effective des deux seigneurs dans la genèse du manuscrit.¹⁶ Par rapport à la dernière thèse de Haines, il faut aussi rappeler que des relations directes entre les deux personnages sont attestées seulement après la moitié des années 1260, quand Charles aurait été appelé par quelqu'un de son entourage «roi de Sezile»,¹⁷ plutôt que «comte d'Anjou». En ce sens, le titre qui lui est réservé dans M, ainsi que les armoiries aux fleurs de lys représentées dans la miniature qui en introduit l'œuvre, amènent à supposer soit une datation avant 1265, soit un milieu de confection du recueil qui n'était pas celui de l'Angevin.¹⁸ Dans les deux cas, in-

¹³ Haines 2013; les mêmes idées sont exprimées dans Haines 2019.

¹⁴ Avec ce traité parrainé par le pape Clément IV, Guillaume se rendait vassal de Charles afin de pouvoir défendre ses possessions dans le Péloponnèse de l'avancé des Byzantins.

¹⁵ Pour la thèse des Beck voir par ex. Longnon 1939, Spanke 1943, outre à Haines 1998: 78-80; pour celles de Haines, voir Resconi 2017: 181 et Agrigoroaei 2022 (qui se concentre surtout sur la dimension «sociopolitique»). Il faut pourtant signaler que la thèse des Beck a joui d'une certaine faveur chez les musicologues: voir par ex. Comte d'Anjou (Maillard): 11-2.

¹⁶ Voir par ex. Hatzikiriakos 2020: 123.

¹⁷ Comme on le trouve effectivement dans l'une des pièces ajoutées dans le recueil, la *dansa* occitane *BdT* 244.1a («Reys Karles»). Dans l'envoi d'une autre, le lai français RS. 165a, qui est la dernière «addition» faite au chansonnier au fol. 215r, Charles est en revanche évoqué sous le titre de «Prinches de Terre de Labour», autrement dit de Campanie.

¹⁸ Comme c'est le cas pour les chansonniers N P X, tous datables après 1270, où le roi-trouvère est toujours appelé «comte d'Anjou» (voir Peraino 2011: 141-2).

interpréter la genèse du recueil à partir du rapport entre le comte d'Anjou et le prince de Morée paraît tout à fait arbitraire. Quoi qu'il en soit, la querelle autour du rapport de ces deux personnages avec le chansonnier a eu tendance à laisser à l'arrière-plan voire à donner pour acquis des aspects complémentaires, tels que le lieu de compilation, et à ne pas prendre en compte des éléments qui peuvent se révéler précieux pour y voir plus clair.

UN «CHANSONNIER ARTÉSIEN»¹⁹

La critique s'accorde généralement pour affirmer que le manuscrit aurait été réalisé en Artois ou même dans la ville d'Arras, avec deux seules exceptions: celle de Haines 1998,²⁰ retractée par la suite,²¹ et celle de Christopher Callahan dans un article qui n'a pas beaucoup circulé parmi les spécialistes.²² Cette localisation se fonde sur une série d'arguments d'ordre divers:

- 1) le choix des poèmes et leur position: en particulier, la place d'honneur réservée à l'arrageois Guillaume le Vinier (ou pour mieux dire à ses chansons mariales:²³ sa section d'auteur se trouve en revanche dans la deuxième partie du chansonnier) en ouverture du recueil mais aussi aux trouvères septentrionaux Jacques de Cysoing et Conon de Bé-

¹⁹ Ainsi le titre de Hatzikiriakos 2018.

²⁰ «There are no definitive grounds for asserting that 844 was produced in Artois» (Haines 1998: 96).

²¹ Selon Haines 2013: 91-7, Arras serait la localisation la plus probable, mais, ajoute-t-il, «it is also possible, but I think less likely, that one or more scribes from Arras created the songbook in the East using exemplars from their home city» (p. 95). L'auteur s'efforce de trouver tout lien possible entre Arras et Charles d'Anjou, Guillaume de Villehardouin et la Morée. Ces liens existent bien, mais ils ne paraissent pas suffisants à eux seuls pour établir qu'un comte de Provence aurait fait confectionner un chansonnier en Artois afin d'en faire cadeau à un prince résident en Grèce.

²² «Ms. M (Paris, BN, fr. 844), dont nous croyons pouvoir situer les origines, à l'appui de l'hypothèse de M. Jean Beck, en Anjou» (Callahan 1990: 683). Les arguments d'ordre scriptologique sur lesquelles l'auteur se fonde ne sont pourtant pas explicites; je reviendrai plus bas sur cette question. Il faut préciser qu'une localisation angevine de la copie du chansonnier ne suffirait quand-même pas pour surmonter les faiblesses de la thèse des Beck que nous venons de rappeler.

²³ Voir plus haut, n. 9.

thune, dont la présence dans d'autres chansonniers est très réduite, et la deuxième partie de l'anthologie «dedicata in maniera compatta alla tradizione borghese piccardo-artesiana» et introduite par «un compendio della pastorella arrageoise»²⁴ (fol. 99r-103r, poèmes de Jehan Bodel, Jehan Erart, Baude de la Kakerie, Jehan de Nuevile, Lambert l'Aveugle, Ernoul le Vielle);

- 2) la proximité stemmatique avec le «Chansonnier de Noailles» (T),²⁵ dont l'origine artésienne est hors de doute, pour les chansons,²⁶ les lais²⁷ et les motets,²⁸
- 3) l'iconographie des miniatures²⁹ et lo style de la décoration, qui seraient typiquement artésiennes.³⁰

Ces arguments ne sont pas vraiment décisifs. Sur les deux premiers points c'est précisément le rapport indéniable avec T, qui invite à la prudence. En effet, non seulement M manque des ouvrages foncièrement arrageois que T est le seul à conserver,³¹ tels que les «chansons et dits artésiens»³² (fol. 197r-216r)³³ et les motets décrivant des scènes de vie urbaine,³⁴ mais il est aussi bien moins municipal que T en ce qu'il range les poèmes d'auteurs d'Arras en position pour ainsi dire subordonnée, après une riche

²⁴ Cefruga 2004: 412 et 419.

²⁵ Voir la description dans Berger 1981: 17-9. La «general similarity between the script and decoration of the two chansonniers», mentionnée par Everist 1989: 186 citant une opinion exprimée oralement par Terry Nixon, est démentie par l'évidence (voir par ex. Haines 1998: 95-6).

²⁶ Schwan 1886: 19-38.

²⁷ Voir Billy 1995.

²⁸ Saint-Cricq-Doss-Quinby-Rosenberg 2017: xix-xx.

²⁹ Voir Prinnet 1928.

³⁰ Battelli 1996: 123. Pour une analyse approfondie de la décoration du Chansonnier du Roi, voir Stones 2013: 158-62.

³¹ T est «M gegenüber reichen an Arrasser Spezialitäten» selon Spanke 1943: 40. Voir aussi Battelli 1996: 121.

³² «Vingt-quatre poèmes écrits à Arras et connus sous le nom de *Chansons et dits artésiens* depuis la publication qu'en ont faite Alfred Jeanroy et Henri Guy (Bibliothèque des universités du Midi, deuxième fascicule, Bordeaux, 1898)» (Berger 1981: 5).

³³ Également arrageois, mais étrangers au domaine de la lyrique, sont les *Vers de la Mort* de Robert le Clerc d'Arras (fol. 218r-222r).

³⁴ Voir par ex. O'Sullivan 2013: 40-1.

première section consacrée à des poètes aristocrates d'origine diverse, pour lesquels il puise souvent à des sources inconnues ou négligées de T,³⁵ et à des trouvères considérés comme des «classiques» (Gace Brulé, le Chastelain de Couci, Gautier de Dargies). Je rappelle que les sources complémentaires du Chansonnier du Roi, qui contribuent substantiellement à en façonner le projet (avec 119 pièces françaises, dont 59 *unica*, que le compilateur range surtout dans la première partie du recueil) en le différenciant de manière évidente de celui de T, sont à localiser plutôt à l'Est qu'au Nord. Cela est suggéré par la présence des petits corpus de trouvères aristocrates liés aux régions nord-orientales (Comte de Bar, Duc de Brabant)³⁶ et de Gautier d'Épinal, pour lesquels M se rapproche de la famille lorraine s^{III} de Schwan³⁷ ou propose des *unica*. En outre, l'étude philologique et linguistique du corpus troubadouresque de W³⁸ a amené à identifier sa source principale dans une «collection de poésies provençales faite probablement en Lorraine autour de 1250».³⁹

Quant à la place faite à Guillaume de Vinier, Jacques de Cysoing et Conon de Béthune dans la première partie du recueil, il est arbitraire d'interpréter leur présence en continuité – une continuité qui n'existe matériellement pas – avec les contenus de la deuxième partie. Prenons d'abord Guillaume: il est bien plus probable que ses chansons mariales aient été choisies pour inaugurer le chansonnier par leur contenu, que par leur auteur,⁴⁰ dont le nom ne figure même pas dans la table, où les rubriques de

³⁵ Il s'agit des auteurs suivants: le Prince de Morée (2 *unica*), le Comte d'Anjou (*unicum*), le Comte de Bar (1 pièce transmise aussi par U), le Duc de Brabant (1 pièce F a, 1 pièce T et autres), Jacques de Cysoing (4 *unica*, 1 pièce a, 1 pièce K N P V, 3 pièces T et autres), Joffroi de Barale (2 *unica*), Gilles de Beaumont (*unicum*), Jehan de Louvois (1 pièce I U).

³⁶ Voir Resconi 2017: 185.

³⁷ Schwan 1886: 42-5. M s'accorde assez souvent avec C et parfois avec U.

³⁸ Voir Raupach–Raupach 1979: 89-103.

³⁹ Mölk 1991: 378. Voir aussi Lannutti 2011: 155, 164 et 169, qui avance l'hypothèse que la Lorraine, lieu de compilation du chansonnier occitan X (Paris, BnF, fr. 20050, où il côtoie le chansonnier français U), aurait été le premier centre de diffusion des mélodies troubadouresques dans la tradition manuscrite.

⁴⁰ Comme le reconnaît Hatzikiriakos 2020: 105, qui semble pourtant soutenir le contraire aux pp. 112-3.

ces pièces sont absentes.⁴¹ Pour ce qui est de Jacques et de Conon, il faudrait démontrer que le compilateur du chansonnier ait vraiment conscience de cette «tradition poétique picarde-artésienne», à laquelle la critique fait volontiers référence:⁴² une tradition fondée sur un critère purement géographique (qui fonctionne d'ailleurs beaucoup mieux pour l'Artois que pour la Picardie, l'adjectif «picard» ayant pour la langue et la production littéraire médiévales un sens beaucoup plus ample que celui de la région dont il dérive)⁴³ et reliant en diachronie les premiers trouvères du Nord comme le seigneur de Béthune aux trouvères d'Arras de la deuxième moitié du XIII^e siècle, que certains manuscrits (M T) auraient célébrée et d'autres écartée. Je ne veux pas nier l'importance des «traditions géographiques», mises en valeur par Dan Octavian Cefruga, dans l'organisation manuscrite de la lyrique d'oïl: il est hors de doute que la deuxième partie de M reflète bien ce genre de tradition, en l'occurrence arrageoise, urbaine et tendanciellement bourgeoise. Mais j'ai l'impression que ce critère et son rôle dans l'imposition d'une «taxonomie éditoriale» aux chansonniers a été souvent élargi de façon injustifiée. D'une part, le critère doit faire référence à un contexte socioculturel déterminé, et ce contexte a beaucoup changé entre la fin du XII^e siècle, lorsque la poésie lyrique se composait et circulait essentiellement dans les cours, et la deuxième moitié du XIII^e, qui connaît le triomphe des poètes bourgeois et des «Puis» urbains. D'autre part, il est important de garder à l'esprit la possibilité que le recueil qu'on a devant les yeux ne correspond pas exactement au choix idéologiquement orienté de son compilateur, qui se serait parfois limité à rassembler les matériaux dont il disposait; autrement dit,

⁴¹ Je n'aborde pas ici la question du rapport entre M et sa table (M^f), qui ne correspond pas tout à fait aux contenus de chansonnier et qui a été raisonnablement interprété comme une «ipotesi di lavoro» du compilateur (Battelli 1992: 277-8) ou encore une liste de *desiderata* en vue de la compilation du recueil (Peraino 2011: 155).

