## POUR L'ÉTUDE DES CONTRAFACTA DANS LA POÉSIE DES TROUBADOURS

WIERSITAS STUDIORUM

L'intérêt de l'étude des contrafacta dans la poésie lyrique du moyen âge est reconnu depuis longtemps 1. Dans le domaine qui nous intéresse ici, celui de la poésie lyrique des troubadours, les recherches sur les emprunts de formes métriques et de mélodies revêtent une importance particulière du fait que les textes conservés ne sont accompagnés de leur musique, dans les chansonniers provençaux, que dans un pourcentage assez faible des cas. Les théoriciens des treizième et quatorzième siècles 2 nous attestent le rôle essentiel que jouait l'originalité métrique et musicale dans la chanson courtoise; et ils indiquent en même temps que dans d'autres genres poétiques, dont le sirventes et la cobla, l'emprunt était, sinon de rigueur, du moins normal. L'étude de ces emprunts intéresse l'histoire littéraire, car elle permet de mesurer la diffusion de certaines chansons ayant servi plusieurs fois de modèles métriques et de fixer un terminus ante quem pour la composition d'un certain nombre de textes. En outre, elle permet, dans des cas particulièrement favorables, de récupérer des mélodies perdues 3. Et les adaptations subies par des formes

I. Voir surtout l'étude fondamentale de F. Gennrich, Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters, Langen bei Frankfurt, 1965. Pour l'imitation de formes métriques dans le domaine provençal, voir F. M. Chambers, Imitation of form in the Old Provençal lyric, dans RPh., t. VI (1952-53), p. 104-20.

<sup>2.</sup> Voir surtout la Doctrina de compondre dictats (dans The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts, éd. Marshall, Londres, 1972, p. 95-8) et les Leys d'Amors (les définitions des genres lyriques, dans A.

dans Appel, Chrestomathie, n° 124).

3. Celles qui sont acceptées par Gennrich dans son édition complète de la musique des troubadours (Der musikalische Nachlass der Trou-

métriques préexistantes ont un intérêt indéniable pour l'étude de la versification des troubadours. Les répertoires métriques de Frank et de MM. Mölk et Wolfzettel 1 sont dans ce domaine des instruments de travail incomparables. On sait que la pratique des contrafacta n'est pas limitée à un seul domaine linguistique : au contraire, la découverte de nouveaux rapports entre trouvères et troubadours, entre langue vulgaire et langue latine, n'est pas la moindre des contributions à attendre de ce genre de recherches.

On n'a la certitude absolue de se trouver en présence d'un contrafactum que lorsque deux textes différents sont conservés avec la même mélodie ou lorsque le texte de l'imitation comporte une référence explicite à son modèle. Dans le domaine provençal, ces cas sont exceptionnels <sup>2</sup>. La plupart du temps, nos conclusions dépendent d'arguments textuels qui ne permettent d'atteindre qu'à une certitude relative. On est obligé de chercher à établir des critères qui excluent, dans la mesure du possible, la coïncidence.

Deux cas assez différents se produisent, selon que la mélodie du modèle est utilisée par le contrafactum sans aucune modification ou sous une forme plus ou moins altérée. L'emprunt sans modification d'une mélodie préexistante implique certaines contraintes au niveau du texte. Il implique la reproduction exacte de la charpente métrique du modèle; par 'charpente métrique' nous entendons la disposition dans un certain ordre de vers d'un certain nombre de syllabes à terminaison soit masculine soit féminine. C'est là le minimum que comporte l'emprunt d'une mélodie inventée par un autre. Mais dans la pratique normale des troubadours il implique aussi la reproduction du schéma des rimes du modèle, donc de sa forme métrique (forme métrique = charpente métrique

badours, 3 t., Darmstadt, 1958-60, Langen bei Frankfurt, 1965; cité: Gennrich, Nachlass') sont examinées au § XIII du présent article. Pour d'autres cas je me permets de citer ma note sur Guilhem de Cabestanh, parue ici-même, t. XCVIII (1977), p. 245-9, et mon article sur Imitation of metrical form in Peire Cardenal, dans RPh., t. XXXII (1978), p. 18-48.

