

Antonella MARTORANO (éd. trad.), *Pons de Chaptolh. Poesie*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Elio Franceschini (Corpus des troubadours. Éditions, 3/Corpus des troubadours, 6), 2017, LXIV + 419 pages.

La thèse d'A. Martorano (M.) qui est à la base de cette édition des chansons de Pons de Chapeuil, comme on l'appelle communément en France, ou de Capdoill, en Italie notamment, sur la base du répertoire de Pillet et Carstens, est l'occasion d'une révision onomastique, l'auteur se basant sur un unique document de 1218 du Puy-en-Velay attestant de la forme locale et contemporaine du troubadour qu'il convient dorénavant d'adopter, si ce n'est que nous lui préférierions la forme normalisée suivante : Pons de Chaptolh. L'œuvre du troubadour n'a pas été rééditée depuis Napolski, soit depuis près de 140 ans (1879) : on imagine sans peine l'intérêt que peut susciter une telle publication, d'autant qu'elle propose une nouvelle édition menée avec grand soin. S'il ne s'agit pas d'un troubadour de premier plan, ce petit seigneur d'Auvergne et du Velay n'en est pas moins une personnalité attachante qui illustre le prestige de la poésie courtoise auprès des seigneurs de ces régions. L'importance relative de son œuvre conservée témoigne du reste suffisamment de son succès, avec vingt-six pièces dont témoignent trente-quatre manuscrits, avec, certes, cinq *unica*, centrées pour l'essentiel sur la thématique courtoise, naturellement au cœur de ses vingt-deux *cansos* et de son *descort*, mais également dans son *planh* consacré à la mort de la dame aimée, avec l'exception de ses trois chansons de croisade où s'affiche clairement sa ferveur religieuse. Là où Napolski donnait neuf pièces d'attribution partagée, plus le *comjat* également attribué à Falquet de Romans, M. n'en retient qu'une, à savoir la seule à être enregistrée dans le répertoire de Pillet et Carstens sous le nom du troubadour (375, 12), *fet* la table de C l'attribuant à Peire Rogier

de Mirapeis, *a'*, à Aimeric de Pegulhan. En dépit du peu de fiabilité des attributions de *a* et du positionnement suspect qu'elles y trouvent, M. ne trouve pas d'argument suffisant pour remettre en question [xviii] l'autorité de Pons sur 375, 13 et 24 (XXIV et XXV). M. ne discute pas la question de l'attribution des autres *unica* du corpus (XXII et XXIII, du ms. C; XXVI, du ms. D) : ceux de C, dont les attributions sont, de façon générale, tout aussi sujettes à caution que celles de *a*, présentent pourtant des spécificités au regard de l'esthétique du troubadour qui, dans le reste de son œuvre attribuée, n'emploie jamais l'alternance métrique 8/7' (cas de XXII = 375, 15), ne fait nulle part référence à *Auda* (dans XXIII = 375, 17), dont M. dit avec raison qu'il ne peut être assimilé à Audiart comme le faisait Napolski, ni au genre de la *ballada* (*ibidem*). Or, ce genre popularisant était assez mal considéré si l'on en croit les témoignages de Montan (dans la pièce obscène *Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada*, PC 306, 2) et de Peire Cardenal (dans les satires PC 335, 27, v. 171, et 335, 6, v. 21), ce qui rend pour le moins surprenante son association au genre prestigieux de la *canço* dans la *tornada* de XXIII, pièce qui, par son utilisation systématique de la figure étymologique, témoigne contradictoirement d'un art consommé : « Dona n'Auda, balladas ni chansos / no vuell faire que no-y parle de vos. » On peut seulement remarquer que rien ne dit que cette *tornada* soit authentique, en tout ou en partie, à défaut de pouvoir prouver le contraire.

