

beaucoup plus assurés pour entrevoir cet original perdu. Mais j'aimerais bien savoir où il a disparu.

Il y a autre chose encore. Les provençalistes savent bien que Barbieri possédait non seulement l'original du Livre de Miquel de la Tor, mais aussi une copie. Je me demande alors si Plà a réellement eu entre les mains l'original ou s'il n'a eu que cette copie de Barbieri. Peut-être est-ce à Modène qu'il faudrait commencer les recherches.

Au. RONCAGLIA : On a cherché partout. Je ne crois pas qu'il soit à Modène. Les papiers de Barbieri ont fini à la bibliothèque de l'Archiginnasio de Bologne, où de Bartholomaeis les a eus en main, en passant par la famille Savioli. De Bartholomaeis était un peu confus, comme vous le savez. Il publia ces papiers avec un grand enthousiasme, mais peut-être sans fouiller avec patience. Donc, il faudrait partir de l'Archiginnasio pour voir si on peut trouver quelque chose des papiers de Barbieri. A Modène, il n'y a plus rien : tout est parti avec les papiers de la famille Savioli, qui est à Bologne. Il faudrait aussi explorer toute la parenté des Savioli.

E un' altra indagine che bisognerebbe fare, è quella su questo generale spagnolo. Da quello che Maria mi aveva già detto prima privatamente, risulta che anche la schedatura di questo suo canzoniere è diversa dal resto ; per tutto il resto del fondo ci sono delle schede di mano di uno stesso segretario generale, omogenee ; questa scheda ha tutt'altra mano. Quindi forse lui ha comprato il canzoniere, con una scheda che già lo descriveva, da qualcuno ; bisogna vedere che amici aveva, chi frequentava, quali brutte compagnie, che taverna. E allora forse riusciremo a risalire fino al punto di partenza. Quanto all'antecedente di questo manoscritto ch'io siglerei **Ve**, quanto alla radice di questa radice, potrebbe essere forse la copia di Barbieri.

LES COPISTES DU CHANSONNIER FRANÇAIS U

Lorsque paraîtront les actes de ce colloque, il y aura trente-cinq ans qu'István Frank formulait le vœu que soient situés avec toute l'exactitude possible -dans le temps, dans l'espace, dans leurs particularités diplomatiques et littéraires, dans leurs rapports réciproques, dans la psychologie de leurs scri^{ps}, les recueils lyriques qui renferment des auteurs nombreux, des œuvres diverses. [...] Si l'on songe, ajoutait-il, aux problèmes de graphie, de dates, de localisation, de sources qui attendent une solution, on aperçoit tout ce que des recherches de détail pourraient apporter de mise au point à nos méthodes. Les travaux d'approche les plus urgents devront porter sur les bons manuscrits et leur famille : ce sera là véritablement l'étude des archétypes.

En ce qui concerne les chansonniers d'oïl, on ne peut pas dire que l'appel d'István Frank ait été vraiment entendu. En 1955, presque tout le matériel dont nous disposons aujourd'hui pour les recueils d'une certaine étendue était déjà disponible dans des formes plus ou moins élaborées, - soit la reproduction en fac-similés du chansonnier **A**, avec une rapide introduction d'Alfred Jeanroy¹, du chansonnier **K**, par le même Jeanroy², du chansonnier de Zagreb, avec une rapide introduction de Mario Roques³ ; soit l'édition diplomatique, pour le chansonnier de Berne (**C**) par les soins de Brakelmann⁴, pour le chansonnier d'Oxford (**I**) par ceux de

¹ *Le Chansonnier d'Arras reproduit en phototypie*, Paris, 1925 (S.A.T.F.)

² *Le Chansonnier de l'Arsenal. Trouvères des XII^e et XIII^e siècles, reproduits du ms. de la Bibl. de l'Arsenal. Transcription du texte musical en notation moderne* par P. AUBRY, Paris, 1912.

³ «Le chansonnier français de Zagreb», dans *Mélanges... Jeanroy*, Paris, 1928.

⁴ «Die altfranzösische Liederhandschrift Nr. 389 der Stadtbibliothek zu Bern», dans *A.S.N.S.*, XII-XLIII (1867-1868) ; à l'exception des pièces déjà publiées par W. WACKERNAGEL, *Allfranzösische Lieder und Leiche aus Hss. zu Bern und Neuenburg*, Bâle, 1846.

Steffens⁵; – enfin certains chansonniers avaient fait l'objet tout à la fois d'une reproduction en fac-similé et d'une édition accompagnée d'un commentaire fourni : il s'agit des chansonniers **O** et **M**, publiés par Beck⁶, de la section française du chansonnier de Modène (**H**)⁷ et d'un chansonnier de Berne (**c**)⁸. Depuis les recommandations d'István Frank une seule publication, à ma connaissance, celle du chansonnier de Sienne (**Z**), en texte critique, avec introduction et traduction par les soins de Marcello Spaziani en 1957⁹. En ce moment même, une élève d'Au. Roncaglia, Mlle Lucilla Spetia, achève à Rome l'édition du chansonnier de Zagreb, édition accompagnée d'une étude très fouillée de ce chansonnier.

Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés (chansonnier **U**) a été, comme l'on sait, publié dans la S.A.T.F. en reproduction phototypique par Paul Meyer et Gaston Raynaud en 1892. On sait aussi que le second volume, qui devait renfermer la transcription du manuscrit, une table des chansons et une introduction où devaient être traitées les questions variées qu'il soulève, que ce second volume n'a jamais paru. Périodiquement, les éditeurs des œuvres des trouvères, les auteurs d'anthologies signalent cette lacune, toujours dans les mêmes termes, sans que personne semble se soucier d'y porter remède. Cette résignation étonne quand on sait d'autre part que la critique est unanime à reconnaître l'intérêt de ce chansonnier, dont Meyer et Raynaud disaient déjà qu'il se recommande par son

⁵ Die altfranzösische Liederhandschrift der Bodleiana in Oxford, Douce 308, dans A.S.N.S., XCVII (1896); XCVIII (1897); XCIX, 1898; CI (1900).