I. I. Frank, Répertoire métrique de la poésie des troubadours, 2 t., Paris, 1953-57; U. Mölk et F. Wolfzettel, Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350, Munich, 1972. Je cite sous la forme 'Frank 300: 1', 'Mölk 1102: 1'.

<sup>2.</sup> Voir surtout l'article de M. Chambers cité ci-dessus (p. 289, n. 1).

+ schéma des rimes). Et très souvent il implique la reproduction, totale ou partielle, des timbres des rimes. D'autres particularités métriques (construction en coblas doblas, technique des coblas capfinidas, utilisation des mots-refrains, etc.) sont transposées quelquefois, elles aussi, du modèle au contrafactum. Mais il convient d'insister que la reproduction de tous ces éléments, à part la charpente métrique, constitue une série de raffinements techniques : il n'y a que la charpente métrique qui soit essentielle.

Là où une mélodie préexistante est reprise sous une forme altérée, on doit s'attendre à trouver des modifications correspondantes dans la charpente métrique, qui peut être soit abrégée soit étendue. Et la reproduction d'autres éléments métriques (schéma des rimes, timbres des rimes, etc.) subira forcément des altérations. Il conviendrait peut-être de parler ici d'adaptation, plutôt que de reproduction, du modèle par l'auteur d'un contrafactum irrégulier.

Insistons encore une fois. En l'absence de la mélodie du contrafactum supposé, nous sommes contraints d'utiliser des arguments textuels pour en tirer des conclusions sur le plan musical. Les arguments qui ne reposent que sur le schéma des rimes ne valent rien. Un troubadour peut s'être inspiré d'une construction métrique savante inventée par un de ses prédécesseurs sans pour autant avoir composé un contrafactum 1. L'utilisation du schéma des rimes et en même temps de la charpente métrique, ou même l'utilisation de la charpente métrique toute seule, indique que l'emprunt musical est possible. Pour que cette possibilité devienne une probabilité ou une quasi-certitude, il faut que d'autres faits viennent confirmer l'emprunt. Il faut que la charpente métrique soit rare ou particulière, ou qu'elle soit jointe à un schéma des rimes inédit, ou que les timbres à la rime soient entièrement ou partiellement identiques, ou que d'autres particularités métriques soient reproduites. Et, dans le domaine de la chanson provençale, il faut que le modèle supposé et le contra-

I. Le vers de Gavaudan Lo mes e·l temps e l'an deparc (éd. Jeanroy, Rom., t. XXXIV, 1905, p. 521-3) s'inspire visiblement du vers de Raimbaut d'Orange Cars douz (éd. Marshall, Medium Aevum, t. XXXVII, 1968, p. 12-36). Mais il est clair que la composition de Gavaudan n'est pas un contrafactum de l'autre. Pour les formes métriques voir Frank 762: 1 et 884: 1.

factum supposé appartiennent à des genres poétiques appropriés : il est normal que ce soit une composition courtoise (canso ou, au douzième siècle, vers) qui fournisse le modèle d'un sirventes ou d'une tenson ou d'une cobla esparsa; le contraire serait un cas anormal qu'il faudrait prouver avec une certitude absolue. Même le cas d'une chanson courtoise qui serait le contrafactum d'une autre chanson courtoise préexistante, cas fréquent dans la poésie des trouvères, est assez rare en provençal.

Les études qui vont suivre ne sont que l'application pratique des principes que nous venons d'énoncer. Il serait plus exact de dire que les principes ressortent d'eux-mêmes de l'examen des problèmes individuels. Dans le domaine des contrafacta, d'ailleurs, chaque cas est un cas d'espèce.

### I. — DEUX IMITATEURS DE BERNART DE VENTADOUR.

Les chansons de Bernart de Ventadour ont connu un succès et une diffusion remarquables : on ne s'étonne pas qu'elles aient servi de modèle à un nombre considérable de contrafacta. Nous voudrions en signaler deux qui sont passés inaperçus jusqu'ici et qui présentent un certain intérêt du fait des modifications qu'ils ont fait subir aux formes métriques du grand troubadour.

d

St

m

cl

R

L'éditeur de la chanson pieuse anonyme De l'estoile, mere au soleil (R 1780), Edward Järnström, s'était déjà rendu compte d'une influence indéniable de l'art des troubadours' sur la forme métrique, de sorte qu'on est porté à chercher le modèle de notre chanson dans la poésie provençale'. Mais ce modèle, il n'avait pas su le trouver en se servant des instruments de travail de l'époque. En signalant ici le modèle du contrafactum, nous fournissons un élément supplémentaire au dossier des relations poétiques franco-occitanes des douzième et treizième siècles.