L'ouvrage commence d'une façon quelque peu déroutante, l'introduction traitant d'abord directement du corpus, avec l'examen des attributions partagées puis de la tradition manuscrite, passant ensuite à l'exposé des critères d'édition, à la présentation de l'ordonnement des textes retenus pour en arriver enfin à une présentation dédiée à l'auteur : son nom, documentation et biographie du troubadour, « appendice » consacré à la chronologie des textes dont cinq sont datables, d'environ 1195 à 1213. Seigneur de Chaptueil et de Vertaizon, Pons de Chaptolh est attesté de 1195 à 1220 dans divers documents qui témoignent de ses relations tendues avec l'évêque de Clermont ainsi que ceux du Puy en raison des vues de l'Église sur ses propriétés. L'un de ces actes est signé d'un Ugo de Mainzas que l'on pourrait identifier au troubadour Uc de Maensac (Manzat). L'acte de vente de par lequel il renonce à la seigneurie de Vertaizon en 1211 est signé d'un André de Mézères auquel M. propose d'identifier le seigneur Andrieu auquel Pons s'adresse dans plusieurs chansons. M. mentionne sans plus le testament d'un fils de Pons, Guilhem Jordan, daté du 25 juin 1223, déjà signalé par Stroński, comme étant à « vérifier », ce document pouvant contenir l'indication que Pons était mort à cette date [LXIV]. On notera que les documents utilisés ne sont pas édités, pas plus que la *vida* et les *razos*, ce qui est pour ce genre d'ouvrages, un usage fréquent mais regrettable.

L'ordre de présentation des compositions suit celui des mss *IK* lorsque les pièces s'y trouvent, les autres étant données en fonction du nombre de mss concernés, les *unica* se trouvant rejetés à la fin, avant la pièce présentée comme d'attribution douteuse. L'établissement des textes a visiblement fait l'objet d'un soin particulier, appuyé d'une étude circonstanciée de la tradition manuscrite, assortie de tables recensant les variantes significatives, sur la base de transcriptions en général scrupuleuses. M. signale la présence éventuelle de tétragrammes accompagnés ou non d'une notation musicale en tête de chaque édition de texte, dans la liste des témoins dont est détachée la tradition indirecte. Une rubrique consacrée aux éditions non critiques précise de qui les éditeurs tiennent leur texte, avec une indication générale de leurs éventuelles interventions. On regrette que, le plus souvent, l'éditeur dispose les vers de mesure différente sur un même alignement, occultant ainsi l'architecture des strophes, selon un usage aussi général que

déplorable dans le cadre d'une littérature où la structure formelle des textes joue un rôle déterminant et où tant d'éditeurs se sont conformés à un usage qui prenait en compte cette dimension, tradition dans laquelle, précisément, s'inscrivait Napolski<sup>1</sup>. La fiche métrique est souvent développée, avec d'éventuelles remarques d'ordre rhétorique relatives au traitement de la rime ou de figures particulières de répétition. La liste des rimes s'appuie généralement sur la forme du ms. de base édité, ce qui ne pose généralement pas de problème, si ce n'est le cas des rimes en *anha* ou *enha*, la première notée correctement *anha* dans III (*aingna* dans *K*, ms. de base) mais *aingna* dans XI et XVI (ms. *D* dans les deux cas), la seconde, *eingna* dans XI (*idem*), de la rime en *atz*, notée *az* dans XI (ms. *D*), où l'on passe vers une convention italienne, et surtout de la rime *olh*, notée correctement dans II (graphiée (*u*)*oill* dans *K*, ms. de base), mais *elh*, sans doute coquille pour *uelh*, dans XXII (ms. *C*), là où M. a indirectement montré qu'il s'agissait d'une diphtongue étrangère au dialecte du troubadour. Les rimes en *o* sont régularisées en *o* dans VI (base *K*) mais se présentent comme *on* dans VI (ms. *D*). M. donne, après le texte édité, un appareil à deux étages (variantes significatives, autres variantes), une fois à trois étages en raison de l'existence vraisemblable de deux rédactions (375, 22; 1<sup>er</sup>: variantes *AGIKQ* – malheureusement non détachées des suivantes [pas d'interligne] –; 2<sup>e</sup>: variantes significatives et leçons erronées des autres mss.; 3<sup>e</sup>: variantes formelles). L'établissement du texte est dûment argumenté et dégage souvent le groupe *AIKN* comme base, l'édition s'appuyant chaque fois pour la graphie sur un ms. particulier: *K* pour I (20), II (11), III (14), IV (10), VI (19), VIII (23) et IX (16); *D* pour V (1), XI (4) et XVI (7); *A* pour X (6), XII (3), XIV (18). *C* est retenu pour VII (22), XIII (26), XV (21), XVII (8), XIX (2), XX (5), XXI (27); *a* pour XVIII (25). Chaque texte est précédé d'une analyse de la tradition manuscrite, avec une copieuse «Nota al testo» généralement subdivisée en quatre sections numérotées où sont successivement abordées les erreurs affectant le ou les mss qui sont apparus comme les meilleurs, les leçons divergentes, les variantes et le ms. de base<sup>2</sup>.