⁶ J. B. BECK, *Les Chansonniers des troubadours et des trouvères publiés en fac-similé et transcrits en notation moderne*. I. *Reproduction phototypique du manuscrit Cangé* (Paris, Bibl. Nat. fr. 846). – II. *Le chansonnier Cangé, notes et commentaires (Corpus Cantilenarum medii aevi, 1^{re} série, n°1)*. Paris et Philadelphie, 1927; Jean et Louise BECK, *Les chansonniers des troubadours et des trouvères*. II. *Le manuscrit du Roi, fonds français n° 844 de la Bibl. Nat. (Corpus Cantilenarum medii aevi, 1^{re} série, n°2)*, 2 vol., Philadelphie, 1938.

⁷ G. BERTONI, «La sezione francese del manoscritto provenzale estense», dans *Arch. Rom.*, I (1917), pp. 307-510.

⁸ G. BERTONI, «Le tenzoni del frammento francese di Berna A 95», dans *Arch. Rom.*, III (1919) pp. 43-61.

⁹ *Il canzoniere francese di Siena (Biblioteca comunale H.X, 36)*. *Introduzione, testo critico e traduzione*, Firenze, 1957 (Bibl. del Archivum Romanicum, Serie I, *Storia, Letteratura, Paleografia*, vol. 46). Le même chansonnier avait déjà fait l'objet d'une édition diplomatique par les soins de G. STEFFENS, dans A.S.N.S., LXXXVIII (1892).

ancienneté et par son originalité relative. Naturellement, toutes les pièces qui le composent se retrouvent dans des éditions particulières, soit comme textes de base, soit sous la forme des variantes disséminées dans les apparats critiques. Mais cette publication dispersée ne répond nullement à la nécessité évoquée par István Frank. De surcroît, il s'en faut de beaucoup que toutes ces éditions soient également complètes et fiables. Quand il a publié au tome 56 de la *Romania* dix-sept *unica* du chansonnier **U**, Långfors a déclaré vouloir se limiter à ceux qui n'avaient pas encore été imprimés, ajoutant que pourtant «bien des textes déjà publiés méritent une réimpression à cause de l'insuffisance des anciennes éditions».

Vu l'existence de la reproduction phototypique, l'édition à laquelle il faut maintenant songer ne doit pas, me semble-t-il, être une édition diplomatique. Ce devrait être une édition interprétative des 335 pièces du manuscrit, assortie, si possible, de l'édition musicale des 114 pièces notées. Outre le commentaire habituel (c'est-à-dire schéma strophique, schéma musical, ordre des strophes, édition de référence, bibliographie de chaque pièce), il y faudrait aussi un appareil critique sélectif, visant avant tout à mettre en évidence les parentés des diverses copies et la position de **U** au sein de la tradition; des tables; enfin un commentaire textuel là où il est nécessaire.

L'introduction devrait s'attacher avant tout – et ce travail est naturellement préalable à tout autre – à décrire minutieusement toutes les particularités du codex. Car en effet depuis les descriptions plus que centenaires de la Bibliographie de Raynaud (1884) ou de l'étude de Schwan (1886)¹⁰, la description du chansonnier **U** n'a plus jamais été affinée. On peut même dire qu'elle a régressé dans le discours de la critique. En effet, les éditeurs des trouvères, les auteurs des anthologies se bornent à répéter, sans nouvel examen, les données énoncées par ces deux classiques ou par la *Bibliographie sommaire des chansonniers français du Moyen Age de Jeanroy* (1917) ou encore par tel de leurs prédécesseurs. Dans ce ressassement, les formulations se raidissent et se simplifient jusqu'à fausser quelque peu l'image.

¹⁰ Die altfranzösischen Liederhandschriften. Ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung, Berlin, 1886.

Ainsi par exemple cette description de Marie-Claire Zai¹¹ : «Le chansonnier] peut être daté du milieu du XIII^e siècle, mais on constate de nombreuses additions de plusieurs époques [...] Une table ancienne mais incomplète et de plusieurs écritures occupe le début du chansonnier.» On peut accepter cette description, à condition de bien entendre la formule «plusieurs époques», empruntée à Jeanroy, et de savoir aussi en quoi consistent exactement les «nombreuses additions» ; faute de quoi, ces formules prises dans un tel contexte suggèrent que notre chansonnier est le fruit de plusieurs campagnes d'écriture, indépendantes et largement espacées dans le temps, ce qui est bien loin d'être démontré.

Jeanroy lui-même, dans sa *Bibliographie sommaire...*, signalait la «graphie lorraine très prononcée» du chansonnier U. Or ce lotharingisme voyant ne se manifeste que dans la seconde partie du chansonnier, comme l'avait déjà signalé Gédéon Huot en 1902 dans son édition de Gace Brulé.

- x Autre exemple encore. En 1868, Brakelmann, se fondant sur le petit format du manuscrit, la médiocrité du support, l'extrême pauvreté de la décoration et le manque de soin de la réalisation, voyait dans notre manuscrit un manuscrit de jongleur¹² et attribuait aux jongleurs propriétaires les multiples additions sur les espaces laissés blancs ou sur des feuillets encartés¹³. Schwan, avec d'excellents arguments, sur lesquels nous reviendrons, rejette cette hypothèse comme privée de fondement¹⁴. Pourtant l'appellation "manuscrit de jongleur" refait surface régulièrement. Ainsi, en 1955, sous la plume de Guido Saba¹⁵, on peut lire : «Graphie lorraine très prononcée [...] Brakelmann suppose que c'était le manuscrit d'un jongleur.» Michel Zink est plus explicite dans son étude sur la pastourelle¹⁶ : «le manuscrit [...] présente un intérêt particulier : très petit, peu luxueux, peu soigné, surtout à la fin, contenant des chansons d'origine et de nature très diverses copiées par des mains différentes, c'est un manuscrit de jongleur. Autrement dit, c'est l'anthologie de poche, le répertoire, l'aide-mémoire, le carnet de chants d'un poète

¹¹ *Les Chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Edition critique avec introduction, notes et commentaire, Berne, Francfort, 1974, p. 40.

¹² *A.S.N.S.*, 42 (1868), pp.48-49.

¹³ *A.S.N.S.*, 43 (1868), pp. 324 et 326.

¹⁴ *Altfranzösische Liederhandschriften*, p. 262.

¹⁵ *Le «Chansons de toile» o «Chansons d'histoire»*, Modena, 1955, p. 32.