Voici la première strophe du texte français (qui consiste en trois coblas unissonans):

De l'estoile, mere au soleil Dont parmenable sont li rai, Toute ma vie chanterai,

<sup>1.</sup> Voir E. Järnström, Recueil de chansons pieuses du XIIIe siècle, Helsinki, 1910, p. 69-70 (n° XXV).

Et li raisons me conseille
Que de sa valour veraie
Aucune chose retraie,
Que nus ne la sert bonnement
Que gent guerredon n'en traie.

Et voici la première strophe de la chanson de Bernart de Ventadour (B.d.T. 70.7; éd. Appel, VII; mélodie dans Gennrich, Nachlass, n° 19) qui lui a servi de modèle:

Ara no vei luzir solelh,
tan me son escurzit li rai;
e ges per aisso no m esmai,
c'una clardatz me solelha
d'amor, qu'ins el cor me raya;
e, can autra gens s'esmaya,
eu melhur enans que sordei,
per que mos chans no sordeya.

Personne ne niera, je crois, que le trouvère anonyme ait reproduit, sous une forme simplifiée, la savante structure métrique du grand troubadour. La chanson de Bernart consiste en sept strophes unissonans plus deux tornades, avec un agencement compliqué de rims derivatius qui relient entre eux les vers 1/4, 2/5, 3/6 et 7/8 de chaque strophe. Le poète français a su reproduire en sa propre langue le timbre des rimes (sauf aux vers 7 et 8 de la strophe), il a même emprunté les mots à la rime des vers 1 et 2; mais il a renoncé au système des rims derivatius: il n'en subsiste chez lui que pareil et s'apareille aux vers 9 et 12, trai et traie aux vers 19 et 22, qui sont comme un faible écho de la forme ingénieuse inventée par le troubadour.

On sait que cette chanson de Bernart jouit d'une diffusion exceptionnelle: le texte est transmis par 18 mss, dont W, d'origine française (voir son texte francisé, éd. cit., p. 44); la mélodie est conservée par trois mss. Mais on n'en connaissait jusqu'ici qu'un seul contrafactum, d'un trouvère inconnu <sup>1</sup>. Celui que je viens de

I. Il s'agit de la strophe anonyme Pour longue atente de merci (R 1057; unicum du chansonnier français O, avec mélodie; éd. Jean-roy et Långfors, Archivum Romanicum, t. III, 1919, p. 16, et, avec musique, dans J. Beck, Le Chansonnier Cangé, Paris, 1927, t. II;

présenter confirme que son modèle jouit d'une certaine renommée en pays d'oïl et nous fournit en même temps un bel exemple de l'altération d'une forme métrique compliquée.

Le modèle de notre deuxième contrafactum est la chanson Quan par la flors josta·l vert foill (B.d.T. 70.41; éd. Appel, XLI; mélodie dans Gennrich, Nachlass, n° 31). La forme métrique (Frank 382: 75) est:

sur les rimes -olh, -e, -òr, -al; la forme mélodique est ABAB CDEF. Il existe deux contrafacta réguliers de cette chanson, qui en reproduisent la forme, les rimes et jusqu'à l'utilisation du mot cor comme mot-refrain au vers 6 de chaque strophe (Frank 382: 77 et 78, de Peire Cardenal et d'un anonyme).

Or, le sirventes de Bertran d'Alamanon De la sal de Proenza m doill (B.d.T. 76.5; éd. Salverda de Grave, VII) est un contrafactum moins régulier de la même chanson de Bernart. Il a la forme métrique suivante (Frank 386.1):

sur les rimes -olh, -e, -òr, -al. L'identité rigoureuse des rimes exclut la coïncidence, malgré la différence dans la dimension de la strophe. On voit facilement de quelle façon Bertran d'Alamanon a adapté ici une forme métrique et une mélodie préexistantes. Pour construire une strophe de douze vers il a utilisé deux fois la cauda de la strophe, de sorte que la forme de la mélodie est devenue ABAB CDEF CDEF. D'ailleurs Salverda de Grave (éd. cit., p. 50) avait déjà vu que chaque 'strophe' est suivie d'une 'demi-strophe', mais sans se rendre compte de l'explication de ce phénomène.

p. 245). Voir les observations de Gennrich, Nachlass, t. II, p. 28-9, où l'érudit allemand signale deux autres morceaux français qui ont subi l'influence mélodique de la chanson de Bernart sans en être toutefois des contrafacta. Gennrich ne dit rien de la chanson pieuse dont il s'agit ici.