L'index des noms propres qui clôt l'ouvrage est précédé d'un glossaire présenté comme «modérément sélectif» mais très complet, les formes exclues étant les mots grammaticaux. Les formes sont indexées pour chaque catégorie morphologique et chaque acception donnée<sup>3</sup>.

Tant l'établissement du texte que les commentaires attirent naturellement diverses remarques qui n'enlèvent rien à l'intérêt évident de l'ouvrage qui s'appuie sur un travail et une réflexion philologique solides, même si certaines mélectures témoignent au mieux, dans certains cas, de l'utilisation de reproductions de qualité parfois médiocre<sup>4</sup>. On prendra note, dans les remarques qui suivent, que les nombres figurant après la mention ED (non répétée) renvoient à la numérotation des vers dans l'édition; les autres (notamment entre crochets) renvoient à la pagination.

<sup>1</sup> L'alignement à gauche est différencié uniquement pour II et IV, mais pas dans les sept autres compositions polymétriques du corpus (IX, XI, XIII, etc.)

<sup>2</sup> La numérotation est fixe même si telle ou telle partie manque ou n'est pas signalée en tant que telle; nous ne trouvons ainsi pas trace de §1 dans IV, V; de §2 dans X, XII; de §3 dans III, VIII, XVII. On trouve par contre un §1.3 (mais pas de §3) et un §2.1 (en plus de §2) dans VI.

<sup>3</sup> L'ordre des occurrences est parfois perturbé (voir sous *afan* ou *quan*). L'entrée *nuiilz* (il s'agit d'un renvoi) est à corriger en *nullz*.

<sup>4</sup> Voir *infra* commentaire à V, à propos des p.73 (notre n.6) et 77; XIX, 29.

I (375, 20) ED 3: la raison pour laquelle M. édite *ja non er tant* (tel est aussi l'ordre présenté par Napolski) n'est nulle part justifiée, l'apparat montrant l'unanimité des sources pour *ja tant non er*; cf. *ja tan non er segura ni plazens* dans Peirol 366, 34, v. 26 (éd. Aston); *E ja tant non er defes* dans Cerveri de Girona 434a, 44, v. 25 (éd. M. de Riquer). — 4: M. estime qu'il convient de rejeter la leçon du ms. de base (*K*) en préférant à *midons* (commun à *ABIKMNR<sup>1</sup>R<sup>2</sup>f*) la leçon *madomna* qu'on trouve partout ailleurs dans la tradition manuscrite, avec une césure élidée qui en fait une *lectio difficilior* [7]. Il n'y a pas lieu d'indiquer qu'il faut faire la synalèphe dans *que Amors*, pour la simple raison que les témoins qui comportent la leçon *madomna* présentent tous l'élision graphique qui permet d'éviter la césure épique: *camors*<sup>5</sup>, *qamors*, *q(ue) amors*; en outre, il aurait fallu imprimer *ma domna* en deux mots: «me faill ma domna, car conois qu'Amors» (cf. *infra*, à propos de XIV, v. 5). — 11: le ms. de base étant *K*, on lira *asetgatz*, non *asegatz* (la leçon est rejetée sous une forme erronée: *asetgiatz*). — 18: *loingnatz*, non *loignatz*. — 26: *malmenatz*, non *malmenaz*. — 24: on précisera à propos du commentaire sur *dese* [19] que l'étymologie proposée par Lewent (*de se*, 'de soi[-même]') est réfutée dans *FEW* 11, 443 qui le restitue à *SEMPRE*; Lewent en fait au demeurant d'abord dériver le sens 'de bon gré', avant 'facilement'; M. ajoute, p. 8, 'all'improvviso', ce qui n'est pas la même chose, Lewent ayant en vue la façon dont une personne agit avec promptitude, avec une certaine spontanéité.