¹⁶ *La pastourelle. Poésie et folklore au moyen âge*, Paris, 1972, p. 121.

itinérant du XIII^e siècle.» Il se montre un peu plus prudent en 1978 dans son étude sur les chansons de toile¹⁷ : «Bien que le plus humble des manuscrits médiévaux soit encore un objet de luxe et que la notion même de manuscrit de jongleur soit ambiguë, celui-là n'est pas un livre de riche bibliothèque ; il a été beaucoup manié et sans doute réellement utilisé ; il a été au cours des ans augmenté et remanié.» Relevons encore l'énoncé de Silvia Huot, qui aborde le problème dans une autre perspective¹⁸ : «its smaller format and general low-budget aspect suggest that it could possibly have belonged to a minstrel, who was more interested in preserving a large performance repertory than in designing a system of generic classifications or a literary history.»

L'introduction devra donc décrire minutieusement toutes les particularités du codex : structure matérielle des cahiers, identification des mains diverses et des particularités graphiques et autres de chaque copiste, datation au départ du répertoire rassemblé, recherche des principes du rassemblement, identification des sources. On n'exposera ici que les résultats d'une première approche de certaines de ces questions : il est clair en effet que chacune ne recevra une réponse définitive que lorsque la dernière chanson du dernier cahier aura été examinée et éditée.

Voyons d'abord la structure matérielle du manuscrit. Les descriptions de Raynaud, de Schwan et de Jeanroy sont partielles, fondées sur des observations de nature différentes. Elles se complètent et se recourent néanmoins, sans épuiser pourtant l'ensemble des faits observables.

Pour Raynaud, le volume est écrit de différentes mains et compte ainsi plusieurs parties, «la première du fol. 4 r^o à 91 v^o n'est pas toujours notée ; dans la seconde (f^o 92), les parties seules¹⁹ sont marquées, de même que dans la troisième, (fol. 92v^o à 93 r^o) ; pour la quatrième (fol. 94 r^o à 109 v^o), la musique manque complètement ; les parties seules figurent dans la cinquième partie (fol. 110 r^o à 162 v^o) ; une sixième partie (fol. 163 r^o à 169 v^o) n'a pas de musique ; la fin

¹⁷ *Belle. Essai sur les chansons de toile suivi d'une édition et d'une traduction*, Paris, 1978, p. 21.

¹⁸ *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca and London, 1987, p. 53.

¹⁹ Entendez : les portées.

(fol. 170 r° à 172 v°), comprend différentes écritures. On remarque de plus des additions faites par une autre écriture aux fol. 10 v°, 30r°, 81 r°, 93 v°, 98 r°, etc. ; d'autres additions encore paraissent aux feuillets 120 et 151, qui ne sont pas compris dans l'ancienne pagination. Quelques pièces provençales se trouvent aussi dans ce manuscrit...

Schwan, et Jeanroy après lui, reconnaissent les mains de trois copistes principaux : le premier responsable des ff. 4 à 91, le second des ff. 94 à 109, le troisième des ff. 110 à 168. Ils signalent en outre des additions de différentes mains – «de plusieurs époques» selon Jeanroy. Enfin Raynaud et Jeanroy font observer qu'il manque un feuillet entre les feuillets 93 et 94.

Ces descriptions ne rendent pas compte de la numérotation ancienne, de la fasciculation, de la répartition des unités de copie, de l'aspect des initiales strophiques. Nous examinerons donc d'abord ces différents points

En fait, les feuillets conservés se répartissent en 23 cahiers plus 3 feuillets 171-173. Les 3 premiers feuillets appartiennent au cahier de la Table ; on y reviendra tout à l'heure. La numérotation ancienne commence avec le deuxième cahier ; c'est une numérotation en chiffres romains ; elle est toujours située au verso d'un feuillet, au milieu de la marge extérieure gauche ; elle a, semble-t-il, la particularité d'être une numérotation à livre ouvert, en ce sens que chaque chiffre romain inscrit sur un verso vaut pour ce verso et pour le recto qui lui fait face. C'est ainsi en tout cas que l'utilise le rédacteur de la Table.

Les cahiers II à XI (ff. 4-83 = .i.-lxxx.) forment une seule unité de copie. Elle appartient tout entière à la première main (U1) ; partout les espaces ont été prévus pour les portées ; dans plus de la moitié des cas ces portées ont été tracées, et la notation musicale, transcrite. Quand un quaternion complet, le IV^e, le V^e, le X^e, est pourvu de portées vides des neumes qu'elles attendaient, on peut penser tout simplement que ces cahiers ne sont jamais parvenus sur la table du copiste musical. En revanche, quand on voit alterner les portées vides et les portées notées, comme c'est le cas pour le cahier VII, le cahier XI et surtout le cahier VI, on peut se demander si le(s) antécédent(s) n'étai(en)t pas, par endroits, dépourvu(s) de notation musicale. Toute cette première unité est régulière et soignée ; les initiales de strophes sont de petites initiales noires rehaussées d'un

trait rouge, à l'exception de celles des quelques lais contenus dans le cahier XI, où la portée a été tracée naturellement de bout en bout et où les initiales sont uniquement noires et un peu plus grandes.

La deuxième unité ne comporte qu'un seul cahier, le cahier XII (ff. 84-91 = .lxxxi.-[lxxxviii.]) ; elle appartient aussi à la main U1 ; elle est régulière et soignée. C'est elle qui contient la première section des chansons provençales du manuscrit.

Les seuls feuillets 92 et 93 forment l'unité suivante. On y distingue trois mains, soit deux mains additionnelles : une main *a* responsable d'une pièce, une main *a'*, responsable d'une autre pièce, et la main U4 au f. 93v, laissé partiellement blanc, qui a transcrit trois strophes d'une troisième pièce. Cette main U4 intervient à de nombreuses reprises en différents endroits du volume. En revanche il semble – mais la chose devra être contrôlée, car toutes les écritures du manuscrit sont des écritures peu moulées, des écritures "d'humeur" et un même copiste semble souvent multiple au premier regard, – il semble donc que les écritures additionnelles *a* et *a'* ne se manifestent nulle part ailleurs dans le volume. Dans les deux premières pièces, les mains *a* et *a'* ont ménagé les espaces pour des portées qui n'ont pas été tracées.