⁴² Selon Resconi 2017: 174 ces deux auteurs «rappresentano in maniera paradigmatica la storia della tradizione poetica piccardo-artesiana» et le traitement que leur réserve le compilateur de M témoignerait de la volonté de celui-ci de célébrer cette tradition (mais le même chercheur exprime une position plus nuancée ailleurs: voir plus bas, n. 58). Voir aussi Barbieri 2011: 185, n. 10.

⁴³ Voir plus bas, n. 77.

tout chansonnier n'est pas forcément une anthologie au sens fort du terme. Pour ce qui est de Conon, l'argument de sa 'municipalité linguistique' que l'on a l'habitude d'invoquer sur la base des vers célèbres de RS. 1837 (v. 5, 10-11, 13-14: «Ke mon langaige ont blasmé li François [...] Encoir ne soit ma parole franchoise, | si la puet on bien entendre en franchois [...] S'il m'ont repris se j'ai dit mos d'Artois, | car je ne fui pas norris a Pontoise»)⁴⁴ ne saurait être considéré comme déterminant pour ranger le futur protovestiaire de l'empire latin de Constantinople du même côté des auteurs arrageois du XIII^e siècle. En effet, selon la critique la plus récente, sa revendication d'une identité artésienne serait à entendre plutôt sur le plan politique et poétique⁴⁵ que sur le plan linguistique;⁴⁶ sans aucun doute, elle est liée à une occasion (celle d'une rencontre de 1180; la chanson est datable entre 1185 et 1188) et à un contexte qui devaient être évidents pour le public du poète, mais beaucoup moins pour celui des générations suivantes. Il est donc vraisemblable que l'exclusion du seigneur de Béthune, malgré son ancienneté, du canon des trouvères classiques (d'où sa marginalité dans la tradition manuscrite) relève plutôt de l'excentricité de son discours amoureux⁴⁷ que de son prétendu caractère régional. Quant à Jacques de la noble famille de Cysoing, il est aussi un poète quelque peu excentrique par rapport à la tradition lyrique. Auteur d'un serventois (RS. 1305) et de chansons d'amour comportant de traits personnels assez marqués, selon son éditeur il «fait partie de la génération des poètes de la Flandre qui, dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, gravitait autour des centres d'Arras et de Lille, sans que toutefois il s'y soit

⁴⁴ Conon de Béthune (Wallensköld): 5.

⁴⁵ Voir Gros 2012: 36-9, et Barbieri 2013: 285-6.

⁴⁶ La langue poétique de Conon (à ce qu'on peut la reconstruire de l'analyse des rimes et de la prosodie) semble s'éloigner très peu de celle de ses confrères d'autres régions: voir Bedier 1909: 29, Wacker 1916: 32. Plus récemment, Barbieri 2013: 284 et Bova 2023 ont dressé une liste des «picardismes» assurés dans l'œuvre du trouvère, en concluant que «tutti questi tratti, lungi dall'essere rintracciabili unicamente nella produzione di autori di origine settentrionale, sembrano appartenere piuttosto alla *koine* impiegata dalla maggior parte dei trovieri» (Bova 2023; je remercie sincèrement l'auteur pour m'avoir permis de lire et citer son article actuellement sous presse).

⁴⁷ Voir, entre autres, Zaganelli 1982 et Barbieri 2013: 286-7 (qui met pourtant en valeur aussi le critère de l'origine géographique des sources).

mêlé de très près». ⁴⁸ Ainsi, pour les deux personnages, dont le champ d'action politique et d'activité poétique ne se limitait aucunement à la région d'Arras, on peut reprendre les considérations avancées par Cefruga sur les trouvères arrageois (Moniot d'Arras, Gillebert de Berneville, Perrin d'Angecourt) qui auraient été accueillis dans d'autres chansonniers, fondés sur une perspective «suprarégionale», en vertu précisément de leur horizon non municipal. ⁴⁹ Somme toute, il me semble que l'organisation des matériaux dans M, avec l'insertion de Jacques et Conon dans la première section qui fait une large partie à des poèmes dépassant par leurs contenus le domaine du «grand chant courtois», confirme pleinement cette idée.

Globalement, 19 cahiers sur 29 comportent des œuvres de trouvères qui n'appartiennent pas à Arras ou à ses institutions culturelles, ⁵⁰ malgré le fait bien connu que cette ville, avec son Puy et la Confrérie des Bourgeois et des Jongleurs, représentait au XIII^e siècle le centre de production lyrique le plus important et prolifique de France. Ajoutons que même dans la partie «artésienne» du Chansonnier du Roi les auteurs étrangers au milieu arrageois ne sont pas rares. D'une part, parmi les pastourelles, genre qui connaît son plus grand succès en Artois, auquel M consacre un cahier contenant pour la plupart des pièces absentes de T, les trouvères arrageois sont accompagnés par Ernoul le Vielle «de Gâtinois» (ainsi dans une rubrique de T, qui n'en transmet pas les pastourelles mais des lais), province entre Seine et Loire, ⁵¹ auteur présumé ⁵² des quatre dernières pièces de la section (dont trois *unica*). ⁵³ D'autre part, dans les cahiers suivants, on rencontre des auteurs d'origine diverse (Robert le Chièvre de Reims, Guiot de Dijon, Gautier d'Épinal entre autres) et même un «clas-

⁴⁸ Jacques de Cysöing (Hoepffner): 70.

⁴⁹ Cefruga 2004: 399-400.

⁵⁰ Comme le signale Haines 1998: 95-6.

⁵¹ Pour le lieu d'origine de ce trouvère voir Dyggve 1934: 90 et 108. Son lieu d'activité n'est pas connu.

⁵² Les rubriques de M lui attribuent RS. 19 et 1365; les deux pastourelles suivantes, RS. 1258 et 973, adespotes dans le ms., lui sont assignées par la critique moderne: voir Ernoul de Gastinois (Maillard) et Lkr n° 59.

⁵³ La moitié des 18 pastourelles destinées à cette section de M selon le témoignage de la table (dont 16 survécues en partie ou en entier dans le chansonnier) sont des *unica*.

sique» comme Blondel de Nesle, ce qui suggère que la disponibilité et l'agencement de matériaux dans les sources (plutôt que l'intention d'isoler et de célébrer la production arrageoise) puissent avoir joué un rôle non négligeable dans la mise en place du recueil. En résumant: ce qui est certain c'est que le compilateur de M avait accès à des sources contenant un noyau quantitativement remarquable de poésie arrageoise, mais l'emploi qu'il a fait de ces matériaux ne dénonce pas forcément une volonté de la mettre en valeur.

Enfin, pour ce qui est de la décoration: un artiste arrageois aurait bien pu travailler ailleurs.⁵⁴ En outre, si le style de la décoration se laisse effectivement reconduire à celui des manuscrits littéraires artésiens,⁵⁵ pour ce qui est de l'iconographie, le même type de représentation des personnages se trouve dans d'autres régions de France.⁵⁶ Pour toutes ces raisons, il me semble que «la legittimità di un'interpretazione regionale della silloge»,⁵⁷ déjà problématisée par Stefano Resconi,⁵⁸ soit à remettre en cause. Surtout, les arguments en faveur sont affaiblis par l'absence de l'appui que pourrait fournir l'analyse de la *scripta*.

⁵⁴ «Anche i miniatori viaggiavano, al pari dei copisti, e [...] in ambito storico-artistico le localizzazioni sono altrettanto se non più problematiche che in ambito filologico-linguistico» («Medioevo romanzo» 2018: 4). Voir par ex. Avril 1986: 76.

⁵⁵ Par ex. les chansonniers a (vers 1300) et W (1291-1297). Mais cf. Haines 1998: 96 qui souligne les affinités avec d'autres chansonniers de provenance non artésienne. Tout récemment, Hatzikiriakos 2020: 27, n. 11 rapporte l'opinion de Patricia Stirnemann sur le «possible legame tra le decorazioni di *Roi* con [*sic*] codici provenienti da *ateliers* di Cambrai».

⁵⁶ Voir Hatzikiriakos 2020: 113.

⁵⁷ Cefruga 2004: 419.

⁵⁸ Resconi 2017 parle de (mes italiques) «*misurata valorizzazione* degli ambienti culturali propri della regione nella quale è stato compilato il canzoniere, pur *ulteriormente temperata* dalla variegata provenienza geografica e collocazione cronologica dei trovatori minori che completano i fascicoli costitutivi della prima parte del codice» (p. 175) et de «canzoniere [M] che si propone di rappresentare la grande tradizione della canzone cortese – tra l'altro [...] *senza eccedere* con la promozione della scuola regionale artesiana» (p. 186-187), pour conclure ainsi: «il canzoniere francese M rappresenta con tutta probabilità la più compiuta applicazione di un criterio organizzativo fondato principalmente – anche se, come visto, non solo – sulla gerarchia nobiliare» (p. 187).

LA *SCRIPTA* DE M: CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES

La *scripta* du Chansonnier du Roi n'a jamais été abordée de façon systématique. Rarement elle a été étudiée dans le cadre restreint des corpus d'auteurs singuliers en vue de leur édition⁵⁹ et, en général, seuls les phénomènes d'interférence oc-oïl qui intéressent les pièces de troubadours⁶⁰ et les lais⁶¹ ont attiré l'attention des spécialistes. Cela est loin d'être extraordinaire: les «recherches linguistiques sur les chansonniers» (titre de l'ouvrage fondamental de la scriptologie occitane),⁶² susceptibles de faire progresser la connaissance non seulement des manuscrits eux-mêmes mais aussi de leurs sources perdues, ont joui dans le domaine d'oïl de beaucoup moins de succès que dans le domaine d'oc.⁶³ Bien évidemment, l'exigence de disposer d'une transcription complète de centaines de feuillets et, au moins jusqu'à des années récentes, l'indisponibilité d'outils pour le traitement automatique des données ont pu décourager ce genre de recherche. Le projet *MaRITEM. Le Manuscrit du Roi (Paris, BnF, fr. 844). Image, texte, musique*, soutenu par l'Agence nationale de la recherche (2019-2023; PI: Christelle Chaillou, CNRS – Université de Poitiers-CESCM),⁶⁴ m'a donné l'opportunité d'entreprendre cette tâche. Dans le cadre de ce projet, le travail dont je présente ici les résultats a pu bénéficier d'une

⁵⁹ Voir surtout Gautier de Dargies (Raugé): 13-22.

⁶⁰ Voir Raupach–Raupach 1979: 113-56 (chap. V).

⁶¹ Voir *ibid.* et Billy 1995: 97-143.

⁶² Zufferey 1987.

⁶³ Callahan 1990: 680 cite l'«étude détaillée de l'orthographe d'une dizaine de chansonniers français du XIII^e et du XIV^e siècle» qu'il a conduite pour sa thèse doctorale (Indiana University, 1985). Malheureusement cette thèse n'a jamais été publiée ni est, à ma connaissance, ouverte à la consultation. Tout en témoignant d'une analyse non exhaustive du corpus, les données concernant la *scripta* du Chansonnier du Roi qu'il fournit dans l'article correspondent en partie à celles que j'ai moi-même obtenues: je les citerai par la suite.