V (375, 1) le choix de *D* comme ms. de base est quelque peu surprenant du fait des corrections apportées et des leçons rejetées au profit d'autres précisément attestées dans *K* que M. choisit ordinairement comme ms. de base lorsque cette famille de mss est concernée, d'autant que *K* contient en outre la seconde *tornada*, là où *D* n'en contient aucune. Ce choix s'appuie en particulier sur les leçons divergentes du v. 34 (rejet de *per que* au profit de *doncs*, leçon partagée avec *CMSg* et *Uf*) [74] et du v. 29 (partagée avec *Laf* mais aussi *R*, mal transcrit par M.<sup>6</sup>) [73] dont la césure enjambante, suspecte aux yeux des copistes, aurait pu susciter des solutions plus consensuelles, ce qui n'est pas un argument définitif puisqu'une autre césure enjambante se trouve rejetée, au profit il est vrai d'une élidée (tout aussi marginalisée chez les troubadours), dans 375, 16, v. 39 [137]. Le fait est que ce genre de césures se trouve bien attesté dans l'œuvre de Pons, dans 375, 2 (XIX) et 7 (XVI) et dans son *descort* (XIII) qui n'en contiennent chacun pas moins de deux occurrences. Certaines émendations indiquées n'ont pas lieu d'être [77]: dans le *fani* du v. 3 (pour *fan*) et le *sembalan* du v. 9 (*semblan*), contrairement à ce qu'indique également l'apparat, l'*i* du premier («fāi») et le premier *a* du second sont exponctués. M. se trouve par contre contrainte de revenir aux leçons de *K* dans les cas suivants (*D* > *K*): 11 *que* > *c'om* (éd. *q'om*); 19 *de re* > *en me*; 35 *en re* > *en se*; 36 *apoder leis sivals qe non d'aitan* > *puois me destreing forses leis sol d'aitan*. Par contre, le rejet de *gen ren nol blan* de *D* au profit de *que ren nol blan* de *K* ne se justifie pas nécessairement: l'absence du *n* peut certes être le fait d'une *lectio difficilior*, *ren* renforçant la négation [72], mais elle peut aussi résulter de la perte d'un *titulus*. Ceci étant, le rejet au v. 3 de *tuit l'onron* commun à *DK* (parmi d'autres) au profit de la reconstruction *onro-l tuit* [72], nous paraît peu

<sup>5</sup> Précisons que *camors* est bien lisible dans *T*, même si *ors* est à moitié effacé.

<sup>6</sup> Qui note *caut coissen sap* [73] (mais *coissens ap* dans l'apparat [81]) là où le ms. donne *cant comensap*.

convaincante face à l'alternative *l'onron tuit* d'autres mss. — ED 4: lire *qe ren*, non *que ren* (ms. *qen ren*, comme signalé dans l'apparat); 16: rejeter la leçon de D qui est *mor* (non *mon*). — 27: lire *tant*, non *tan*. — 41-48: on ajoutera *D<sup>c</sup>* et *F* aux mss privés des *tornadas* VI-VIII (rien ne rappelle que ces mss sont également dépourvus des couplets I, III-VI). — 49, trad.: l'expansion explicative «*Amo Audiart, la mia signora*» pour le simple «*N'Audiartz am*» doit figurer entre crochets. On attendait en note une remarque sur la morphologie d'*Audiartz*, leçon commune, *L* excepté. Le ms. de base (sans doute *A*) retenu pour VI et VIII n'est pas indiqué.