Il est frappant que le contrafactum de Bertran d'Alamanon conserve soigneusement les particularités métriques de son modèle tout en en modifiant la structure musicale, tandis que son confrère français anonyme avait emprunté telle quelle une autre mélodie de Bernart tout en allégeant considérablement les difficultés métriques de son modèle. Notons simplement ici que ces deux façons de procéder reposent sur des attitudes assez différentes envers la forme poétique.

## II. — BERTRAN DE BORN ET PEIRE RAIMON DE TOULOUSE.

Il est fort probable que le planh Mon chan fenisc ab dol et ab maltraire (B.d.T. 80.26; éd. Appel, XVII), où Bertran de Born pleura la mort de Henri Plantagenêt († 1183), emprunta sa forme métrique, ses rimes et sans doute sa mélodie à une chanson de Peire Raimon de Toulouse (No·m puosc sufrir d'una leu chanso faire; B.d.T. 355.9; éd. Cavaliere, VIII) 1. Le contrafactum imite dans tous ses détails la forme métrique du modèle.

Or, ce ne fut probablement pas la seule fois que Bertran de Born choisit comme modèle une chanson du troubadour toulousain. Le cas que je voudrais présenter ici est à certains égards moins clair que celui du *planh*, car la comparaison des deux textes ne nous révèle qu'une imitation formelle partielle.

Que le lecteur en juge par la première strophe de chacun des

I. Voir Frank 576: 1-2. Rajna avait déjà utilisé la date du contrafactum pour placer les débuts de la carrière poétique de Peire Raimon
vers 1180 (Rom., t. L, 1924, p. 254-6). Pour M. William J. Paden,
Jr. (Bertran de Born in Italy, dans Italian Literature, Roots and Branches: Essays in honor of T. G. Bergin, New Haven, 1976, p. 39-66, voir
p. 44), ainsi que pour M. Dietmar Rieger (Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik, Tübingen 1976, p. 299-300), la canso
de Peire Raimon aurait emprunté sa forme et sa mélodie au planh de
Bertran de Born. Il s'agit au fond d'un argument de simple chronologie, un Peire Raimon qui aurait vécu jusqu'en 1220 (mais rien n'est
moins sûr...) étant jugé incapable d'avoir composé une chanson dès
1183. Mais une chanson courtoise à mélodie empruntée serait un phénomène sans parallèle au douzième siècle. A notre avis, il faudrait
plutôt réviser la chronologie du poète toulousain, à la lumière des matériaux de nos §§ II et III.

textes. Il s'agit d'abord du sirventes violent où Bertran de Born s'attaqua à Alphonse d'Aragon (B.d.T. 80.32; éd. Appel, XXI);

Puois lo gens terminis floritz
S'espandis jauzions e gais,
M'es vengut en cor que m'eslais
De far un novel sirventes
On sapchan li Aragones
Qu'ab mal agur
(D'aisso sian ilh tuit segur),
Sai venc lo reis, don es aunitz,
Esser soudadiers logaditz.

Le modèle en est, à notre avis, une chanson de Peire Raimon (B.d.T. 355.13; éd. Cavaliere, XI):

Pus vey parer la flor el glay
E dels auzels m'agrada·l chans,
De far chanso m'es pres talans
Ab motz plazens et ab so guay;
E pus de ben amar melhur,
Segon razo,
Trop en dey far mielhs motz e so,
E si per ma dompn' es grazitz
Mos chans, ben er mielhs enantitz.