⁶⁴ *MaRITEM* (<https://maritem.hypotheses.org/>) vise à produire l'édition numérique multimédia du Chansonnier du Roi, accompagnée d'une étude interdisciplinaire du codex et de ses contenus. L'édition à plusieurs couches (allographétique, graphématique, interprétative) sera disponible en ligne en libre accès et pourvue d'un moteur de recherche qui permettra de croiser les données textuelles et musicales.

transcription des textes contenus dans le manuscrit exécutée automatiquement par le logiciel *Transkribus*.⁶⁵

Même si plusieurs scribe interviennent dans la copie de ce qu'on peut considérer la partie originaire du manuscrit,⁶⁶ la responsabilité du 99% des textes (poèmes et *incipits* dans la table) revient à une seule main principale, que je propose d'appeler «A».⁶⁷ J'ai pu identifier deux autres mains:

- «B»,⁶⁸ responsable des textes du fol. 50,⁶⁹ des rubriques des cahiers III, VII-IX et XIII-XIV,⁷⁰ de l'insertion de quelques mots manquants ou peu lisibles pour des raisons matérielles⁷¹ et de la correction à quelques endroits du texte copié par A;
- «C», la main d'un rubricateur, responsable des noms d'auteurs dans le chansonnier (sauf aux endroits où B a agi à sa place) et dans la table,⁷² à l'exception du premier de la liste: en effet, «Le prince»⁷³ a

⁶⁵ <https://transkribus.eu/lite/>. Viola Mariotti (Université de Poitiers – CESC) s'est occupée de l'entraînement de la machine sous la direction de Jean-Baptiste Camps (École Nationale des Chartes – PSL) et de la révision philologique de l'output. Nous avons présenté ce travail en l'occasion de *EADH 2021 (2nd International Conference of the European Association for Digital Humanities; Krasnoyarsk, 21-24 september 2021): Interdisciplinary Perspectives on Data*. Jean-Baptiste Camps, Christelle Chaillou-Amadiou, Viola Mariotti et Federico Saviotti, *Editing and Attributing Musical Texts: the Chansonnier du Roi and the MARITEM Project*.

⁶⁶ À l'exclusion, donc, du *Liederbuch* de Thibaut (Mⁱ: fol. 13b-13v et 59r-77r), hétérogène par rapport au projet du recueil et dû à une main différente.

⁶⁷ Main «1» pour Haines 1998: 117 et Hatzikiriakos 2020: 28-9. L'identité de la main responsable des textes dans M et des *incipit* dans Mⁱ avait déjà été reconnue par Schwan 1886: 19, qui est responsable aussi des sigles indiquant les différentes parties du chansonnier.

⁶⁸ Main «2», selon Haines 1998: 117 et Hatzikiriakos 2020: 29, qui donnent de brèves descriptions de ses habitudes graphiques.

⁶⁹ Spanke 1943: 56 est le premier à le remarquer.

⁷⁰ Hatzikiriakos 2020 signale que ces rubriques ne sont pas du même rubricateur que les autres – qu'il attribue au «copista 1» (p. 28), mon A – sans pourtant en identifier la main avec celle qui transcrit les textes au fol. 50.

⁷¹ Comme c'est le cas pour les caractères ajoutés (ou repassés ?) en correspondance d'une ride du parchemin au fol. 45. Ni Beck-Beck 1938, II: 32 ni Spanke 1943: 55-6 ne remarquent l'intervention d'un copiste différent, tout en signalant la présence inhabituelle de *k* et de lettres d'une taille majeure que les autres.

⁷² Pour une brève description paléographique voir Longnon 1939: 97. Mais cf. Hat-

été écrit à l'encre noire par A «alors que tous les autres noms d'auteurs sont en rouge, comme si le cas du prince de Morée était différent des autres». ⁷⁴

Peu d'autres interventions minimales du même type que celles de B ne sont pas attribuables avec certitude à l'une de ces trois mains, qui se différencient non seulement au niveau paléographique, mais aussi au niveau de la *scripta*, comme je vais le préciser. En considération du rapport entre leurs différentes tâches – en particulier: la copie d'un seul feuillet (50r-v) par B sans solution de continuité textuelle avec le suivant (51r) où A reprend la transcription et l'imbrication des lignes transcrites par A et C dans la table – on peut croire que les trois copistes étaient actifs dans le même atelier et que B et C sont intervenus pour compléter le travail de A.

En commençant par les parties transcrites par A, j'ai limité mon analyse à la table (Mⁱ, fol. Br-Ev), au chansonnier de trouvères (M, fol. 1r-57v et 79r-185b) ⁷⁵ et à la section des motets (R, fol. 205r-210a). J'ai en revanche écarté le chansonnier de troubadours W (fol. 188r-204v) et la section des lais (fol. 212r-214v), où l'interférence de la couche occitane avec celle française du dernier scribe (sans compter le nombre de possibles intermédiaires et – pour les lais – les phénomènes liés à l'hybridisme originaire) risque de fausser l'interprétation des formes. La transcription numérisée m'a permis de vérifier rapidement pour chaque forme et phénomène le nombre total d'occurrences et l'éventuelle exclusivité. Je me suis concentré avant tout sur la recherche des traits septentrionaux (ou «picards») ⁷⁶ qui viendraient appuyer la prétendue origine artésienne

zikiriakos 2020: 28, selon qui ce serait «plausiblement la stessa mano principale del testo», c'est-à-dire A.

⁷³ Tout simplement. La spécification «de le Mouree» n'apparaît que dans la rubrique de RS. 231, au fol. 2r.

⁷⁴ Longnon 1939: 99.

⁷⁵ Sauf, naturellement, le début du *Liederbuch* de Thibaut de Champagne (fol. 13b-13v) et les pièces ajoutées (aux fol. 1b-v, 2v-3v, 4v, 5b-v, 44a-v, 77r-78v, 103b-104v, 117r-v, 135a-v, 159v, 161v).

⁷⁶ Pour une délimitation du «domaine linguistique picard», «qui dépasse nettement les limites de la province royale protéiforme, et qui englobe notamment l'Artois, la Flandre française, ainsi que le Hainaut, en empiétant ainsi sur le territoire belge», voir Wüest 1995: 300-1.

du manuscrit. Sur la présence de ces traits la critique est partagée. Quelques philologues ont cru trouver dans la *scripta* de M «sporadiquement quelques»⁷⁷ ou même «bon nombre de»⁷⁸ «graphies picardisantes»,⁷⁹ sans plus de précisions. En revanche, Anna Maria Raugéi affirme sur la base de son analyse détaillée des poèmes de Gautier de Dargies que cette *scripta* «non presenta tratti dialettali troppo accentuati».⁸⁰ Dans la monographie la plus récente consacrée au Chansonnier du Roi, Alexandros Maria Hatzikiriakos exprime la même idée sans pourtant l'argumenter.⁸¹

Afin de m'orienter dans le «diasystème»⁸² et d'éviter d'imputer au copiste des phénomènes qui pourraient remonter aux auteurs, j'ai pris en compte essentiellement:

⁷⁷ Chastelain de Couci (Lerond): 26.

⁷⁸ Jehan Erart (Newcombe): 22. Aucune différence n'est faite entre M et T, pourtant beaucoup des traits listés pp. 30-2 soit se trouvent dans T mais pas dans M (vocalisme VI; consonantisme I-III, V-VI), soit ne sont pas exclusivement picards (vocalisme I-II, IV-V). Le même éditeur range M parmi les «manuscrits picardisants» dans Thibaut de Blaison (Newcombe): 43-4.

⁷⁹ Voir aussi Chrétien de Troyes (Zai): 33.

⁸⁰ Gautier de Dargies (Raugéi): 13. La description de la *scripta* de A (pp. 13-22) se présente essentiellement comme un catalogue (utile même si dépourvu de données quantitatives) de traits d'ordre graphique et de formes du paradigme morphologique. Les traits ayant une relevance géolinguistique (surtout ceux «septentrionaux») sont signalés sans égard au problème de leur appartenance au copiste, à ses sources ou bien à l'auteur lui-même.

⁸¹ «Nonostante la *scripta* principale del testo risulti grossomodo priva di marche linguistiche locali, nelle rubriche appaiono alcuni tratti piccardo-valloni come ad es. *Iakes*, *Willeaumes*, *Bietbunes*» (Hatzikiriakos 2020: 28). L'auteur attribue textes et rubriques au même copiste (voir plus haut, n. 72).

⁸² Un «système intermédiaire doté de ses propres règles» (Zinelli 2018: 56; le concept a été introduit dans le domaine philologique par Segre 1979) qui se met en place lors de la transcription d'un texte par un copiste ou, plus fréquemment, par plusieurs copistes successifs. Dans le diasystème, les différentes couches linguistiques se trouvent entremêlées et pas seulement superposée l'une à l'autre. L'analyse des diasystèmes des manuscrits médiévaux en langue vernaculaire prend l'aspect d'une véritable «stratigraphie linguistique», qui peut être définie comme «l'étude des couches linguistiques contenues dans la tradition» (Greub 2018: 7; pour les aspects théoriques voir aussi les autres contributions rassemblées dans le même numéro monographique de *Medioevo romanzo* cité plus haut, n. 54).

- les traits à récurrence plus ou moins systématique dans l'œuvre de tous (ou presque) tous les auteurs, indépendamment de leur origine;
- les traits connotés en tant qu'indicateurs géolinguistiques qui apparaissent même sporadiquement dans l'œuvre d'auteurs d'origine différente, pourvu qu'ils ne se trouvent pas à la rime ou qu'ils ne sont pas justifiés par des raisons prosodiques;
- les formes qui contredisent la rime, particulièrement intéressantes si la rime est «régionale».

Une dernière considération préliminaire: les données que je présente sont à interpréter de façon probabiliste, en considération d'une part du caractère composite de toute *scripta* médiévale, surtout dans le cas des manuscrits littéraires,⁸³ où il faut aussi prendre en compte l'éventuelle existence de phénomènes de *koinè*, d'autre part de la connaissance plus ou moins approfondie que les sources et les études disponibles permettent d'avoir des différentes *scriptae* régionales gallo-romanes.

LA SCRIPTA DE A: UN COPISTE NON ARTÉSIEEN

Le premier encadrement général de la *scripta* du copiste A se doit, il y a plus d'un siècle, à l'anonyme éditeur de l'œuvre de Gautier d'Épinal:

L'orthographe de ce manuscrit est en général très simple et assez régulière. Le *t* final n'est pas conservé: *chante*, *volenté*, *failli*, *servi*, etc.; *a* et *e* nasalisés sont presque sans exception nettement distingués. Les mots comme *merveille*, *conseillier*, etc., montrent régulièrement la diphtongue *ei*. Le ms. est plus arbitraire à l'égard du *z* tandis que cette lettre est souvent employée à la fin des monosyllabes, même où elle n'a pas une raison d'être étymologique (*pluz*, *biauz*, *maiz*, *rienz*), on trouve quelquefois *s* pour dentale + *s*: *aymans*, *otroies*, à côté des formes régulières *efforciez*, *loiautez*, *volentez*, etc.⁸⁴

⁸³ Sur les différences entre *scripta* documentaire et *scripta* littéraire voir par ex. Goebel-Wüest 2001: 846-7.

⁸⁴ Gautier d'Épinal (s.n.): 7.

Il s'agit globalement d'informations correctes, en particulier pour ce qui est de l'emploi de *-z* plus souvent que *-s* en position finale dans les monosyllabes: j'ai repéré, pour MAGIS, 526 *maiz* vs. 407 *mes*/122 *mais* et, pour PLUS, 449 *pluz* vs. 83 *plus*⁸⁵ ainsi qu'un seul cas de *paz* pour l'adverbe de négation (< PASSU) vs. 279 *pas*.⁸⁶ Quant au concept assez vague de «régularité», l'éditeur se référait probablement à l'alternance entre formes différentes pour le même mot, qui semble être – au moins pour certains traits – un peu moins capricieuse que dans d'autres chansonniers; autrement dit, le copiste afficherait une certaine préférence pour l'une des formes alternatives impliquées (mais il faudrait bien sûr pouvoir disposer des mêmes données pour d'autres chansonniers pour qu'il soit possible d'exprimer plus qu'une impression). Cela ressort de façon évidente pour le traitement d'*ō* tonique devant /r/, qui donne presque toujours *ou/o* (vs. *eu*): voir par ex. FLORE > 50 *flor*/40 *flour* exclusivement; PLORE > 25 *plor*/26 *plour* vs. 4 *pleur*; ILLORU > 166 *lor* vs. 3 *leur*; HORA > 19 (*h*)*ore* vs. 6 (*h*)*eure*; mais les occurrences sont plus partagées pour MELIORE > 29 *meillor*/17 *meillour* vs. 17 *meilleur*.⁸⁷

Disons d'entrée de jeu que la *scripta* de A se présente dépourvue d'éléments spécifiquement picards, comme le montre de manière flagrante la comparaison avec celle des deux copistes artésiens de T,⁸⁸ lorsque les mêmes textes sont impliqués. En particulier, on constate une absence totale de traits picards dans les poèmes d'auteurs non septentrionaux (sauf

⁸⁵ Dans les deux cas, Raugéi note que la première des deux est «grafia nettamente prevalente» (Gautier de Dargies [Raugéi]: 18). Une «confusion notable entre *-s* et *-z*» est signalée par Callahan 1990: 686 et 694.