VI (375, 19) ED 2: le ms. de base étant *K*, il faut lire *faillimen*, non *faillhimen*. — 33: on ne peut affirmer que *dir* (édité par M.) et *dire* sont équivalents dans leur position au sein du vers (soit devant voyelle) [98], car l'élision n'est pas obligatoire dans un tel contexte: la leçon de *IK* – retenue par Napolski (*I*) – est par conséquent métriquement légitime, soit, en suivant *K*: «*qu'ieu non puosc dire hoc ne no*» (octosyllabe); voir dans COM2 le v.22 de 173, 9: «*que no vol dire oc ni no*» (octosyll.); le v.12 de 461, 67: «*qe dire oc per respieg de mentir*» (décasyll.). On peut même ajouter que le choix de *dire* plutôt que *dir* répond justement aux besoins de la mesure. Dans ces conditions, la reconstruction *Que ieu* nous laisse sceptique, d'autant plus que, selon COM2 qui utilise les textes édités par Napolski, la synalèphe est systématique entre la conjonction (il en est de même avec le relatif) et le pronom (de même qu'avec *il(h)* ou *el(h)*) chez Pons de Chaptolh. — 41: la raison qui fait préférer la leçon de *CMRa* [92] nous échappe, avec la substitution d'un *coindia* tétrasyllabique (cf. *cuemdia* dans *M*) au *cortesia* de *AIKN*. *M*. se base ici sur une suggestion de M. Perugi selon lequel ce qui a déterminé le passage de *pretz* à *beutatz* dans *CMRa* serait la nécessité de récupérer une syllabe: l'inverse est bien davantage défendable, à savoir que *CMRa* ont substitué *coindia* (*a* seul sous cette forme<sup>7</sup>) à *cortezia* pour réduire l'hypermétrie qu'aurait provoqué le maintien de *beutatz* présent dans leur source hypothétique. Pour ce qui concerne le nombre de syllabes de *coindia*, outre le problème posé par la structure de l'étymon qui donne à voir dans <in> à la rigueur une graphie alternative pour <nh> (mais on attend plutôt une graphie du type *coingdia*; cf. la leçon *cungdia* de *C*, et dans COM2/1: *conhdia* dans 225, 6: 38, 225, 7: 30, 242, 31: 94, 319, 3: 2, *cunhdia* dans 392, 26: 25), mais plus vraisemblablement une graphie pour [ɲ] (*coinde* vient de *COGNITUS*, FEW 2, 843b), avec une diphtongue: [k'ɔ̃ndia] ou [k'u̯ndia] qui évoluera en [k'wëndia] (*cuendia*). On n'observe du reste aucune «diérèse» dans les occurrences de *coindansa*, *coinda* et *coindeta* recensées dans le glossaire.

VII (375, 22) 114, v.41: le ms. de base étant *C*, il faut lire *rey*, non *reys*.

VIII (375, 23) 123: la césure lyrique, sur-représentée dans cette pièce, se rencontre également aux vers 47 et 49. — ED 16: le ms. de base étant *K*, il faut lire *valez*, non *valetz*, et rectifier en conséquence les deux étages de l'apparat<sup>8</sup>.

XI (375, 4) ED 22: le rejet de la leçon de *D*, ms. de base, au motif d'une variante propre [161], ne nous paraît pas judicieuse, car il en résulte une dialèphe avec *d'autre obezir*

<sup>7</sup> *cungdia* C, *cuemdia* M, *cūdia* R (M.: *cu(m)dia*).

<sup>8</sup> À noter des incohérences au premier étage où *valetz* et *valez* entrent en concurrence; autre incohérence au second étage où la mention «*ualetz ABCIf*» suppose que la forme correcte ait été éditée.

au lieu de *d'autr'obezir*, dialèphe que les autres mss s'attachent à neutraliser de façon diverse (*dautrom obezir* A, *quautrez obezir* C, *dautras obedire* N).