On voit que les deux morceaux, composés tous les deux en coblas unissonans, n'utilisent pas le même schéma des rimes; on voit aussi que les timbres des rimes ne correspondent que d'une façon imparfaite. Reproduisons, d'après le Répertoire métrique de Frank, les deux formes :

355.13	(654	:	5)	a	b	b	a	c	d	d	e	e	ai,	ans,	ur,	0,	itz
				8	8	8	8	8	4	8	8	8					
80.32	(706	:	3)	a	b	b	C	c	d	d	a	a	itz,	ais,	es,	ur	
				8	8	8	8	8	4	8	8	8					

I

La chanson et le sirventes utilisent des rimes en -itz aux vers 8 et 9 de la strophe. Ils emploient tous les deux des rimes en -ur, mais à des endroits différents. Mais ils ont la même charpente métrique (8 8 8 8 8 4 8 8 8). Ils pouvaient donc se chanter sur la même mélodie. Est-ce assez pour prouver que le sirventes fût effectivement un contrafactum de la chanson de Peire Raimon? Les

ressemblances dans les timbres utilisés à la rime pouvaient facilement résulter d'une coïncidence. Et Bertran de Born était parfaitement capable d'inventer des formes métriques et des mélodies originales. Ce qui nous persuade qu'il s'agit d'imitation, non de coïncidence, c'est que la charpente métrique des deux compositions ne se retrouve pas ailleurs : dans toute la production lyrique des troubadours et des trouvères, il n'y a que ces deux morceaux qui utilisent cette combinaison d'octosyllabes avec un seul tétrasyllabe. Donc de deux choses l'une : ou deux troubadours sensiblement contemporains ont inventé, indépendamment l'un de l'autre, une forme métrique unique en son temps; ou il s'agit d'un contrafactum et de son modèle, auquel cas nous devons présumer que c'est la chanson qui a servi de modèle au sirventes et non le contraire. Le fait que Bertran de Born avait déjà utilisé une chanson de Peire Raimon comme modèle du planh de 1183 nous encourage à croire qu'il utilisa une autre chanson du même troubadour comme modèle d'un sirventes composé au printemps de 1184 1. On s'explique facilement que Bertran traitât d'une façon tant soit peu cavalière le détail de la forme métrique de son modèle : il est fort possible qu'il se rappelât très exactement la mélodie du modèle et reproduisît donc sa charpente métrique, sans avoir toutefois un souvenir précis de l'agencement et du timbre des rimes.

### III. — GUILLEM DE BERGUEDÀ ET PEIRE RAIMON DE TOULOUSE.

Si Bertran de Born ne dédaigna pas d'utiliser deux fois des mélodies de Peire Raimon, il n'y a en principe rien d'étonnant à ce que son ami et confrère catalan Guillem de Berguedà ait agi de même. M. de Riquer a signalé une relation d'imitation entre le Sirventes ab razon bona du troubadour catalan (B.d.T. 210.17a;

I. Pour la date du sirventes voir L. E. Kastner, Bertran de Born's sirventes against King Alphonso of Aragon, dans Modern Philology, t. XXXIV (1937), p. 225-48. La chanson de Peire Raimon est impossible à dater d'une façon exacte: la référence à Guillem Malaspina au vers 49 ne permet pas de préciser, puisque rien ne nous dit que celui-ci fût déjà marquis de Montferrat à ce moment-là.

éd. Riquer, XX) et le vers de Peire Raimon Pos lo prims verchanz botona (B.d.T. 355.12; éd. Cavaliere, X). Pour l'éditeur de Guillem, pourtant, il s'agit d'une influence dans les domaines du vocabulaire (utilisation dans les deux morceaux du mot finida 'tornade') et des timbres à la rime (-ona, -olh, -ida), mais il ne s'agit aucunement d'un contrafactum; et, pour lui, c'est le sirventes du catalan qui exerça une influence sur le vers courtois du toulousain. 'No se trata de una imitación métrica por parte de Peire Raimon, sino de influencias del sirventés del catalán sobre su canción'. Que l'un des troubadours ait connu la composition de l'autre, personne n'en doutera. Mais dans quelle direction cette influence s'est-elle exercée? Et pourquoi se serait-elle limitée sans plus au seul vocable finida et au timbre de quelques rimes? Pour nous il s'agit bel et bien d'un contrafactum, et ce fut Peire Raimon qui fournit le modèle au troubadour catalan.