⁸⁶ Pour la présence de ces mêmes formes dans la *scripta* du copiste B voir plus bas.

⁸⁷ Mais cf. Gautier de Dargies (Raugéi): 13-4: «o < lat. ō, ū in sillaba libera: è in genere rappresentata dal digramma *ou*, ma anche talvolta da *eu* e assai più raramente da *o*; alla rima tuttavia non occorre mai la grafia *eu*».

⁸⁸ Le caractère septentrional de la *scripta* de T est reconnu au moins depuis Jeanroy 1918: 10 et n'a jamais été mis en doute. Pour le partage du travail parmi les copistes de T, voir Schwan 1886: 21. Haines 1998: 96 souligne les différences évidentes entre les mains de copie de M et de T «in orthography, abbreviation and letter shape». La différence «orthographe» de ces deux mss. a été signalée aussi par Nelson 1992: 27 (mais cf. Hughes de Berzé [Barbieri]: 25 selon qui «de affinità tra questi due canzonieri sono evidenti nella patina linguistica»).

exceptions particulières que je vais traiter plus bas) et une extrême rareté de ces mêmes traits dans les poèmes d'auteurs du Nord.⁸⁹ Pour ce qui est des aspects graphico-phonétiques, on peut citer, parmi les absences les plus emblématiques les suivantes.⁹⁰

Vocalisme:

- ĪLLOS > *iaus*:⁹¹ ex. 36 *ceus*, 1 *cheus* vs. 4 *ciaus*,⁹² 1 *cbiaus*⁹³ [T souvent *ciaus*];
- OL + consonne > *au*:⁹⁴ ex. toujours *fols/folx*, 9 *tolt* vs. 2 *taut*⁹⁵ [T le plus souvent *faus*, *tauf*];
- -ÖCU > *iū*:⁹⁶ ex. 16 *giēu*, 45 *lieu* vs. 1 *giū*,⁹⁷ 1 *liū*⁹⁸ [T souvent *giū*, *fu*, *liū*];
- E protonique devant /ʌ/, /ɲ/ > *i*:⁹⁹ ex. toujours *seign-*, *meill-*.

Consonantisme:

- C (+ A) > <C (/k/):¹⁰⁰ ex. toujours *chancon*;
- C (+ E, I) > <ch (/tʃ/):¹⁰¹ ex. toujours *cil*, *celui*;
- T + s/s > -s¹⁰²: ex. formes verbales de 5^e pers. 637 en *-ez* vs. 14 en *-es*¹⁰³ [T toujours *-es*];
- démouillure de /ʌ/ en position finale:¹⁰⁴ ex. *VOLEO > toujours *vue-*

⁸⁹ C'est le cas, par exemple, pour Gautier de Dargies: tous les traits picards que Raugé repère dans la *scripta* du copiste (voir plus haut, n. 80) pourraient être attribués à l'auteur (ou à la tradition manuscrite en amont de M: voir plus bas).

⁹⁰ Je signale les formes et les phénomènes correspondant dans T, lorsque la divergence s'avère significative.

⁹¹ Gossen 1970: § 12. L'absence dans M de ce trait – qui n'est par ailleurs pas exclusivement picard – a été signalée par Gillebert de Berneville (Fresco): 94.

⁹² Dans de poèmes de Conon de Béthune, Chatelain de Coucy et Gace Brulé (voir plus bas).

⁹³ Dans Gillebert de Berneville.

⁹⁴ Gossen 1970: § 23.

⁹⁵ Dans Gace Brulé (voir plus bas).

⁹⁶ Gossen 1970: § 25.

⁹⁷ Dans Gillebert de Berneville.

⁹⁸ Dans Pierre de Corbie, trouvère originaire de l'Île-de-France, mais actif à Arras (Falck s.d.).

⁹⁹ Gossen 1970: § 34.

¹⁰⁰ *Ibi*: § 41.

¹⁰¹ *Ibi*: § 38.

¹⁰² *Ibi*: § 40.

¹⁰³ *Sabiés* dans Thibaut de Champagne; *aprendiés* dans Pierre de Corbie; *deuriés* dans

ill/vueil/voil [T souvent *voel*].

Pour ce qui est de la morphologie, on constate l'absence de formes régionales pour:

- l'article et le pronom personnel féminin ILLA > *le*:¹⁰⁵ toujours *la* vs. 3 *le* (auteurs du Nord);
- les pronom personnel EGO > *jow*:¹⁰⁶ toujours *ge/ie*;
- les possessifs masculins au cas régime singulier *men, ten, sen*¹⁰⁷ et féminins au singulier *me, te, se*:¹⁰⁸ toujours *mon, ton, son / ma, ta, sa*;
- le pronom démonstratif neutre ECCE HOC > *c(b)ow*:¹⁰⁹ toujours *ce* [T souvent *cou*];
- FACIO > *fac(h)*:¹¹⁰ toujours *faz* vs. 3 *fac* (auteurs du Nord) [T *fac*];
- la désinence du subjonctif présent *-c(h)e, -ge* où elle n'est pas étymologique: ex. toujours *prende* [T *prenge*].¹¹¹

S'il est généralement abusif de traire des conclusions d'une absence, dans ce cas les absences sont tellement significatives et systématiques – et le corpus tellement étendu – qu'il est impossible d'en méconnaître l'importance probatoire.

LA *SCRIPTA* DES COPISTES B ET C

Avant de poursuivre avec l'analyse de la *scripta* du copiste A, il est opportun de vérifier qu'en est-il des traits picards dans celles de B et de C. Or, chez

Gace Brulé, Guillaume le Vinier, Adam de Givenchi; *estiés* dans Conon de Béthune; *disiés* dans Raoul de Soissons; *fuiés* dans Jehan Erart et Symon d'Autie; *auriés, fraigniés, voliés, estiés* dans Audefroï le Bastard; *avés* dans Roger d'Andeli (fausse attribution d'une pièce, RS. 1876a vraisemblablement du Chastelain de Couci: voir Gatti 2019: 50).

¹⁰⁴ Gossen 1970: § 59.

¹⁰⁵ *Ibi*: § 63.

¹⁰⁶ *Ibi*: § 64.

¹⁰⁷ *Ibi*: § 66.

¹⁰⁸ *Ibi*: § 67.

¹⁰⁹ *Ibi*: § 64 et 70.

¹¹⁰ *Ibi*: § 75.

¹¹¹ *Ibi*: § 80.

ceux-ci, quelques-uns au moins des traits que l'on vient de lister se trouvent bien attestés, notamment:

- E atone devant /k/, /ŋ/ > i: ex. *Mon Seigneur* [B et C];
- C (+ A) > <c> (/k/): ex. *capeler, senescaucesse, camp, Campaigne* [B], *canchon(s), Castelains* [C];
- C (+ E, I) > <ch> (/tʃ/): ex. *Torchi, senescaucesse, mache* (?), *cbe, Couchi* [B];
- T + s/s > -s: ex. *Monios, Pieros, motés* [C];
- article féminin ILLA > le: ex. *Hues de le Ferté, Robert de le Piere, Pierekins de le Coupele* [C].

On peut aussi en ajouter d'autres:¹¹²

- Ē protonique en syllabe ouverte > ie:¹¹³ ex. *Quenes de Biethune* [B et C];
- ĒU, ĪVU + s > -ius:¹¹⁴ ex. *Diu, Andriu* [B], *Andrius, Ioseaus Tardius* [C];
- T + j > <ch> (/tʃ/):¹¹⁵ ex. *canchon(s)* [C];
- R + L > ll:¹¹⁶ *Bouchars de Malli* [C].

Néanmoins, vu l'étroitesse et la spécificité du corpus – pour C que des rubriques, pour B des rubriques, des corrections minimales et la copie partielle de deux poèmes d'un auteur artésien, Huon d'Oisy – il est impossible de décider s'il s'agit de traits propres au système des deux copistes ou bien d'adhérence formelle à leurs antigraphes. Pour ce qui est de B, il faut prendre en compte aussi le foisonnement extraordinaire de formes avec -z phonétiquement aberrantes (non seulement celles qu'on trouve aussi chez A, comme *pluz, paz*, mais aussi de formes exclusives, comme *voz/vouz* < VOS, pron. et art. *lez* < ILLAS, *damez* < DOMINAS, *ez* < ET) qui s'accorde difficilement avec l'hypothèse d'un scribe du Nord¹¹⁷ mais qui pourrait lui aussi dépendre d'un respect très rigoureux du modèle.

¹¹² Selon Hatzikiriakos 2020: 29, «la *scripta* [de B] presenta [...] alcuni tratti grafici piccardi, come l'uso sistematico di k̄ per la velare sorda, tratto quasi del tutto assente nel copista principale».

¹¹³ Gossen 1970: § 11.

¹¹⁴ *Ibi*: § 9.

¹¹⁵ *Ibi*: § 38.

¹¹⁶ *Ibi*: § 55.

¹¹⁷ L'absence de -z étant «un des traits distinctifs de la *scripta* picarde» (Callahan 1990: 694). Voir aussi Gossen 1970: § 40.

LA *SCRIPTA* DU COPISTE A: LE RAPPORT AVEC LES SOURCES

En revenant à la main A, un seul trait que l'on pourrait qualifier de «picard», mais qui n'est pas inconnu des *scriptae* de l'Est et même de Paris,¹¹⁸ apparaît assez fréquemment, même si avec une récurrence très inégale selon les différentes formes: O atone (longue ou brève) + N > *oun*.¹¹⁹ Citons par exemple: 7 *couno-* vs. 2 *conno-*; 76 *-doun-* vs. 23 *-don-*; 31 *(h)ouno(u)r-* vs. 116 *(h)ono(u)r-*; 1 *coument* vs. 41 *comment*; 3 *chancounete* vs. 8 *chanconete*. La présence de ce trait n'est évidemment pas suffisante pour remettre en cause l'origine non artésienne du copiste A, d'autant plus que la majorité des formes picardes se trouve dans l'œuvre d'auteurs septentrionaux. Quant aux autres, on pourrait aussi soupçonner une tendance adaptative du scribe par rapport à un phénomène graphico-phonétique auquel il se serait fait l'oreille, ou encore la responsabilité de la tradition manuscrite en amont de M. La complète disparition des formes avec *oun* à partir du fol. 150 semble appuyer plutôt cette dernière hypothèse,¹²⁰ qui serait aussi cohérente avec ce que Dominique Billy suppose pour la présence de *ou* au lieu de *o* dans les lais franco-occitan (par ex. *lou*, *troubar*, *souple*, *moustrat*), sur la base du comportement du copiste de T.¹²¹ Encore aux sources il

¹¹⁸ *Ibi*: § 28a, d). Il s'agit d'un trait récurrent dans les manuscrits copiés dans les régions septentrionales (75% dans les ms. littéraires du Nord, 25% dans ceux du Hainaut selon Dees 1987: n° 289) sans qu'il en soit exclusif. Le moteur de recherche des *Plus anciens documents linguistiques de la France (DocLing)* (<https://www.rose.uzh.ch/phoenix/workspace/live/ph2/main.php?user=guest#>, récemment inséré dans le projet *Documents et analyses linguistiques de la Galloromania médiévale (GallRom)*, dirigé par Martin-Dietrich Glessgen: <https://gallrom.linguistik.uzh.ch/>) permet d'en relever: une récurrence assez systématique dans les chartes de Flandre, Hainaut, Oise et surtout Douai; une présence significative quoique minoritaire dans celles de Marne, Meurthe et Moselle, Meuse, Moselle et Paris; des apparitions très sporadiques dans celles d'Aube, Côte d'Or, Haute-Marne, Vosges. Le trait n'est pas pris en compte par Dees 1980.