Ces deux feuillets n'appartiennent pas au même diplôme : on distingue entre 92 et 93 la souche du conjoint de 93, entre 93 et 94 la souche du conjoint de 92. Ils ont été insérés entre les cahiers XII et XIV déjà constitués

Raynaud et Jeanroy signalent la disparition d'un seul feuillet (entre 93 et 94). Il est vraisemblable que le conjoint de 92 était resté vide (comme la moitié inférieure de 93v) et qu'il a été coupé plus tard. En revanche l'ablation du conjoint de 93 – due sans doute à quelque accident ou à quelque erreur matérielle – est contemporaine de la transcription, puisque le texte de la main *a'* (une chanson de Gillebert de Berneville) passe sans rupture de 92v à 93r. La Table, acéphale, ne nous donne aucune indication avant le feuillet 97, mais la numérotation romaine marginale révèle que l'auteur de cette numérotation – qui est aussi, on le verra, le copiste de la Table – a été décontenancé par cette ablation insolite. En effet, le feuillet 91, huitième de son cahier, portait d'abord le n°.lxxxviiij. ; ce chiffre a été gratté et remplacé par .lxxxix. ; au verso de 92, on trouve de nouveau le chiffre romain .lxxxix. ; on trouve .lxxxx. au verso du feuillet 93,

puis .lxxxii. au verso du feuillet 94 ; ensuite la numérotation romaine se poursuit régulièrement.

Les cahiers XIV et XV (ff. 94-109 = .lxxxii.-cvii.) constituent la quatrième unité, transcrite tout entière de la main U2. Aucun espace n'a été prévu pour l'inscription des portées ; les initiales strophiques sont rouges, plus grandes que celles de la main U1 ; on distingue des lettres d'attente dans les marges de gauche et de droite.

De 110r (=cviii.) à la cinquième ligne de 169r (=clxv.), la transcription est, pour l'essentiel, l'œuvre de la main U3. Elle s'étend sur quatre unités de copie, la cinquième (cahiers XVI, XVII et XVIII), la sixième (cahiers XIX et XX), la septième (cahier XXI) et la neuvième (cahier XXIII). Les initiales strophiques, plus petites que celles de la section précédente, sont rouges, et les lettres d'attente apparaissent soit dans la marge de gauche pour les grandes initiales des premières strophes, soit dans le texte pour les autres. Pour chacune des chansons des cahiers XVI à XX, un espace a été réservé à la mélodie de la première strophe, mais les lignes des portées n'ont même pas été tracées. A trois reprises, un morceau de feuillet – ou un feuillet – a été inséré après coup, sur lequel on a retranscrit la fin d'une chanson qui figurait dans le cahier. Ainsi le fragment numéroté 120 porte au recto la fin d'une chanson dont le f. 119 ne contenait que deux strophes, – au verso, la deuxième strophe d'une chanson commencée sur ce même f. 119 ; le feuillet numéroté 130 est vierge au recto, mais on trouve au verso d'abord trois strophes qui complètent une chanson dont les deux autres strophes figurent au feuillet 131r, puis deux strophes qui s'insèrent dans la chanson *Cant je vois lou dou tans ventr*, transcrite sur le même feuillet 131r et v ; des signes d'appel aux feuillets 119 et 120 d'une part, 130 et 131 de l'autre, signalent ces additions postérieures, que la main U4 a même notées explicitement au f. 130v : *C'est de la chanson bien puet amors gueredonneir ci trois ver si desour*, et plus loin : *El cist dui ver si desour sont de la chanson cant je voi lo dou tans venir*. On peut comprendre cette disposition quand on observe ce qui se passe aux feuillets 148v à 152v. A partir de 148v en effet, apparaît une nouvelle technique de copie : le scribe – U3 – a transcrit la première strophe ou les deux premières strophes des chansons, puis il a laissé un espace blanc, se réservant sans doute d'y transcrire plus tard les dernières strophes. Cinq chansons sont ainsi restées incomplètes ; la

sixième – c'est la reverdie *An avril au tens pascor* – a été complétée par le copiste U3, revenu sur l'ouvrage, au bas du f 152r, puis, faute de place, sur le recto d'un becquet additionnel, aujourd'hui numéroté 151. De même l'insertion des feuillets 120 et 130 doit s'expliquer par le fait que les espaces laissés blancs aux ff. 119v, 131r et 131v étaient insuffisants²⁰.

Dans le cahier XXI, aux ff. 153r, 153v, 154r et 157v, aucun espace n'a été ménagé pour la transcription de la mélodie de quatre chansons ; ensuite, et jusqu'à 160r, la disposition est la même que dans les cahiers précédents. Le verso du feuillet 160 porte encore, sans espace pour la mélodie, la première strophe d'une chanson de Gace Brulé et la première strophe d'une chanson de Colin Muset ; dans un petit espace laissé blanc entre ces deux strophes, la main U4 a inséré une deuxième strophe – apocryphe, selon Holger Petersen Dyggve – de la chanson de Gace Brulé.

Dans le cahier XXIII, de 163 à 169r (=clviii.-c 7 lxxv.), le copiste U3 n'a ménagé aucun espace pour les mélodies.

Le diplôme des feuillets 161-162 (=clvii-clviii.) forme à lui seul une unité, qui porte, semble-t-il, des textes de quatre mains, deux mains provisoirement non identifiées (*a''* et *a'''*), U4 et U3 ; ces mains apparaissent dans l'ordre *a''*, U4, *a'''*, U3, U4.

Enfin, les feuillets 169r, ligne 6, à 172v portent sept pièces, certaines, la première et la sixième de la main U4, les autres de mains non encore identifiées, que j'appelle donc provisoirement *a1*, *a2*, *a3*, *a4* et *a5*, (les mains *a2* et *a4* pourraient bien être la même main, de plus en plus relâchée). Dans ces quatre feuillets, les initiales sont noires et, sauf en un lieu où on a prévu une initiale qui n'a pas été dessinée, il n'y a pas de lettre d'attente. Le témoignage de la Table permet en outre de constater un fait que ne signalent pas les descriptions de Raynaud et de Jeanroy, à savoir qu'un autre feuillet s'est perdu entre 172 et 173, feuillet qui portait, de la main U4, la chanson : *Kant je plus voi felons rire*²¹. Avec ce feuillet perdu les feuillets 171, 172 et 173 peuvent donc avoir constitué un binion. Le

²⁰ J'ai décrit ces pratiques de façon plus circonstanciée dans l'article *An avril au tens pascour* que j'ai donné aux *Mélanges ... Boulière*, Liège, 1971, pp. 589-603 : pp. 595-598.

²¹ R.S. 1503 ; la chanson figure déjà au folio 73v.

feuillet 173 était resté blanc et porte des notes critiques d'écritures modernes .