La composition de Peire Raimon est un de ces vers moralisateurs au sujet de l'amour dont les douzième et treizième siècles nous ont laissé tant d'exemples. En principe, de telles compositions courtoises n'étaient pas des contrafacta. Celle-ci se compose de sept coblas unissonans suivies d'une tornade de deux vers. Citonsen la première strophe :

Pos lo prims verchanz botona De qe nais lo fruitz e·l fuoill, E·l rossignols s'abandona De chantar per mei lo bruoill, Bella m'es la retendida Que fai per mei la gaudina.

Le sirventes de Guillem de Berguedà, qu'on peut dater de 1187-90 (voir éd. cit., t. I, p. 128-31), se compose de six coblas doblas sur les rimes -ona et -olh (I-II), -erra et-ort (III-IV), -ida et -o (V-VI). Les rimes de la première paire de strophes sont donc identiques aux rimes a et b de la chanson de Peire Raimon. Et pourtant la forme strophique du troubadour catalan est assez différente, comme le montre la première strophe:

I. M. de Riquer, Los Trovadores, 3 t., Barcelone, 1975, p. 933, n. 8; voir aussi son Guillem de Berguedà, 2 t., Abadía de Poblet, 1971, t. I, p. 207, 214.

Sirventes ab razon bona,
de prim fil ab bon escoil,
farai, qe chant e despona
Olivier lai on ieu voil,
del vescomte de Cardona,
q'a fag cauzar ab orgoil,
qe del rei de Barcelona
ha per forza cobrat Broil,
et Guillem Raimon d'Auzona
reman ab la buesch' en l'oill.

Il est possible de croire, comme M. de Riquer, que l'imitation ait été seulement textuelle, bien qu'une telle imitation nous semble étrangement gratuite, d'autant plus que les rimes en -ona et -olh sont relativement difficiles (d'où évidemment des rencontres dans le choix des mots à la rime). Pour notre part, nous ne croyons pas que l'influence ait été gratuite : il nous semble au contraire que l'emprunt des rimes ne trouve sa raison d'être que dans une imitation mélodique et que nous avons affaire ici à un contrafactum irrégulier. Irrégulier, mais parfaitement explicable. Supposons, à titre d'hypothèse, que la forme mélodique de Peire Raimon fût ABCDEF et que Guillem de Berguedè, au lieu d'emprunter la mélodie telle quelle, lui ait donné les dimensions plus larges exigées par une strophe de dix vers à force de répéter la mélodie des quatre premiers vers (donc une forme mélodique ABCD ABCD EF'). Nous pouvons supposer qu'en même temps il économisait deux rimes (-ida et -ina du modèle) en continuant les rimes en -ona et en -olh aux neuvième et dixième vers, ce qui aurait amené une légère modification mélodique au dixième vers, qui n'avait plus une terminaison féminine (d'où F' pour F dans notre schéma hypothétique ci-dessus). Obligé donc de trouver des mots en -ona et en -olh cinq fois par strophe, il opta pour la construction en coblas doblas, ce qui allège considérablement la recherche des rimes.

Ces explications peuvent sembler compliquées et arbitraires. Mais si l'on se place, comme il se doit, dans la perspective d'un troubadour soucieux d'adapter une mélodie préexistante aux besoins d'un texte nouveau, rien n'est plus simple, rien n'est moins arbitraire. Selon nous, Guillem de Berguedà adapta à un texte de 60 vers la mélodie inventée par Peire Raimon pour un

texte courtois de 44 vers. Cette adaptation entraîna des modifications parfaitement explicables, analogues à celles que nous avons signalées ailleurs dans certains sirventes de Peire Cardenal 1.

# IV. — UNE QUESTION DE DATATION : BERNART DE LA FON ET PSEUDO-GUIRAUT DE BORNELH.

L'indispensable Répertoire métrique de Frank nous indique que quatre troubadours ont utilisé la forme classée sous le numéro 363, à savoir

en coblas unissonans sur les rimes -endre, -ar et -o. Sans aucun doute trois des quatre textes 2 sont des contrafacta, et effectivement la série comporte trois sirventes et une chanson, dont voici la liste :