¹¹⁹ Le phénomène ne se vérifie pas pour O tonique: voir Gautier de Dargies (Raugei): 16 (uniquement en référence aux textes de ce trouvère). Ajoutons que le même trait se trouve aussi abondamment sous la plume de B et C.

¹²⁰ Autrement, il faudrait supposer que le copiste ait commencé à oblitérer ce trait qui n'appartenait pas à son système seulement vers la fin de son travail. Pour une possible interprétation géolinguistique de la présence de ce trait dans les sources de M voir plus bas.

¹²¹ Voir Billy 1995: 137. Dans T on trouve tantôt des formes avec <ou> (*trobar*, *mostrat*),

faudra attribuer la présence d'un petit nombre de traits picards dans les poèmes du champenois Gace Brulé:

- ECCE ILLOS > *ciaus* (une fois, 2 autres dans auteurs septentrionaux);
- TOLLIT > *tant* (2 fois; ailleurs toujours *tolit*);
- VOLUISSE > *vauisise* (une fois, ailleurs toujours *voussisse*), VOLUISSET > *vauisist* (une fois, ailleurs toujours *vous(s)ist*).

La correspondance de leçon avec T dans tous ces cas¹²² suggère qu'il s'agit de formes contenues dans le modèle commun, que l'on appelle depuis Schwan μ^1 , comportant 314 chansons de trouvères, 48 motets, 3 lais. Une source plus probablement unitaire¹²³ que multiple,¹²⁴ mais sous la forme

tantôt des formes aberrantes (*lor* au lieu de *lou* à 3 endroits différents) qui ne s'expliquent qu'à partir d'un modèle avec «ou».

¹²² Dans le cas de *ciaus* il est aussi possible que le trait, qui est «doin d'être exclusivement picard» (Gossen 1970: 61), se trouvant aussi – entre autres – dans les *scriptae* parisienne et champenoise, remonte à l'auteur lui-même. Pour la présence d'un certain nombre de picardismes chez Gace Brulé, voir Barbieri 2013: 285.

¹²³ Voir Schwan 1886: 30-8 («gemeinsam Vorlage», «gemeinsame Quelle»), Spanke 1943: 40 («Vorlage»), Resconi 2017: 185 («fonte primaria del canzoniere M [...] dal quale deriva la maggior parte dei propri materiali anche T»). Selon Lannutti 2011: 158 il s'agirait d'«un prodotto scrittoria che contenesse componimenti francesi e provenzali». Son opinion peut être rapprochée de celle de Billy 1995: 97 et 145-6 sur l'existence d'une source commune pour le chansonnier de troubadours W et les lais en langue mixte, fondée sur la récurrence des mêmes formes franco-occitanes dans les deux corpus. Toutefois, comme le reconnaît Billy lui-même sur la base de la présence de ces mêmes formes dans le ms. N du *Girart de Roussillon*, celles-ci pourraient aussi relever d'une «certaine tradition littéraire» plutôt que de la main d'un seul scribe. Vu la particularité de la tradition de *BdT* 461.122 et de *BdT* 461.124, insérés dans les deux témoins dans des sections consacrées au genre lai avec d'autres pièces parfaitement françaises, et l'absence d'autres pièces occitanes dans T, j'aurais plutôt tendance à croire (avec Marshall 1982: 88) à l'existence de sources distinctes pour les deux lais et pour W. Je reviendrai plus bas sur cette question ainsi que sur les composants possibles de la source μ^1 et sur leur provenance, à coup sûr artésienne seulement pour une partie d'entre elles.

¹²⁴ Comme suggéré par exemple par Karp 1964: 44-7, sur la base des différences dans les mélodies qui ne correspondent toujours pas à celle que l'on peut trouver dans les textes (voir aussi Haines 1998: 94-6 et Saint-Cricq-Doss-Quinby-Rosenberg 2017: xx pour ce qui est des motets). Battelli 1992: 300, postule aussi «la messa a frutto di sillogi autonome» sur la base de la divergence dans l'ordre des sections d'auteur, tout en ne renonçant pas à parler plus bas de «fonte principale» au singulier.

d'un ensemble de fascicules et feuilles éparses plutôt que d'un livre, ce qui expliquerait l'ordre très différent des sections d'auteur dans T et M.

Une autre correspondance, d'autant plus significative qu'on peut la mesurer d'un bout à l'autre des deux recueils, est celle qui intéresse un trait graphique apparemment peu commun, tel que la notation systématique *-ig/-g* pour le phonème nasal palatalisé en fin de mot, un trait que les études sur les *scriptae* d'oïl tendent à passer sous silence:¹²⁵ *besoig*, -LONGE > *-loig*, PLANGO > *plaig*, TENEO > *tieig/tieg*, TENUI > *tig*, VENIO > *vieig/vieg*, VENUI > *vig*.¹²⁶ Le témoignage des chartes suggère que ce trait n'est pas diatopiquement marqué, puisqu'on le trouve assez rarement (sauf pour la forme *tesmoig*, qui compte des dizaines d'occurrences) dans des documents de différentes régions de l'Est à l'Ouest (à l'exclusion du Nord) en passant par Paris.¹²⁷ Pour ce qui est des manuscrits littéraires, l'*Atlas* de Dees montre une concentration relative dans l'Ouest et le Centre-Ouest, entre l'Anjou et le Poitou, et en moindre mesure en Bourgogne, mais les formes avec *-(i)g* ne sont pas complètement absentes ailleurs. S'agissant d'un trait minoritaire et plutôt négligé par les spécialistes, il est assez étonnant de le trouver bien attesté dans les chansonniers de trouvères: outre M T, il est employé, en alternance avec *-ng* par les scribes des chansonniers N¹²⁸ P (où les formes alternatives se côtoient parfois, comme c'est le cas pour *loing/loig* au fol. 106a),¹²⁹ ce qui semble indiquer que ce trait n'était pas du tout étranger à la *scripta* littéraire de la deuxième moitié du XIII^e siècle. Cela et la présence des formes en *-(i)g* dans M même dans

¹²⁵ Complètement absent de Beaulieux 1927, de Gossen 1967 et des chapitres du *Lexikon der Romanistischen Linguistik* consacrés aux *scriptae* d'oïl (LRL 1995), Pope 1934: § 695 le cite en passant comme l'une des possibilité alternative pour la notation du phonème nasal palatalisé en fin de mot.

¹²⁶ Toutes ces formes sont exclusives dans M.

¹²⁷ J'ai recherché dans *DocLing* (voir plus haut, n. 119) les formes *besoig*, *loig*, *tesmoig*, *reteig/retiieg/retieg*, *teig/tieig/tieg*.

¹²⁸ Voir Eustache le Peintre (Gambini): 26.

¹²⁹ Mon sondage sur une dizaine de feuillets des principaux chansonniers du groupement sⁱⁱ de Schwan 1886 n'a pas permis de repérer le trait dans K O X. Rappelons que O est le seul manuscrit du groupe dont le copiste est localisable sur la base des éléments manifestement bourguignons de sa *scripta* (voir Jeanroy 1918: 8).

les pièces qu'il ne partage pas avec T ne permettent pas d'établir si le trait faisait partie des habitudes graphiques des copistes de deux chansonniers indépendamment l'un de l'autre ou bien si ceux-ci l'ont reproduit à partir de leur modèle commun, en le faisant propre au point de le généraliser (au moins dans le cas de M) dans la copie de tous les textes.

Pour résumer: l'analyse de la *scripta* révèle un copiste (notre A) qui n'est pas d'Arras ou – ce qui reviendrait au même – qui s'efforce d'éliminer tout trait artésien de sa *scripta*.¹³⁰ Ce scribe a copié une série de poèmes provenant de sources différentes, sans mettre particulièrement en valeur ceux d'auteurs arrageois qu'il tire de son modèle principal. Même en supposant que le copiste secondaire B et le rubricateur C soient du Nord, ce qui n'est pas assuré, il me semble que l'hypothèse d'une confection du manuscrit en Artois ressort ultérieurement affaiblie.

UNE «SCRIPTA LYRIQUE COMMUNE»?

Avant d'évaluer la possibilité d'émettre d'autres hypothèses, une considération s'impose, suggérée par l'investigation que j'ai effectuée sur la *scripta* de quelques chansonniers de trouvères (de façon exhaustive sur M, par comparaison d'une centaine de textes partagés sur T et par échantillonnage sur K N O P X) et sur la *scripta* des chartes grâce à la disponibilité des *DocLing* en édition numérique.¹³¹ Les *scriptae* des chansonniers, comme toute *scripta* littéraire, connaissent moins d'uniformité que celles des écritures documentaires:¹³² dans la *scripta* d'un chansonnier donné, la probabilité de détecter des oscillations entre formes graphiques et phonétiques alternatives, telles que *-s* vs. *-z*, *-(i)g* vs. *-(i)ng*, *-eu(s)* vs. *-ieu(s)*, *-ein(n)e* vs. *-ain(n)e*,¹³³ est beaucoup plus élevée que dans celle d'une charte de n'im-

¹³⁰ En ce sens, l'«absence» d'éléments picards dont j'ai parlé plus haut pourrait être interprétée comme l'un de ces «faits négatifs» dont il faut tenir compte non moins que des «faits positifs» dans l'étude de la «stratigraphie linguistique des manuscrits médiévaux» selon Greub 2018: 10-1.

¹³¹ Voir plus haut, n. 118.

¹³² Voir la synthèse de Goebel-Wüest 2001: 846-7.

¹³³ Pour les différents pourcentages des formes alternatives dans les chansonniers considérés, voir Callahan 1990, avec les précautions exprimés plus haut, n. 22.

porte quelle région. Mais il y a plus. Dans la *scripta* de la plupart des chansonniers considérés (outre notre M, K N P X) les éléments reconnaissables comme régionaux sont très peu évidents: ainsi, en l'absence d'analyses linguistiques exhaustives la localisation de leurs copistes (et souvent des manuscrits eux-mêmes)¹³⁴ reste très difficile à déterminer. On a l'impression que ces copistes se servent d'une sorte de «*scripta* lyrique commune» – dont le rapport avec l'éventuelle *koiné* lyrique utilisée par les auteurs serait à investiguer¹³⁵ – fondée sur des critères dont les plus importantes semblent être la tolérance d'un certain degré de polymorphisme graphique (avec des témoins plus «normatifs» comme K et d'autres plus «libres», comme M) et surtout le rejet, sans doute pour des raisons à la fois esthétiques et réceptionnelles, d'éléments trop connotés en sens diatopique (par ex., les graphèmes <w> et <w>, faisant partie des habitudes sribales du Nord, mais pas seulement, presque toujours évités même dans la transcription de poèmes d'auteurs septentrionaux).¹³⁶ Cette *scripta*, caractérisée par certains traits de conservatisme (par ex. -ORE > o(u)r plutôt qu' -eur: le deuxième, reproduisant le développement picard et francien /ør/ (déjà accompli au XII^e siècle), se trouve systématiquement dans les chartes de ces régions)¹³⁷ et ouverte à des traits qui demeurent

¹³⁴ K N P X sont parfois localisés en Île-de-France (voir par ex. Barbieri 2011: 181), sans qu'il y ait de véritables arguments en faveur de cette hypothèse, sinon la présence de peu de trouvères parisiens ignorés par les autres chansonniers (Robert de Semilli e Moniot de Paris: voir *ibi*: 185, n. 10) et précisément l'absence de marques «provinciales» dans la *scripta*. Callahan 1990: 683 parle génériquement pour ces chansonniers de «*scripta* francienne» mais quelques années plus tard reconnaît en passant l'absence de chansonniers provenant de la région parisienne (Callahan 2008: 26, n. 5).