Jusqu'à présent nous avons signalé la présence de la main U4 aux lieux de rupture de l'ensemble, c'est-à-dire aux feuillets 92-93, au dernier verso du cahier XXI, dans les feuillets 161-162 et dans les feuillets hétéroclites de la fin du volume. Nous l'avons vu aussi intervenir pour expliquer l'ordonnance des strophes sur le feuillet intercalaire 130 : *ci trois ver ci desour*, etc.. et : *Et ci dui ver si desour*, etc... Mais U4 intervient aussi comme correcteur dans tout le volume ; on retrouve cette grosse écriture empâtée dans de petites corrections interlinéaires d'un mot ou deux (ff. 7r, 27v, 30r, 54v, 68v, 69r, 70v, 71r, 73r, 74r et v, 86v, 94v, 95v, 96r et v, 101r, 108r, 109r, 110v, 111r, 135r, 142r, 147r), d'un vers ou de deux vers (ff. 10v, 98r), mais surtout on lui doit des interventions plus massives : il s'agit de l'addition, dans des espaces laissés blancs ou dans les marges, d'une strophe ou de deux strophes destinées à compléter certaines chansons (ff. 81r, 104v, 110r, 113v, 116v et 117r, 120v, 135r et v, 140v)²².

U4 apparaît donc comme l'ultime réviseur de l'ensemble. Nous verrons qu'il est intervenu aussi dans l'achèvement de la Table.

En dehors des textes ainsi fournis par les mains U1, U2, U3 et par le réviseur U4, les «nombreuses additions» dont font état les descriptions classiques du manuscrit se ramènent en fait à neuf pièces, apparemment de neuf mains différentes, les mains *a*, *a'*, *a''*, *a'''* et les mains *a1*, *a2*, *a3*, *a4*, et *a5*, – dont certaines pourront peut-être être réunies, – additions nettement localisées en trois lieux, aux feuillets 92-93, 161-162 et 169-172. Leur distribution et celle des textes transcrits par la main U4 dans les trois petites unités en question montre à l'évidence que la copie de ces neuf pièces est contemporaine des interventions de U4. C'est ce que démontrent aussi l'examen de la Table. De surcroît la succession des textes aux feuillets 161-162 montre que la main U3, elle aussi, est contemporaine des interventions de U4.

²² On doit aussi quelques additions à la main U3 en 63r, 82r, 115v-116r, 120r, 121v et 125r .

La Table est acéphale. Le premier incipit qui figure au sommet du f. 1r est celui d'une pièce située au f. 97v. Brakelmann, on ne sait trop pourquoi, estimait que la lacune du début était de deux feuillets. Plus judicieusement, A. Långfors écrit que les feuillets perdus sont probablement trois. Il est vraisemblable en effet que les trois feuillets conservés formaient des diplômes avec trois feuillets perdus, et l'arithmétique nous permet de prouver qu'il ne s'est pas perdu un quatrième diplôme intérieur, car en effet, la pièce du f. 97 est la 187e pièce du manuscrit et, à raison d'une moyenne de 31 incipit à la page²³, les 186 premiers incipit tiennent exactement sur six pages, donc trois feuillets.

La main T est responsable des feuillets 1 et 2 tout entiers, soit 123 lignes sur les 158 qui figurent à la Table. L'écriture ressemble à celles de U1 et de U3 sans se confondre vraiment avec aucune des deux, mais en tout cas, sans paraître plus tardive.

Le chiffre romain qui suit chacun des incipit doit avoir été transcrit en même temps que lui. Cette numérotation va de .lxxxv. à .clvii.; les poèmes ainsi recensés figurent aux actuels ff. 97v à 162v. C'est assurément la main T qui avait établi (préalablement) la numérotation romaine marginale du volume, jusqu'au chiffre .clvi. (verso du folio 160).

La main U3 a transcrit 19 incipit suivis de leur pagination romaine sur le recto du feuillet 3²⁴ ; les poèmes ainsi recensés figurent aux ff. 162r à 168r. Ici encore on reconnaît la main U3 dans la numérotation romaine marginale du volume (.clvij. à .clxii.).

Tour à tour les mains U4, *a1*, *a2*, *a4*, U 4, *a5* et U 4 ont inscrit ensuite sur le feuillet 3 (recto et verso) les incipit et la plupart des chiffres romains relatifs aux pièces transcrites par elles et par la main *a3* sur les feuillets 169r – 172v. La main *a1* a transcrit dans le volume la numérotation .c 7 lxv.; U4, les numérotations .clx 7 iiiii., .c 7 lx 7 vi. et .c lx 7 vii. ; *a5* la numérotation .c 7 lxviji.

U4 est intervenu çà et là dans la Table pour insérer entre deux lignes des incipits oubliés par T et leur chiffre de pagination²⁵, et sans doute aussi pour biffer de faux incipit ; enfin pour fournir la

²³ C'est ce que transcrit la main T sur les feuillets 1v, 2r et 2v, tandis que 1r n'a que vingt-neuf titres.

²⁴ Comme dans le volume, cette main U3 a tracé les lettres d'attente pour les initiales strophiques.

²⁵ Aux feuillets 1r, 2v.

numérotation des deux incipit transcrits par *a4* : «*ces .ii. si sont a compe de .c. 7 lx. 7 vi.*».

Finalement la main *a2* a retranscrit, dans un tracé très négligé et avec deux plumes différentes, quatre incipit qui figuraient déjà sur la même page.

La Table confirme donc ce qui a été dit plus haut, à savoir que les copistes U3, U4, *a1*, *a2*, *a3*, *a4* et *a5* opèrent ensemble la confection de certaines portions du chansonnier. Le copiste T enregistre la majeure partie des incipit de la partie U3 et s'intègre par conséquent à la même campagne d'écriture : transcription de la troisième partie, depuis l'actuel f. 110 et achèvement de l'ensemble.

Reste à savoir, naturellement, quelle est la relation des sections homogènes U1 et U2 avec cette troisième partie. L'existence de la Table montre qu'elles ont, à un moment donné, fait partie du même projet. La ressemblance des supports matériels et du format, les réglures analogues laissent croire qu'elles ont été toutes trois transcrites dans le même *scriptorium*.