XIII (375, 26): Le choix d'introduire un interligne entre les parties métriques des strophes n'est pas très heureux et ne s'imposait pas dans ce *descort* isostrophique, quelle que soit la pertinence de l'analyse métrique en modules (le cas n'est pas différent de celui de l'*estampida* de Raimbaut de Vaqueiras que l'on édite toujours – avec raison – sans éprouver le besoin d'introduire des divisions entre les modules constitutifs des strophes). — ED 23: la synalèphe entre *li estey* méritait d'être signalée en note. — 46: insérer une virgule entre *guerra* et *cort*.

XIV (375, 18) ED 5: il eût fallu éditer *madompna* en deux mots, mais on a vu que l'éditrice préférait la soudure (voir *supra*, à propos du v.4 de I), au point d'ouvrir une entrée *madonna* dans le glossaire où seul, en fait, l'occurrence de I, 4 est signalée. Toutefois, partout ailleurs elle édite correctement le syntagme (XVI, 6; XX, 10; XXII, 1; XXIII, 15).

XV (375, 21) ED 16: le ms. de base étant C, on lira *te*, non *ten*.

XVI (375, 7) 216-217: M. considère que le troubadour distingue les finales en *us* et en *utz* (*plus: esperduz* etc.), distinction qu'elle ne relève dans la poésie lyrique que dans un *sirventes* attribué dans les mss à Guilhem Rainol d'At, daté de 1216, que Frank proposait d'attribuer aux Tarasconais Tomier et Palaizi<sup>9</sup>, auquel on peut ajouter le *sirventes* allégorique anonyme *Del primer nom d'Amor suy en demanda* (PC 461, 75a: *Artus: lus*<sup>10</sup>). Pons de Chaptol ne confondant jamais ailleurs *s* et *tz* en finale (l'affriquée ne se trouve en fait à la rime qu'avec *atz*) et l'attribution de cette pièce semblant difficilement contestable, on est tenté de souscrire à l'analyse de M. qui y voit une alternance formellement voulue de ces finales entre les vers 1/4, si ce n'est que la structure ainsi dégagée – dont on voit mal qu'elle puisse être perçue, même par les *entendens* – reste problématique, avec un schéma rimique en *abbcdeff* dans les quatre premiers couplets, où *us* et *utz* échangeraient leurs positions (rimes *a/c*), modifié en *abbacdee* dans le cinquième (avec *a* en *us*). C'est ce dernier schéma que Frank retenait, avec une rime parfaite en «*us*», supposant la réduction de l'affriquée. On pourrait voir dans l'emploi de terminaisons en *us* et *utz* le recours à une rime approximative si les troubadours, à commencer par Pons lui-même, ne se montraient si exigeants d'ordinaire sur la qualité phonétique de leurs rimes, et la rareté des formes en *us* dans le rimaire des troubadours est toute relative et ne justifie pas une telle licence<sup>11</sup>. On doit donc en déduire la possibilité, aussi surprenante qu'elle soit, que, dans le dialecte ou l'idiolecte de Pons, l'affriquée se réduisît après /y/ mais pas après /a/. — 217: M. parle de «*rima identica*» entre les vers 8 et 17, avec *dire* au huitième vers des couplets I et II où l'on pourrait tout au plus voir un mot-refrain,

<sup>9</sup> I. Frank, «Tomier et Palaizi, troubadours tarasconnais (1199-1226)», *R* 78 (1957), 46-85, aux p. 48-50. La rime «pure» *lus: palus* au sein du quatrième couplet comme les rimes «pures» en *us* des couplets I-III et VI ne doivent pas faire illusion.

<sup>10</sup> Le couplet suivant contient une rime pure *nuts: desduts*.

<sup>11</sup> On peut relever pas moins de 33 formes dans l'index inverse du *Petit dictionnaire* de Levy de M.R. Harris, auxquelles il faut adjoindre des formes fléchies telles que *us*, *cadus*, *cascus* etc., les adjectifs dérivés de participes passés relégués en sous-entrées dans le dictionnaire de Levy tels que *clus* etc. (*Index inverse du Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, C. Winter, 1981, 179).