¹³⁵ Bédier 1909: xvii affirme avoir reproduit «les formes grammaticales et les graphies» de M pour l'édition des chansons de croisade, «parce qu'il est écrit en cette sorte de *koiné* ou de langue littéraire qui semble bien avoir été la langue de la plupart des trouvères lyriques». Selon Cepraga 2004: 394 la *scripta* de K, «senza tratti dialettali rilevanti, [...] riproduce, con poche smagliature, la *koiné* fissatasi nella lirica francese già a partire dalla prima metà del Duecento». Je signale l'absence d'études spécifiquement consacrées à cette *koiné* (après l'essai pionnier de Wacker 1916), dont il serait nécessaire de pouvoir disposer pour en évaluer le rapport avec la *scripta* des chansonniers. Pour la considération d'un élément de cette *koiné*, la désinence verbale de quatrième personne asigmatique -on, voir plus bas.

¹³⁶ Voir par ex. Callahan 1990: 694 et Barbieri 2011: 186.

¹³⁷ Voir Gossen 1970: § 26. Eustache le Peintre (Gambini): 34 signale une prédo-

marginaux dans les *scriptae* documentaires (par ex. *-(i)g*), peut bien évidemment relever en partie de la tradition manuscrite en amont des témoins survécus; j'en montrerai un autre exemple flagrant dans le paragraphe suivant. Mais ce qui me semble significatif c'est qu'on retrouve cette *scripta* surtout dans des grands chansonniers comme K N P X et M qui déploient une perspective suprarégionale et dont les spécialistes ont attribué l'initiative de la composition, sur la base aussi de leur richesse, aux cours seigneuriales (ou même royales)¹³⁸ plutôt qu'aux milieux urbains, naturellement liés à une expression plus locale (comme c'est le cas pour T).¹³⁹ Cette correspondance, formulée de façon assez générale à partir de sondages limités, pourra trouver une vérification dans l'étude scriptologique exhaustive de tous les chansonniers d'oïl, que les outils de transcription automatique rendent aujourd'hui beaucoup plus aisée.¹⁴⁰

LA *SCRIPTA* DU COPISTE A: DES ÉLÉMENTS POUR UNE LOCALISATION ?

En revenant au copiste A du Chansonnier du Roi, on peut être d'accord avec Christopher Callahan quant au fait que dans sa *scripta* aucune caractérisation régionale n'est clairement identifiable;¹⁴¹ cela trouverait son ex-

minance des formes en *-eur* dans K; pourtant, nous avons repéré toujours *flor, dolor, valor* (voir aussi Gautier de Dargies [Raugei]: 167).

¹³⁸ Pour M, «presumibilmente realizzato per un rappresentante della corona di Francia», voir Lannutti 2011: 160 (qui semble reprendre Cepraga 2004: 407: «più volte è stata avanzata l'ipotesi di una committenza socialmente elevata, da ricercarsi con ogni probabilità fra i rappresentanti della corona di Francia»). Faute d'indices solides, celle-ci reste une hypothèse possible mais indémontrable.

¹³⁹ La *scripta* de T semble présenter un niveau modéré de «régionalisme», par rapport au caractère artésien bien plus marqué des chansonniers A et a.

¹⁴⁰ Une telle étude pourrait fournir aussi d'éléments utiles pour vérifier l'hypothèse stématique de Schwan 1886, en particulier sur un point délicat comme celui du rapport entre M et la famille sⁱⁱ: voir les suggestions en ce sens de Barbieri 2011: 215 et de Lannutti 2011: 168-70.

¹⁴¹ Callahan 1990: 686. Toutefois, le chercheur américain avance également, sans la motiver, l'hypothèse d'une «*scripta* angevine» (p. 696; voir aussi plus haut, n. 22), localisation qui irait «à l'appui de l'hypothèse de M. Jean Beck» (p. 683). Dans mon analyse je

plication dans la perspective suprarégionale que je viens d'évoquer. Néanmoins, je crois avoir repéré au moins un trait ayant relevance diatopique: la désinence de la première personne du pluriel en *-om* (< -UMUS), qui apparaît 15 fois (vs. 12 *-ons*) employée de façon presque exclusive¹⁴² dans la première partie du recueil, dans des poèmes d'auteurs d'origine différente (Comte de Bar: 2 fois *avom*; Pierre de Corbie: *verrom*; Gace Brulé: *seriom*, *disom*, *saurom*, *amom*; Conon de Béthune: *avom*, *iron*, *laisom*; Huon d'Oisy: *alom*; Gautier de Dargies: *poom*, *avom*; Hue de la Ferté: *serom*, *verrom*). L'évolution asigmatique *-um/-om/-on* de cette désinence verbale est considérée comme spécifiquement occidentale (du Poitou à l'Angleterre) par Pope¹⁴³ et Gossen,¹⁴⁴ tandis que Fouché l'attribue aussi, sans précision ultérieure, à «une partie de la Picardie».¹⁴⁵ Les *Atlas* de Dees montrent que ce sont plutôt l'Anjou et l'Orléanais à partager ce trait en continuité avec l'Ouest.¹⁴⁶ Toutefois, les études citées ne distinguent pas les formes en *-om*, seules à apparaître dans la *scripta* de A, de celles en *-on*, dont se servent même quelques-uns des auteurs, comme Gace Brulé (: *trabison*) et Huon d'Oisy (: *bandon*), et pour lequel on doit évidemment penser à un trait faisant partie de la *koiné* lyrique qui peut apparaître sous la plume de trouvères de n'importe quelle origine.¹⁴⁷ On peut donc douter de l'utilité des formes asigmatiques prises en vrac comme indices fiables pour la localisation d'une *scripta* littéraire. Pour ce qui est des désinences *-om*, des indications bien plus précises sont fournies par les chartes. Si l'on considère les formes (*h*)*avom*, *faisom*, *laisom*, *poom*, *savom*, les résultats sont unanimes:¹⁴⁸ hormis un document chacun pour Haute-Marne, Côte-d'Or,

n'ai pu repérer aucun trait spécifiquement angevin; je peux supposer que l'auteur fasse référence à celui dont je parle ci-après, qui n'est pourtant aucunement exclusif de la *scripta* d'Anjou.

¹⁴² A l'exception des formes en *-ons* qui se trouvent dans RS. 2012 (6 fois, fol. 1r) attribué à Guillaume le Vinier et dans RS. 1522 du Comte de Bar (1 fois; *avom* y apparaît aussi 2 fois). Pour l'interprétation de ce fait voir plus bas.

¹⁴³ Pope 1934: § 894.

¹⁴⁴ Gossen 1967: 125-6.

¹⁴⁵ Fouché 1967: 191.

¹⁴⁶ Dees 1980: n° 219; Dees 1987: n° 440. Voir aussi Goebel 1995: 335.

¹⁴⁷ Voir Gautier de Dargies (Raugei): 21.

¹⁴⁸ Selon le moteur de recherche du projet *DocLing* (voir plus haut, n. 118).

Oise et deux pour Paris, toutes les autres occurrences se trouvent dans de centaines de chartes du Poitou.

Doit-on de ce fait postuler que le copiste A était originaire de cette région de l'Ouest, aire de passage entre le domaine d'oïl et celui d'oc? En l'absence de tout autre trait occidental clairement reconnaissable,¹⁴⁹ on a le droit d'en douter. En outre, la prise en compte du seul feuillet transcrit par le copiste B s'avère précieux pour éviter d'attribuer à A des éléments qui apparaissent sous la plume de tous les deux: c'est précisément le cas pour la forme verbale *alom* attestée aussi chez B (vs. *savon* conservé à la rime). De fait, deux explications sont possibles pour la présence de formes en *-om* chez les deux scribes A et B. Soit B recopie un texte qu'A avait déjà transcrit,¹⁵⁰ pour des raisons matérielles difficiles à imaginer mais dont pourrait aussi dépendre l'absence d'enluminure représentant Huon d'Oisy dans le même feuillet,¹⁵¹ en ce cas, A serait le responsable des formes en *-om*. Soit celles-ci ne sont pas propres au copiste A, mais remontent à l'antigraphe que les deux copistes ont eu sous les yeux. En ce cas on pourrait attribuer à celui-ci aussi l'emploi très répandu de *-z* au lieu de *-s*, que B aurait gardé plus fidèlement (même dans *voz/vouz* < VOS, *lez* < ILLAS, *damez* < DOMINAS), tandis que A l'aurait limité à certaines formes (*maiz* < MAGIS, *pluz* < PLUS).

La deuxième explication paraît beaucoup plus vraisemblable, en ce qu'elle permet d'intégrer des éléments déjà vérifiés relatifs aux différentes sources de M. En effet, un indice en faveur de la responsabilité de la tradition en amont de M semble venir de la distribution respective des formes dans le corpus: toutes celles en *-om* apparaissent avant le fol. 99, où commence la partie «artésienne» du recueil, dans des pièces partagées avec T,¹⁵² qui affiche une fois la forme asigmatique *alon* en correspondance

¹⁴⁹ Sur les quatorze traits qui caractériseraient les *scriptae* de l'Ouest selon Gossen 1967: 72-186 celui-ci est le seul qui est attesté de façon évidente dans M.

¹⁵⁰ Comme on l'a vu plus haut, B intervient toujours après A.

¹⁵¹ Circonstance unique dans l'ensemble du chansonnier, l'initiale prévue n'a pas été peinte, comme le signale une main (manifestement postérieure à la confection du ms.) qui circonscrit l'espace qu'elle aurait dû occuper en écrivant au centre «*Nota*» (mais cf. Hatzikiriakos 2018: 355 qui semble interpréter cette écriture comme des «note per il miniatore»).

¹⁵² Avec la seule exception de RS. 1522 du Comte de Bar, absent de T, où *avom* (2 fois) est toutefois côtoyé par *soions*.

d'*alom* de M, tandis que toutes les formes en *-ons* se concentrent dans des poèmes que M tire de sources différentes (notamment RS. 2012 de Guillaume le Vinier et les pastourelles des fol. 100-103) avec la seule exception de RS. 1909 d'Ernoul Caus Pains, où pourtant la position de 4 des 5 formes verbales à la rime (: *oseillons* : *semons*) aurait pu suggérer aux copistes impliqués dans la tradition manuscrite de ce poème de garder la forme en *-ons*, même hors de rime. Or, l'hypothèse d'une source poitevine en amont des manuscrits fr. 844 et 12615 irait rejoindre celle qui a été avancée par Dominique Billy pour les deux lais franco-occitans, sur la base d'une série de formes apparemment à attribuer au Poitou repérées dans les deux témoins ou bien dans le seul Chansonnier du Roi en correspondance de francisations fautives dans celui de Noailles.¹⁵³ Si cela est le cas, dans μ^1 on devrait reconnaître le fusionnement d'au moins deux sources distinctes: l'une plus ancienne, relevant d'un intérêt suprarégionale, contenant l'œuvre des trouvères «classiques» (confluée dans la première section de M avec les sources complémentaires inconnues de T) et les lais et comportant une couche linguistique poitevine; l'autre plus récente et municipale, artésienne quant aux contenus et sans doute aussi pour la langue (à ce qu'on peut en juger des formes résiduelles qui n'ont pas été oblitérées par le copiste A de M).¹⁵⁴

Cependant, Billy ne cache pas que les formes prétendument poitevines présentes dans les lais (et dans une certaine mesure aussi dans le chansonnier de troubadours W) pourraient relever d'une «certaine tradition littéraire» franco-occitane liée tant à la réception française de textes du Midi qu'à la circulation de textes composés en langue mixte, telle que l'attestent par exemple certains manuscrits du *Girart de Roussillon*.¹⁵⁵ Je me suis donc posé la question si la désinence *-om* peut trouver d'autres explications que l'influence de la *scripta* poitevine. La réponse est oui. Reprenons la comparaison entre les copistes A et B du Chansonnier du Roi. Il y a au moins une autre forme rare partagée par les deux, *fraim* (< FRENÜ, 3 fois chez B, 2 fois chez A), toujours avec *-m* au lieu de *-n*, qui est ac-

¹⁵³ Notamment celles avec traitement *-ARIUM* > *-er* et avec la diphtongue *ei* au lieu d'*oi*. Voir Billy 1995: 127-32 et 146.

¹⁵⁴ Pour les sources des motets, d'origine en partie artésienne, en partie parisienne, voir Saint-Cricq-Doss-Quinby-Rosenberg 2017: xviii-xxi.