U1 et U2 ont-ils œuvré en même temps que l'équipe U3, U4, T ? ou au contraire les cahiers II à XIII d'une part, XIV et XV de l'autre étaient-ils achevés depuis un certain temps – et combien de temps ? – lorsqu'ils ont été récupérés par cette équipe ? Les indices que m'ont livrés les premiers sondages semblent d'abord quelque peu contradictoires.

Plaide tout d'abord contre l'hypothèse d'un projet unique, réalisé en une fois, la disparité créée par les cahiers XIV et XV, d'où la musique était bannie dès le principe.

Certains commentateurs estiment aussi que la copie s'est échelonnée (en deux ou trois étapes) sur un demi siècle, sans dire s'ils fondent cette opinion sur des critères paléographiques ou sur la date des poèmes rassemblés. Ainsi Raynaud : «Commencement et milieu du XIII^e siècle», Schwan : premier copiste de la seconde moitié du XIII^e siècle, deuxième copiste «nicht viel später», troisième copiste du début du XIV^e ; Gédéon Huet : «première partie, du milieu du XII^e siècle ; seconde moitié, du milieu du XIII^e au commencement du siècle suivant». L'énoncé de la Bibliographie de Jeanroy marque peut-être seulement de l'indécision : «milieu à fin du XIII^e».

Ailleurs²⁶, le même Jeanroy avait fait observer qu'aucune des pièces du Roi de Navarre ne figure dans la première partie, alors qu'il s'en trouve dans la troisième. Mais si la présence d'une œuvre bien datée peut fournir un *terminus a quo* assuré pour la copie qui la reproduit, son absence peut être purement fortuite et on ne peut fonder sur elle aucune datation. D'ailleurs, l'une des chansons de U1 (f. 67r), anonyme comme toutes les pièces du chansonnier²⁷ est attribuée par le Chansonnier de Berne (C) au Roi de Navarre et par le chansonnier P au Châtelain d'Arras. Wallensköld considère la première attribution comme douteuse, mais c'est elle que Linker enregistre dans *A Bibliography of Old French Lyrics*. Il faut donc examiner tout le *corpus* transcrit par chacun des copistes.

Pour les feuillets 92-93 et pour les pages des copistes U2 et U3, les choses paraissent assez claires, puisqu'ils mêlent à des chansons de la fin du XII^e et de la première moitié du XIII^e siècle les œuvres de poètes plus tardifs, assignés au troisième quart du XIII^e siècle comme Gillebert de Berneville, Jehan de Louvois, Jacques de Cysoing, le Duc de Brabant, Robert du Chastel ou Adam le Bossu.

La première partie du chansonnier rassemble surtout un répertoire plus ancien comportant les grands classiques de la fin du XII^e : Chrétien de Troyes, Gace Brulé, Blondel de Nesles, le Châtelain de Coucy, Conon de Bétune et des poètes localisables dans la première moitié du XIII^e. Mais on y trouve aussi une pièce d'un Gautier de Bregi – peu connu à vrai dire –, que Gröber plaçait dans le troisième quart du XIII^e, une pièce de Robert (La Chièvre) de Reims, que Jeanroy situerait au milieu ou à la fin du XIII^e, et plusieurs pièces de Colin Muset dont la carrière couvre tout le second tiers du XIII^e siècle.²⁸ De l'étude de H. Suchier sur le poète Chardon de Croisille²⁹, il résulte que cette première partie ne peut être antérieure à 1240. Ces quelques indices rétrécissent naturellement l'écart virtuel entre U1 et ses confrères.

²⁶ *De nostratibus medii aevi poetis qui primim lyrica Aquitanicae carmina imitati sunt*, Paris, 1887, pp. 19-20 note, cité par HUET, p. xli.

²⁷ Sauf deux pièces attribuées l'une au Châtelain de Coucy (f. 24v., l'autre à Gace Brulé (f. 25r).

²⁸ H. PETERSEN DYGGVE, cité par J. BÉDIER, *Les chansons de Colin Muset*, Paris, 1938 (C.F.M.A.), p. xxxvi.

²⁹ «Der Minnesänger Chardon», dans *Z.R.Ph.* XXXI, (1907), pp. 129-156, spéc. p. 137.

Mais la graphie aussi les oppose semble-t-il. Je me suis livrée à un rapide relevé : sur dix pages, prises au hasard dans chacune des trois parties, j'ai dénombré les traits lorrains bien connus répertoriés dans la Grammaire de Schwan-Behrens³⁰. La moyenne est de 5 à 6 formes lorraines par page pour U1, 34 pour U2, 42 pour U3. U4, lui aussi a une scripta bien marquée de lotharingisme. Mais on sait – après bien d'autres, je l'ai rappelé à Barcelone³¹ – que dans un même atelier peuvent travailler des individus de provenances et d'âges divers, de sensibilités grammaticales différentes.

Bien entendu ces copistes ne reproduisent pas servilement leur modèle. Les copistes de la Table nous en administrent la preuve. T transcrit sa liste d'incipit en se fondant sur les textes établis par ses collègues ; pourtant les écarts graphiques sont nombreux³² : jusqu'à six pour un même vers ; tantôt il ramène à la scripta commune une graphie lorraine ; tantôt au contraire, il se montre plus lorrain que son modèle. Et même le copiste U3, qui transcrit à la Table 19 incipit à partir de sa propre copie, commet lui aussi quelques écarts graphiques.

Si l'on considère tout le chansonnier d'un autre point de vue, celui de ses sources, tous ces signes ambigus d'une possible hétérogénéité pâlisent devant un signe majeur d'unité : le rapport, apparemment constant de U et d'un autre chansonnier lorrain, celui de Berne (C).

Il faudra, bien entendu, faire un contrôle exhaustif pour les 211 pièces que les deux collections ont en commun. Mais toutes les éditions que j'ai eues entre les mains signalent cette proximité. Un premier contrôle sur les deux *corpus* les plus importants, celui de Gace Brulé (33 pièces, dont 21 dans la section U1, 4 dans la section U2 et 8 dans la section U3) et celui de Gautier d'Epinal (16 pièces,

³⁰ a pour e (*abasse* pour *abesse*), *eaus* pour *eus* (*consaus* pour *conseus*), et pour e (*volenteit*, *chastei*), ai pour a (*aritaige*), oi > o (*memore* pour *memoire*, *joë* pour *joie*), ui > u (*lu* pour *lui*), w germanique à l'initiale (*wardé*), maintien du t final (*abbet*, *vestit*), absence de la consonne transitoire (*vorront* pour *voudroni*), chute de l devant consonne (*atre* pour *autre*), formes pronominales *jou*, *lou*, *ceu*, etc.