- mais où il s'agit plus vraisemblablement d'un *mot tornat en rim*, qui revient du reste une troisième fois (v.27); on ne peut davantage parler de rime équivoque pour *gais* (s. ou a.) dont les occurrences apparaissent dans des couplets différents. — ED 19: la césure sur proclitique (... *ben la/ devem plaingnier...*) méritait d'être relevée.
- XVIII (375, 25) 251: avant l'ordre des strophes, lire «Gausmar», non «Gasmar».
- XIX (375, 2) ED29: le ms. de base étant *C*, on lira non *non-l* mais *no-l*, (cf. *noill D<sup>a</sup>L*), leçon partagée avec *R* où *M*. lit erronément *noi* (*l* est simplement mal encré dans sa partie supérieure): outre le fait que l'enclise ne peut se faire sur la nasale, ce que *M*. prend pour un tilde se réduit à un point de nature indéterminée situé en haut à gauche du *o* qu'on ne peut confondre avec un départ de *titulus* (l'abréviation de la nasale ne se rencontre du reste qu'en fin de ligne dans le texte de *C*). — 31 [269]: on ne peut parler de rime interne, *ren* (*n* labile) ne rimant pas avec *solamen*.
- XXI (375, 27) 288, dernière ligne: lire *refranchadas*, non *refranchas*. — 289: pour d'autres compositions de ce genre, voir aussi *M*. Switten, «Raimon de Miraval's "Be m'agrada" and the Unryhmed Refrain in Troubadour Poetry», *Romance Philology* 22 (1969), 432-448, ainsi que notre commentaire dans *D. Billy, L'Architecture lyrique médiévale*, Montpellier, Section française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 1989, 193-194. — ED 10: lire *li m'autrey*, non *li-m autrey*.
- XXIII (375, 17) 308: la seule «rima identica» est entre les vers 9 et 11 (*afan*); les autres cas relevés sont des *motz tornatz en rim* (auxquels on ajoutera le cas de *vos* à la rime des vers 20, 35 et 37).
- XXV (375, 24) 320: *M*. décrit cette pièce comme composée de quatre *coblas alternadas* et *capcaudadas* conservées. Il s'agit plus précisément de *coblas retrogradadas* et *capcaudadas*, comme dans la pièce XXVII (voir infra, note à p. 331), où la rétrogradation des rimes est contrainte par leur genre et leur distribution. De toute évidence incomplète, l'alternance des deux arrangements de rimes (ici *A* et *B*, avec «*b*» pour la *tornada*, construite sur l'arrangement *B*) se présente sous la forme *ABAAb*, ce dont *M*. déduit que doivent manquer les couplets *IV* et *VI*: *ABA[B]A[B]b*. Toutefois, si le réseau de rimes impose de reconnaître la lacune d'un quatrième couplet, celle d'un sixième ne peut être établie: il arrive en effet aux troubadours, dans des structures alternatives de ce genre, de construire une première *tornada* sur les rimes de l'avant-dernier couplet, plus une seconde sur celles du dernier, et certaines de ces pièces nous sont parvenues sans la seconde *tornada*, que cela fût ou non voulu (voir *D. Billy, L'Architecture lyrique* cit., 159): on peut donc considérer que manquent seulement le quatrième couplet plus une possible seconde *tornada*, soit *ABA[B]Ab[a]*. Si cet *unicum* (de *a*) est bien de Pons, cette hypothèse cadre mieux avec le fait que notre troubadour préfère très nettement les compositions de cinq couplets (18 pièces) à celles de six (3 pièces).
- XXVII (375, 12) 331: *M*. donne deux formules métriques contrairement aux usages inscrits dans la tradition frankienne qu'elle suit au demeurant dans la description de pièces semblables où l'arrangement des rimes diffère d'un couplet à l'autre (*II*, *XI*, *XXV*): la seconde formule est à supprimer, et l'indication des rimes devrait se conformer au modèle adopté pour les pièces *II* et *XXV*. La pièce n'est pas constituée de *coblas doblas* et *retrogradadas*, mais simplement de *coblas retrogradadas*.