¹⁵⁵ Voir plus haut, n. 123.

compagnée chez A de l'option systématique pour les formes étymologiques avec *-m nom, renom* (< -NOMEN, jamais *non*). Or, la préférence pour *-m* vs. *-n* est un trait que le témoignage des chartes amène à considérer comme typique de l'Est: on trouve par ex. des rares attestations de MANU > *maim* en Doubs, Jura, Saône-et-Loire, et des attestations bien plus fréquentes de MEUM > *mom* en Doubs, Jura, Haute-Marne et Côte-d'Or; les mêmes formes apparaissent, en continuité diatopique, dans les documents francoprovençaux de Fribourg et Neuchâtel, mais elles sont apparemment inconnues ailleurs.¹⁵⁶ Sur ces bases, on pourrait mettre aussi en valeur les attestations, bien que singulières, d'*avom* repérées dans les chartes de Haute-Marne et de Côte-d'Or et avancer l'hypothèse que le Chansonnier du Roi montre des désinences de la *koiné* lyrique en *-on* (rappelons les forme *alon* partagée par T et *savon* conservée à la rime par le copiste B) modifiées en *-om* suivant les habitudes graphiques d'un scribe oriental. D'autres indices – encore plus exigus, il faut l'admettre – repérés dans la *scripta* de A pourraient contribuer à façonner l'hypothèse d'une couche orientale, puisque les formes suivantes ne se trouvent pas dans des chartes d'autres zones de la France: GENTE > 2 *gant* (vs. 146 *gent*) rarement attesté en Jura, Doubs, Côte-d'Or et Meurthe-et-Moselle, et *WADDI > 4 *guage* (vs. 3 *gage*) rarement attesté en Doubs, Côte-d'Or, Haute Marne (mais aussi dans une charte du Poitou).¹⁵⁷

Impossible, à mon avis de trancher entre les deux hypothèses, celle d'un antigraphe linguistiquement occidental et celle d'un antigraphe linguistiquement oriental, même si la deuxième serait plus cohérente avec ce qu'on sait de la provenance des matériaux poétiques que T ne transmet pas. Quoi qu'il en soit, le respect de traits manifestement non-picards (*-om, -z*) de leur modèle de la part de deux copistes différents, dont l'un (B) utilise même une *scripta* teintée de picardismes, plaide une fois de plus en faveur d'une localisation de l'atelier loin d'Arras. Reste ouverte la question d'où situer cet atelier, outre que le copiste principal, vu qu'aucun des rares

¹⁵⁶ Voir aussi Taverdet 1995: 377.

¹⁵⁷ Quant à la forme DOMINA > 2 *deme* (vs. 684 *dame*), on peut soupçonner qu'à deux endroits différents le copiste s'est trompé; d'ailleurs, la seule occurrence repérée dans une charte de Haute-Marne fait penser également à un *lapsus*.

éléments ayant une relevance diatopique repérés dans la *scripta* de celui-ci ne semble pouvoir lui être attribués avec certitude.

*

J'ajoute, presque en appendice et au lieu d'une véritable conclusion, que les arguments linguistiques manquent aussi pour appuyer la première hypothèse de John Haines (retractée mais pas complètement exclue par la suite):¹⁵⁸ celle d'une localisation de l'atelier du Chansonnier du Roi dans les espaces francophones de la Méditerranée orientale, un milieu d'Outremer proche de ce Guillaume de Villehardouin, dont M est le seul chansonnier à transmettre de poèmes.¹⁵⁹ Il est vrai que certaines particularités et alternances de formes signalées par Laura Minervini comme typiques de la *scripta* d'Outremer¹⁶⁰ se trouvent bien sous la plume du copiste A. Parmi les phénomènes les plus significatifs on peut citer l'emploi presque systématique de:

L (+ j, e) > <(i)ll:¹⁶¹ 18 *trauail*, 4 *gentill* vs. 1 *gentil*, 4 *fill*, 127 *vueill* vs. 5 *vueil*;
G (+ A) > <g>:¹⁶² 5 *eslongant*, 1 *atargant*, 3 *sergant* (vs. 1 *serians*), 2 *changant*, 1 *assoagant*, 3 *ligance*, 2 *vengance* (vs. 10 *veniance*).

Encore, on remarque la tendance à éviter certaines formes comportant une triphthongue *ieu* d'origine diverse:¹⁶³ OCULOS > 44 *ex* (vs. 8 *ie~~x~~* et 11 *ieu~~x~~*), DEUS > 235 *dex*, 7 *deu* (vs. 90 *di~~x~~*,¹⁶⁴ 119 *di~~eu~~*), mais cf. MELIUS > 3

¹⁵⁸ Haines 2013: 95.

¹⁵⁹ Sur l'absence d'indices de la prétendue existence d'un milieu et de la confection de manuscrits littéraires (francophone ou grecophone) en Morée au XIII^e siècle voir Agrigoroaci 2022.

¹⁶⁰ Minervini 2010. Il faut rappeler que cette étude fondamentale sur la *scripta* d'Outremer se concentre sur les manuscrits français transcrits à Chypre et en Terre Sainte (pp. 119-20). En revanche, pour la *scripta* française de Constantinople (jusqu'à 1261) et de Morée (jusqu'au XIV^e siècle) nous sommes beaucoup moins bien renseignés.

¹⁶¹ *Ibi*: § 3.2.1.4.

¹⁶² *Ibi*: § 3.2.1.4. La réalité phonétique de fricatif palato-alvéolaire voisé est assurée par les deux occurrences de *gant* < GENTE, citées plus haut.

¹⁶³ *Ibi*: § 3.2.2.4.

¹⁶⁴ Cette forme est absente entre les fol. 106-137.

meuz, 2 *melz* (vs. 130 *mieu*, 25 *miens*, 3 *miex*, 1 *mieux*). Toutefois, l'absence des formes outre-marines qui peuvent être considérées comme le plus marquées¹⁶⁵ est totale: on ne trouve jamais *leuc*, *feuc* (< LOCU, FOCU), *ziens* (< OCULOS), *aigue* (< AQUA), s + cons. > *h*, È tonique > *ei/e*. Quant à l'emploi de <z> pour /z/, il y a une seule occurrence d'*oizel* (< AVICELLU, vs. 30 *oise*), qui pourrait s'expliquer par un *lapsus calami*.

Cette absence s'ajoute aux autres absences déjà évoquées plus haut. Malgré toutes les données textuelles disponibles et l'effort de leur interprétation linguistique, l'énigme du (mi)lieu d'origine du Chansonnier du Roi demeure irrésolue. Toutefois, j'espère avoir suffisamment démontré l'utilité d'une analyse scriptologique exhaustive pour la discussion d'hypothèses fondées sur des arguments d'ordre différent seulement en l'apparence solides.

Federico Saviotti
(Università di Pavia)

RENVOIS BIBLIOGRAPHIQUES

SIGLES DES CHANSONNIERS FRANÇAIS

- A = Arras, Bibliothèque Municipale-Médiathèque de l'Abbaye Saint-Vaast, 139 (657)
 C = Bern, Burgerbibliothek, 389
 F = London, British Library, Egerton 274
 I = Oxford, Bodleian Library, Douce 308
 K = Paris, BnF, Ars. 5198 («Chansonnier de l'Arsenal»)
 M = Paris, BnF, fr. 844 («Chansonnier du Roi»)
 N = Paris, BnF, fr. 845
 O = Paris, BnF, fr. 846 («Chansonnier Cangé»)
 P = Paris, BnF, fr. 847

¹⁶⁵ Voir Zinelli 2021: 78-9.

- T = Paris, BnF, fr. 12615 («Chansonnier de Noailles»)
 U = Paris, BnF, fr. 20050 («Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés»)
 V = Paris, BnF, fr. 24406
 W = Paris, BnF, fr. 25566
 X = Paris, BnF, fr. 1050
 a = Città del Vaticano, BAV, Reg. lat. 1490

ÉDITIONS DE TEXTES

- Andrieu Contredit d'Arras (Nelson) = *The Songs Attributed to Andrieu Contredit d'Arras*, by Deborah Hubbard Nelson, Amsterdam · Atlanta, Rodopi, 1992.
 Bédier 1909 = *Les Chansons de croisade*, publiées par Joseph Bédier, avec leurs melodies publiées par Pierre Aubry, Paris, Champion, 1909.
 Berger 1981 = Roger Berger, *Littérature et société arrageoises au XIII^e siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras, Mémoires de la Commission Départementale des Monuments Historiques du Pas de Calais, 1981.
 Billy 1995 = Dominique Billy, *Deux lais en langue mixte: le lai Markiol et le lai Nompar*, Tübingen, Niemeyer, 1995.
 Chastelain de Couci (Lerond) = *Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII^e – début du XIII^e siècle)*, éd. par Alain Lerond, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
 Gautier de Dargies (Raugei) = Gautier de Dargies, *Poesie*, a c. di Anna Maria Raugei, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
 Gillebert de Berneville (Fresco) = Gillebert de Berneville, *Les poésies*, par Karen Fresco, Genève, Droz, 1988.
 Comte d'Anjou (Maillard) = *Roi-trouvère du XIII^e siècle: Charles d'Anjou*, éd. par Jean Maillard, American Institute of Musicology, [s.l.], 1967.
 Conon de Béthune (Wallensköld) = *Les chansons de Conon de Béthune*, éd. par Axel Wallensköld, Paris, Champion, 1921.
 Chrétien de Troyes (Zai) = *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, éd. par Marie-Claire Zai, Berne · Francfort/M., Lang, 1974.
 Ernoul de Gastinois (Maillard) = Jean Maillard, *Lais et chansons d'Ernoul de Gastinois*, Rome, American Institute of Musicology, 1974.
 Eustache le Peintre (Gambini) = *Le canzoni di Eustache le Peintre*, a c. di Maria Luisa Gambini, Fasano, Schena, 1997.
 Gautier d'Épinal (s.n.) = *Les chansons de Gautier d'Épinal*, s. n., s. l., s. a. [mais 1900].
 Hughes de Berzé (Barbieri) = *Le liriche di Hughes de Berzé*, a c. di Luca Barbieri, Milano, C.U.S.L., 2001.

- Jacques de Cysoing (Hoepffner) = Ernest Hoepffner, *Les chansons de Jacques de Cysoing*, «*Studi medievali*» n. s. 11 (1938): 69-102.
- Jehan Erart (Newcombe) = *Les poésies du trouvère Jehan Erart*, éd. par Terence Newcombe, Genève · Paris, Droz, 1972.
- Thibaut de Blaison (Newcombe) = *Les poésies de Thibaut de Blaison*, éd. par Terence H. Newcombe, Genève, Droz, 1978.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

- Agrigoroaei 2022 = Vladimir Agrigoroaei, *Le Manuscrit du Roi, un chansonnier que le prince de Morée Guillaume de Villehardouin n'a sans doute jamais connu*, «*Textus & Musica*» 6 (2022), URL: <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2350>.
- Avril 1986 = François Avril, *Un atelier «picard» à la cour des Angevins de Naples*, «*Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*» 43 (1986): 76-85.
- Barbieri 2011 = Luca Barbieri, *Contaminazioni, stratificazioni e ricerca dell'originale nella tradizione manoscritta dei trovieri*, in Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011: 179-240.
- Barbieri 2013 = Luca Barbieri, «*A mon Ynsombart part Troia*»: *une polémique anti-courtoise dans le dialogue entre trouvères et troubadours*, «*Medioevo romanzo*» 37 (2013): 282-95.
- Battelli 1992 = Maria Carla Battelli, *Il codice Parigi, Bibl. Nat. f. fr. 844: un canzoniere disordinato?*, in Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina – Università degli studi – Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 Dicembre 1991, Messina, Sicania, 1992, 2 voll., I: 273-306.
- Battelli 1996 = Maria Carla Battelli, *Les manuscrits et le texte: typologie des recueils lyriques en ancien français*, «*Revue des langues romanes*» 100 (1996): 111-29.
- BdT = Alfred Pillet, *Bibliographie der Troubadours*, hrsg. von Henry Carstens, Halle (Saale), Niemeyer, 1933 (voir la réimpression anastatique avec mise à jour du corpus par Stefano Resconi: a c. di Paolo Borsa e Roberto Tagliani, Milano, Ledizioni, 2013).
- Beaulieux 1927 = Charles Beaulieux, *Histoire de l'orthographe française*, Paris, Champion, 1927.
- Beck–Beck 1938 = *Le Manuscrit du Roi, fonds français n° 844 de la Bibliothèque Nationale*, éd. par Jean Beck et Louise Beck, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1938, 2 voll.