³¹ Typologie de la tradition des textes épiques : les poèmes français, dans *Actes du XI^e Congrès International de la Société Rencesvals*, Barcelone, 1990 (Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, XXII), t. II, pp.433-446, spéc. pp.434-436.

³² Au contraire, les écarts de substance sont très rares.

dont 9 dans la section U1, 2 dans la section U2, et 5 dans la section U3) montre que les éditeurs ont pour chaque pièce relevé des leçons qui opposent nos deux manuscrits – et, lorsqu'il est présent, le manuscrit I, troisième chansonnier lorrain, – aux autres copies. Souvent la nature même de ces leçons communes rend insuffisante l'explication générale d'une "tradition lorraine".

L'examen des sept doublons³³ est instructif, lui aussi.

Dans deux cas (une chanson de Gillebert de Berneville et une pastourelle anonyme), la répétition se produit au sein du même cahier XXI, respectivement aux feuillets 153v-158v et 154r-156v. Les textes sont pareils, à l'exception de menues variantes graphiques et de quelques leçons singulières. Étonnante à première vue cette disposition peut s'expliquer par le fait qu'au f. 153v et au f. 154r aucun espace n'avait été ménagé pour la mélodie ; la pastourelle s'interrompt brusquement au bas du f. 154r : le copiste se sera avisé à ce moment de cette double omission et aura décidé de la réparer un peu plus loin par de nouvelles copies.

La répétition d'une même chanson de Perrin d'Angicourt s'explique moins bien. On observe seulement qu'au f. 110v (première occurrence) un vers a été inséré dans l'interligne par la main U4 ; au f. 141 (deuxième occurrence) il figure régulièrement dans le texte. Mais bien d'autres additions n'ont pas provoqué ainsi de nouvelles copies, et de surcroît, on ne peut savoir à quel moment est intervenue la main U4. Quoi qu'il en soit, ici encore les deux textes sont très pareils (et proches de C) et rien ne justifierait l'hypothèse d'une deuxième source.

Une chanson de Hugues de Bergy, attestée par un très grand nombre de manuscrits, figure dans U1 (f. 7r) et U2 (f. 99v). Les deux copies sont à nouveau très semblables et apparentées à C.

Deux pièces figurent à la fois dans la partie U1 et la partie U3. Dans le cas d'une chanson de Gautier d'Epinal (f. 51r), une seule strophe, la troisième, est reproduite au f. 152v (avec une grande initiale). On ne peut donc faire de comparaison critique ; on observera pourtant qu'à la seconde occurrence le texte présente deux *lectiones singulares*, dont une faute.

Une chanson de Chardon de Croisille peut se lire d'abord en U1, au f. 50r (quatre strophes et deux envois, mélodie), ensuite en U3, au f.

³³ Un huitième s'est perdu avec le f. 172 bis (voir ci-dessus).

166r (trois strophes, pas de mélodie). L'éditeur, H. Suchier, signale avec raison la proximité de C et U1 et la qualité de leur tradition (U1 est d'ailleurs seul à présenter le second envoi) ; il note aussi qu'il n'a pas pu classer U3³⁴. Celui-ci présente en effet un grand nombre de *lectiones singulares*. On ne peut donc écarter ici l'hypothèse d'une deuxième source, même si elle ne s'impose pas absolument.

Enfin une chanson de Blondel de Nesles a été transcrite par U3 au f. 134 v (trois strophes, avec une correction de U4 sur grattage), puis par la main additionnelle a4, dont l'écriture ici est particulièrement lâche, au f. 171v (cinq strophes). L'éditeur, Léo Wiese, souligne que ces deux copies dérivent de la même source, elle-même apparentée à C.

Après les doublons, il faudrait encore interroger les additions de la main U4. Quelques indices donnent à penser que ce réviseur pourrait avoir utilisé, à côté de l'ancêtre de C et U, une source secondaire ; mais cette enquête, à peine amorcée, sera poursuivie au fil de l'édition du chansonnier.

En regard des études extrêmement fines qu'autorise l'état actuel des recherches sur les chansonniers provençaux ou galégo-portugais, la description qui précède n'est que premier défrichage, approche toute matérielle, préalable laborieux mais nécessaire à une entreprise d'édition. Toutefois elle jette déjà quelque lumière sur la confection de notre chansonnier et permet de redresser certaines descriptions erronées ou simplificatrices.

Schwann avait fait observer³⁵ que la constante parenté de U avec C – autrement dit l'unité de sa source – n'était guère compatible avec l'hypothèse de transcriptions successives par les jongleurs qui en

³⁴ Pas plus qu'il n'a pu classer H. (art. cit., p. 139).

³⁵ Op. cit., p. 162 : « Allein die Lieder der Vorlage u sind von allen 5 Schreibern eingetragen worden und zumeist stimmt die Reihenfolge mit der von C überein, wenn man die Lieder in U nach ihren Anfängen alphabetisch ordnet. So haben wir in der Handschrift eine sehr ärmlich ausgestattete Copie, welche wohl nicht für einen reichen Käufer bestimmt war ; aber ein Jongleurmanuscript aus ihr zu machen liegt kein Grund vor. »

auraient été tour à tour les propriétaires. Je crois avoir montré qu'il fallait d'ailleurs bannir des descriptions les mentions de « nombreuses additions de plusieurs époques », de chansonnier remanié et augmenté « au cours des ans », puisque les mains qui se manifestent dans la dernière partie du volume et dans la Table participent à la même campagne d'écriture.

L'absence de toute notation musicale et les irrégularités qu'on observe dans cette dernière partie (feuillet et becquets intercalaires, additions de U4, mains additionnelles, transcriptions inachevées aux ff. 148 ss, oubli intermittent des espaces destinés aux portées dans le cahier XXI et doublons au sein du même cahier), donnent plutôt à penser que cette dernière partie (et la Table) n'était qu'une sorte de brouillon promis à une mise au net ultérieure.

Madeleine Tyssens

Discussion

L. FORMISANO : Que pensez-vous, d'après vos sondages, de l'image qu'on donne habituellement des manuscrits U et C dans les éditions individuelles : rédactions pas toujours fidèles, qui s'écartent souvent de la tradition du groupe central **KNPX**, qui est le préféré des éditeurs ?