- (1) Bernart de la Fon, Leu chansonet' ad entendre (B.d.T. 62.1; éd. Appel, Bernart von Ventadorn, Halle, 1915, p. 301-4).
- (2) Bertolome Zorzi, S'eu trobes plazer a vendre (B.d.T. 74.15; éd. Levy, III).
- (3) Guiraut de Bornelh (apocryphe), Honratz es hom per despendre (B.d.T. 242.38; éd. Kolsen, Archiv, t. CXXIX, 1912, p. 467-71, texte reproduit dans V. De Bartholomaeis, Poesie provenzali storiche, t. I, p. 68-70).
- (4) Uc de Saint-Circ, Chanzos q'es leus per entendre (B.d.T. 457.8; éd. Jeanroy et Salverda de Grave, XX, texte reproduit dans De Bartholomaeis, op. cit., t. II, p. 172-5).

Nous ne savons rien de Bernart de la Fon; et sa chanson, la seule composition qui soit conservée sous son nom, ne comporte aucun élément de datation.

<sup>1.</sup> Voir l'article cité ci-dessus, p. 289, n. 3.

<sup>2.</sup> Il est fort probable que la tenson dont les partenaires sont un Bertran et un Bernart non identifiés (B.d.T. 75.2; éd. Kolsen, Neuphilologische Mitteilungen, t. XL, 1939, p. 353-7) appartient elle aussi à la même série, car elle reproduit la charpente métrique de la chanson de Bernart de la Fon (voir Frank 383: 1). Mais cette tenson ne fournit aucun élément à la solution du problème qui nous occupe ici.

Le sirventes attribué à Guiraut de Bornelh, mais qui n'est certainement pas de lui <sup>1</sup>, est une composition 'jongleresque' qui s'adresse à Morruel, donc à Moroello Malaspina. Mais cette référence ne permet pas d'en fixer la date, puisque deux Moroello entrent en jeu (voir ci-dessous).

Le sirventes d'Uc de Saint-Circ se laisse dater de 1239-40 ou, à la rigueur, de 1252-8 (voir les observations aux p. 155-6 de l'édition de Jeanroy et Salverda).

Une datation exacte du sirventes de Bertolome Zorzi n'est guère possible, mais on sait que ce troubadour vivait en 1266-73.

C'est le texte d'Uc de Saint-Circ qui nous permettra de voir plus clair. Les strophes IV-VI se rapportent aux cruautés d'Ezzelino III de Trévise dans sa guerre contre les villes lombardes : elles visent donc une question d'actualité politique. Mais les trois premières strophes traitent d'une tout autre matière. La première préconise la composition de 'Chanzos q'es leus per entendre Et covinenz per chantar' et s'attaque à ceux qui sont hostiles à cette sorte de chanson. La deuxième strophe fait la critique de celui 'qe vol reprendre Nesun hom del seu trobar', la troisième poursuit le même argument en insistant sur la nécessité de peser le pour et le contre avant d'exprimer des opinions mal fondées et impossibles à défendre. En somme, il s'agit de trois strophes consacrées à une controverse littéraire. La lecture de la chanson de Bernart de la Fon nous convainc que c'était là une controverse d'actualité et que les observations d'Uc, loin d'avoir été faites 'dans le vide', se rapportaient précisément à la chanson de Bernart ou du moins aux vues exprimées au début de celle-ci ·

> Leu chansonet' ad entendre ab leu sonet volgra far, coindet' e leu per apendre e plan' e leu per chantar, quar leu m'aven la razo,



I. Le texte n'est conservé que par les chansonniers P et e, donc par un seul ms. et sa copie moderne. Gröber repoussa déjà l'attribution à Guiraut (Romanische Studien, t. II, 1877, p. 448); Kolsen exprima la même opinion (G. von Bornelh, Berlin, 1894, p. 12) et exclut le texte de sa grande édition de ce troubadour.

e leu latz los motz e·l so; per so m'en vuelh leu passar, quar de plan e leu trobar nulhs hom no·m pot leu reprendre.

Totz hom qui leu vol mesprendre, leu er mespres de parlar; e qui trop leu vol contendre, ben leu trobar-n'a son par...

Si nous n'avons pas fait fausse route, il s'ensuit que la chanson de Bernart de la Fon vit le jour peu avant le sirventes d'Uc de Saint-Circ et que celui-ci, en donnant son appui aux goûts littéraires de son confrère, emprunta exprès la forme métrique et la mélodie de Bernart. Il s'agit donc d'un débat littéraire d'actualité; et la chanson de Bernart doit dater, au plus tôt, de 1238-9.