- Bova 2023 = Marianoemi Bova, *La dialettica centro-periferia tra lingua, politica e ideologia: Conon de Béthune, Mult me semont Amors que je m'envoie (RS 1837) e il dialogo con Bertran de Born*, in *Occitanie: centre et périphéries*. Actes du XIII^e Congrès AIEO (Cuneo, 12-17 juillet 2021) [sous presse].
- Callahan 1990 = Christopher Callahan, *Aspects de la scriptologie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 68 (1990): 680-97.
- Callahan 2008 = Christopher Callahan, *La tradition manuscrite et le rôle de la musique pour appréhender la personnalité poétique de Colin Muset*, in Marie-Geneviève Grosset, Jean-Charles Herbin (éd. par), *Les chansons de langue d'oïl. L'art des trouvères*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008: 25-37.
- Cepraga 2004 = Dan Octavian Cepraga, *Tradizioni regionali e tassonomie editoriali nei canzonieri antico-francesi*, «Critica del testo» 7/1 (2004): 391-424.
- Chaurand 1972 = Jacques Chaurand, *Introduction à la dialectologie française*, Paris · Bruxelles · Montréal, Bordas, 1972.
- Dees 1980 = Anthonij Dees, *Atlas des formes et des constructions des chartes françaises du XIII^e siècle*, Tübingen, Niemeyer, 1980.
- Dees 1987 = Anthonij Dees, *Atlas des formes linguistiques des textes littéraires de l'ancien français*, Tübingen, Niemeyer, 1987.
- Dyggve 1934 = Holger Petersen Dyggve, *Onomastique des trouvères*, Helsinki, Société néophilologique d'Helsinki, 1934.
- Everist 1989 = Mark Everist, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France: Aspects of Sources and Distribution*, New York · London, Garland, 1989.
- Falck s. d. = Robert Falck, *Pierre de Corbie*, in *Oxford Music Online (Grove Music Online)*, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21721>.
- Fouché 1967 = Pierre Fouché, *Le verbe français: étude morphologique*, Paris, Klincksieck, 1967.
- Gatti 2019 = Luca Gatti, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.
- Goebel 1995 = Hans Goebel, *Französische Skriptiformen III. Normandie*, in *LRL* 1995: 314-37.
- Goebel-Wüest 2001 = Hans Goebel et Jakob Wüest, *Skriptaforschung*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, hrsg. von Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, Band I/2. *Methodologie (Sprache in der Gesellschaft / Sprache und Klassifikation / Datensammlung und -verarbeitung)*, Tübingen, Niemeyer, 2001: 835-51.
- Gossen 1967 = Carl Theodor Gossen, *Französische Skriptastudien: Untersuchungen zu den nordfranzösischen Urkundensprachen des Mittelalters*, Wien, Bohlaus, 1967.
- Gossen 1970 = Charles-Théodore Gossen, *Grammaire de l'ancien picard*, Paris, Klincksieck, 1970.

- Greub 2018 = Yan Greub, *La stratigraphie linguistique des manuscrits médiévaux et la variation linguistique*, «Medioevo romanzo» 42 (2018): 6-30.
- Gros 2012 = Gérard Gros, *Comment peut-on être artésien? Réflexions sur la Chanson III de Conon de Béthune*, in Marie-Sophie Masse, Anne-Pascale Pouey-Mounou (éd. par), *Langue de l'autre, langue de l'auteur. Affirmation d'une identité linguistique et littéraire aux XII^e et XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2012: 25-40.
- Haines 1998 = John Dickinson Haines, *The Musicography of the «Manuscrit du Roi»*, PhD thesis, University of Toronto, 1998.
- Haines 2013 = John Haines, *The Songbook for William of Villebardouin, Prince of the Morea (Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds français 844): A Crucial Case in the History of Vernacular Song Collections*, in Sharon E. J. Gerstel (ed. by), *Viewing the Morea. Land and People in the Late Medieval Peloponnesus*, Washington DC, Dumbarton Oaks, 2013: 57-109.
- Haines 2019 = John Haines, *Aristocratic Patronage and the Cosmopolitan Vernacular Songbook: the Chansonier du Roi and the French Mediterranean*, in Jennifer Saltzstein (ed. by), *Musical Cultural in the World of Adam de la Halle*, Boston, Brill, 2019: 95-120.
- Hatzikiriakos 2018 = Alexandros Maria Hatzikiriakos, *Un canzoniere artesiano a più voci: ibridazione e «contaminazioni» tra lirica e polifonia nello Chansonier du Roi*, «Medioevo romanzo» 42 (2018): 352-78.
- Hatzikiriakos 2020 = Alexandros Maria Hatzikiriakos, *Musiche da una corte effimera: lo Chansonier du Roi (BnF f. fr. 844) e la Napoli dei primi Angioini*, Verona, Fiorini, 2020.
- Jeanroy 1918 = Alfred Jeanroy, *Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Âge: manuscrits et éditions*, Paris, Champion, 1918.
- Karp 1964 = Theodore C. Karp, *The Trouvère Manuscript Tradition*, in Albert Mell (ed. by), *The Department of Music, Queens College of the City University of New York: Twenty-Fifth Anniversary Festschrift (1937-1962)*, New York, Queens College of the City of New York, 1964: 25-52.
- Lannutti 2011 = Maria Sofia Lannutti, *Sulle raccolte miste della lirica galloromanza*, , in Lino Leonardi (a c. di), *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011: 153-78.
- Lkr = Robert W. Linker, *A Bibliography of Old French Lyrics*, University (MS), Romance Monographs, 1979.
- Longnon 1939 = Jean Longnon, *Le prince de Morée chansonnier*, «Romania» 65 (1939): 95-100.
- LRL 1995 = *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, hrsg. von Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, Band II/2. *Die einzelnen romanischen Spra-*

- eben und Sprachgebiete vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Tübingen, Niemeyer, 1995.
- Marshall 1982 = compte-rendu de Raupach–Raupach 1979, «Romance Philology» 36 (1982): 83-93.
- «Medioevo romanzo» 2018 = La Direzione e la Redazione di «Medioevo romanzo», *La stratigrafia linguistica dei manoscritti medievali. Alla ricerca di criteri diagnostici (Seminario 2017)*, «Medioevo romanzo» 42 (2018): 3-5.
- Minervini 2010 = Laura Minervini, *Le français dans l'Orient latin (XIII^e-XIV^e siècles). Éléments pour la caractérisation d'une scripta du Levant*, «Revue de linguistique romane» 74 (2010): 119-98.
- Mölk 1991 = Ulrich Mölk, «*Quan vei les praz verdesir*», in Aa. Vv., *Mélanges de langue et de littérature occitanes, médiévales et modernes, en hommage à Pierre Bec par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Poitiers, Université de Poitiers · CESC, 1991: 376-84.
- O'Sullivan 2013 = Daniel E. O'Sullivan, *Thibaut de Champagne and Lyric Auctoritas in Paris, BnF fr. 12615*, «Textual Cultures» 8/2 (2013): 31-49.
- Peraino 1995 = Judith A. Peraino, *New Music, Notions of Genre, and the «Manuscript du Roi» circa 1300*, PhD dissertation, University of California at Berkeley, 1995.
- Peraino 2011 = Judith A. Peraino, *Giving Voice to Love. Song and Self-Expression from the Troubadours to Guillaume de Machaut*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Pope 1934 = Mildred K. Pope, *From Latin to Modern French with Especial Consideration of Anglo-Norman: Phonology and Morphology*, Manchester, Manchester University Press, 1934.
- Prinet 1928 = Max Prinet, *L'illustration héraldique du Chansonnier du Roi*, in Aa. Vv., *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy*, Paris, Droz, 1928: 521-37.
- Raupach–Raupach 1979 = Manfred Raupach, Margret Raupach, *Französierte Troubadorlyrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen, Max Niemeyer, 1979.
- Resconi 2017 = Stefano Resconi, *Canoni, gerarchie, luoghi, tradizioni: le strategie comparative del canzoniere francese M (BNF, fr. 844)*, in Alessio Decaria, Claudio Lagomarsini (a c. di), *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017: 167-91.
- RS. = *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, hrsg. von Hans Spanke, Leiden, Brill, 1955.
- Saint-Cricq–Doss-Quinby–Rosenberg 2017 = *Motets from the Chansonnier de Noailles*, ed. by Gaël Saint-Cricq with Eglal Doss-Quinby and Samuel N. Rosenberg, Middleton (Wis.), A-R, 2017.

- Saviotti–Chaillou 2020 = Federico Saviotti, Christelle Chaillou, *Les dansas du Chansonnier du Roi* (Paris, BnF, fr. 844): à la recherche de fautes dans un corpus d'unica, «Textus & Musica» 1 (2020), URL: <https://textus-et-musica.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=245#tocto1n5>.
- Schwan 1886 = Eduard Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältniss, ihre Entstehung und ihre Bestimmung. Eine litterarhistorische Untersuchung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886.
- Segre 1979 = Cesare Segre, *Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema*, in Id., *Semiologia filologica*, Torino, Einaudi, 1979: 53-70.
- Spanke 1943 = Hans Spanke, *Der Chansonnier du Roi*, «Romanische Forschungen» 57 (1943): 38-104.
- Stones 2013 = Alison Stones, *Gothic Manuscripts: 1260-1320. Part I, Volume I: Catalogue*, London · Turnhout, Harvey Miller, 2013.
- Taverdet 1995 = Gérard Taverdet, *Französische Skriptformen VII. Bourgogne, Bourbonnais, Champagne, Lothringen*, in LRL 1995: 374-89.
- Wacker 1916 = Gertrud Wacker, *Über das Verhältnis von Dialekt und Schriftsprache in Altfranzösischen*, Halle, Niemeyer, 1916.
- Wüest 1995 = Jakob Wüest, *Französische Skriptformen II. Pikardie, Hennegau, Artois, Flandern*, in LRL 1995: 300-14.
- Zaganelli 1982 = Gioia Zaganelli, *Conon de Béthune e il rovescio della fin'amor*, in *Studi provenzali e francesi* 82, dir. da Giuseppe Tavani, L'Aquila, Japadre, 1982: 143-64.
- Zinelli 2018 = Fabio Zinelli, *Stratigraphie, contact linguistique et localisation des manuscrits littéraires occitans*, «Medioevo romanzo» 42 (2018): 31-71.
- Zinelli 2021 = Fabio Zinelli, *Attrito, resistenza e fluidità nella ricodificazione linguistica dei testi romanzî (con particolare attenzione per le tradizioni in contatto)*, in Stefano Resconi, Davide Battagliola, Silvia De Santis (a c. di), *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzî medievali*, Milano · Udine, Mimesis, 2021: 67-106.
- Zufferey 1987 = François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987.

RIASSUNTO: La compilazione dello «Chansonnier du Roi» (Paris, BnF, fr. 844), testimone tra i più importanti della lirica antico-francese, viene in genere localizzata in Artois sulla base di una serie di argomenti di ordine contenutistico, stemmatico e storico-artistico nel complesso discutibili. Lo studio esaustivo della *scripta* dei copisti responsabili della sua trascrizione fornisce elementi contrari a tale ipotesi e utili per approfondire la conoscenza delle fonti della silloge.

PAROLE CHIAVE: Chansonnier du Roi, Trovieri, *Scripta*, tradizione manoscritta

ABSTRACT: The composition of the «Chansonnier du Roi» (Paris, BnF, fr. 844), one of the most prominent Trouvère manuscripts, is usually located in Artois, based on different yet questionable pieces of evidence going from its contents, to its stemmatic relationships and its decoration. The thorough investigation of its copyists' *scripta* has yielded useful elements in order to refute this hypothesis and to further knowledge of the chansonnier sources.

KEYWORDS: Chansonnier du Roi, Trouvères, *Scripta*, Manuscript Tradition.