M. TYSSENS : Il y a différents points de vue. D'abord U est, comme on le sait, très précieux du fait qu'il conserve un très grand nombre d'*unica*. Dans d'autres endroits, où il n'est pas flanqué de C, et où par conséquent on ne peut pas savoir s'il a ou non trahi son modèle, il est sans doute souvent négligé au niveau micro-textuel, mais il a aussi la particularité d'offrir, en un certain nombre de lieux, une tradition intéressante et surtout plus riche que celle des autres chansonniers : il est souvent seul à avoir conservé les envois, ou le deuxième envoi d'une chanson. Et enfin quand il s'accorde avec C, ils représentent une tradition à la fois corrompue, c'est-à-dire qui doit être passée quelque part entre les mains d'un intermédiaire assez négligent, mais qui en revanche remonte souvent à une source intéressante et riche. C'était déjà le sentiment de Meyer et Raynaud, et c'est pourquoi, il est étonnant qu'on ne s'en soit pas occupé jusqu'ici. Il y aurait sûrement intérêt à procurer une édition de ce chansonnier.

L. FORMISANO : Pensez-vous à une édition interprétative ? Une édition qui prend **U** comme manuscrit de base, selon le modèle de Spaziani, avec un appareil complet, par référence à l'autre tradition, ou limité aux leçons refusées de **U** ?

M. TYSENS : Interprétative, avec un appareil critique sélectif, qui aide à le situer dans la tradition. En fait, imprimer le texte de **U**, ne s'en écarter que lorsqu'il est impossible de faire autrement, signaler, naturellement, la leçon refusée, et puis, dans un second appareil, fournir un relevé des variantes, mais pas exhaustif, simplement les variantes qui situent les familles et définir ainsi la place de **U**, ou de **CU**, dans la tradition. Mais ce n'est encore qu'un projet, sur lequel j'aimerais avoir le sentiment de ceux qui sont ici.

A. FERRARI : N'est-ce pas un peu paradoxal de vouloir limiter l'apparat aux variantes qui font apparaître les familles ? Quand on commence l'édition, on ne sait pas encore quelles sont les familles.

M. TYSENS : Pour certains textes, il faudra certainement faire cette recherche en préparant l'édition. Mais beaucoup de choses apparaissent déjà dans de bonnes éditions fiables. Par exemple pour les chansons de Gace Brulé, Holger Petersen Dyggve, qui voyait les choses sous un autre angle, classe d'un bout à l'autre **C** avec **U**. Il n'empêche qu'il faudra tout reconstruire, naturellement.

Au. RONCAGLIA : Je pense qu'il est bon, en effet, de donner essentiellement le texte de **U**, dont on aura fait la toilette. Mais on pourrait aussi imaginer une bande de l'apparat réservé à la reconstitution de l'antécédent de **U** et **C**.

M. TYSENS : Oui, c'est un peu mon projet. Il faudra imaginer un système typographique qui fasse apparaître lequel, de **U** ou de **C**, s'est écarté de leur modèle commun. Mais il faut d'abord explorer tout le groupe S^3 de Schwan, auquel il rattache aussi les chansonniers **I** (Oxford), **H** (Modène) et **za** (Zagreb). L'idéal serait de mettre en évidence le modèle de **C** et **U**, mais aussi, dans certains cas, l'archétype S^3 . Et il n'est pas impossible que celui-ci disparaisse parfois dans l'opération.

Au. RONCAGLIA : J'ai une autre question, de type chronologique. La position haute, dans le manuscrit, de Robert de Reims autorise-t-elle cette datation relativement tardive qui avait été proposée ?

M. TYSENS : En effet, Jeanroy estimait qu'au vu de la langue, il n'y avait pas de raison de faire remonter Robert de Reims plus haut que la fin du XIII^e. C'est donc une des deux ou trois pièces de la première partie du chansonnier (**U1**), qui conduirait à ne pas donner à cette première partie une datation trop haute.

Au. RONCAGLIA : La langue mise à part, il y a aussi le contenu. Dans ces pièces de Robert de Reims, il y a toute une série de dérivations directes, et très proches, de Marcabru. Donc, il pourrait être plutôt de la première que de la seconde moitié du siècle.

M. TYSENS : C'est une piste intéressante. Autrement les arguments, naturellement, sont réversibles : si on considère que la première partie du chansonnier est ancienne, on situera assez haut les poètes mal datés qui y figurent ; à l'inverse, la présence d'un poète tenu pour tardif conduira à rajeunir la fabrication de **U1**. La seule borne solide me paraît être, pour l'instant, la démonstration de Suchier pour la chanson de Chardon de Croisille.

Ph. MENARD : Je crois que la recherche conduite sur **U** est très intéressante en elle-même, en raison de la date ancienne de ce manuscrit, qui est de la première moitié du XIII^e siècle, et d'autre part en raison du fait qu'il représente certainement, avec **C**, une des traditions les plus originales de la lyrique. La grosse part est constituée par la famille S^1 , pour une bonne dizaine de manuscrits, à mon avis les meilleurs – les meilleurs n'étant pas ceux du groupe **KNPX**, mais les manuscrits **M** et **T**, qui ont, de plus, le très grand avantage de nous donner le plus grand nombre de textes possible. Pour ce qui est de Guillaume le Vinier, j'avais observé que **U** conservait seulement trois des trente-cinq pièces, ce qui est peu, évidemment ; et que son témoignage n'était pas très bon : il y avait des fautes communes très claires confirmant le classement de Schwan. Pour le reste du classement S^3 , vous aurez sans doute des choses à contester.

M. TYSENS : Le fait que tous les éditeurs, de façon répétitive, colloquent ensemble **C** et **U** montre évidemment qu'ils ont un grand nombre de fautes communes.

L. FORMISANO : Des fautes communes, mais aussi des leçons particulières.

A. FERRARI : Je ne comprends pas bien la structure du fascicule XXIV.

M. TYSENS : La reliure du manuscrit est très serrée, et il est difficile de voir comment ce fascicule est monté. Mais le témoignage de la Table montre qu'il manque vraiment un feuillet, ce qui nous permet d'imaginer qu'à l'origine ce fascicule était un binion. Les feuillets 171 et 173 semblent bien être conjoints ; le feuillet 172, privé de son conjoint, est attaché sur onglets de part et d'autre.