Les conséquences pour la datation du sirventes anonyme attribué à Guiraut de Bornelh sont évidentes. Il est forcément postérieur à 1238-9. Le Moroello Malaspina ne peut donc pas être celui qui mourut en ou peu avant 1197, mais celui, arrière-petit-neveu du précédent, qui est attesté entre 1260 et 1284 et mentionné dans un sirventes composé par Luchetto Gattilusio en 1273 <sup>1</sup>. Le sirventes de pseudo-Guiraut doit donc être l'œuvre d'un troubadour inconnu de la deuxième moitié du treizième siècle. C'est l'examen des relations entre une chanson et deux contrafacta qui le prouve.

# V. — RAIMON DE MIRAVAL et le cavalier soisseubut d'Elias de Barjols.

On sait que la chanson du cavalier soisseubut d'Elias de Barjols présente un problème de datation assez délicat, sur lequel

I. B.d.T. 282.1d; éd. Boni, VI. Sur les Malaspina voir O. Schultz-[-Gora], Die Briefe des Trobadors Raimbaut de Vaqueiras, Halle a. S., 1893, p. 125-32, avec l'arbre généalogique, p. 122. Schultz-Gora (p. 125), comme De Bartholomaeis (op. cit., t. I, p. 68), avait cru qu'il s'agissait du Moroello du douzième siècle. De Bartholomaeis (op. cit., t. II, p. 172) croyait en outre que le sirventes d'Uc de Saint-Circ emprunta la mélodie de 242.38! Que ce dernier soit un contrafactum est prouvé par les vers 46-47: Serventes, tals sap ton son Qui non enten ta razon'.

s'est penché récemment M. Aston <sup>1</sup>. Sans avoir la prétention de trancher la question en décidant entre la datation reçue depuis longtemps (1191) et celle préconisée par notre collègue de Cambridge ('plus récente de quelques années', art. cit., p. 103), je voudrais verser au dossier du débat un nouvel élément.

La composition d'Elias de Barjols fait l'éloge de Raimon de Miraval, entre autres. On n'a jamais remarqué, que je sache, qu'elle est très probablement un contrafactum d'une chanson célèbre de Raimon. La chanson Chans, quan non es qui l'entenda (B.d.T. 406.22; éd. Topsfield, XXII) a dû jouir d'un succès considérable. Non seulement sa mélodie est conservée <sup>2</sup>, mais sa structure métrique assez particulière se trouve imitée dans douze autres morceaux, dont trois sirventes, trois tensons et six coblas <sup>3</sup>. La forme métrique est la suivante:

Les rimes de Raimon de Miraval ne sont reproduites exactement que par un des contrafracta, celui qui a pour auteur Bernart de Rouvenac (B.d.T. 66.3). Mais qu'il s'agisse bel et bien de contrafacta, la particularité de la forme métrique nous le prouve suffisamment. Or, cette charpente métrique, rare dans la lyrique d'oc et inconnue de celle d'oïl, se retrouve justement dans la chanson (ne devrait-on pas dire le sirventes?) du cavalier soisseubut d'Elias de Barjols, dont la forme métrique (Frank 533: 4) 4 est la suivante:

<sup>1.</sup> B.d.T. 132.5; éd. Stroński, I; S. C. Aston, Observations sur la datation de quelques troubadours, dans Actes du IVe Congrès... d'Oc, Avignon, 1964 [publiés en 1970], p. 91-105. L'article de M. Aston me dispense de revenir encore une fois sur la bibliographie de la question.

<sup>2.</sup> Voir Gennrich, Nachlass, nº 148, et le commentaire au t. II, p. 79.

<sup>3.</sup> Voir Frank 577: 293-305. Il serait intéressant d'essayer de retracer les relations entre ces morceaux, dont certains sont probablement des contrafacta indirects, c'est-à-dire des imitations d'imitations.

<sup>4.</sup> Elle se retrouve aussi dans une cobla anonyme (B.d.T. 461.94; éd. Kolsen, Zwei Sirventese, p. 17). Voir Frank 533: 5.

La coïncidence semble exclue. Nous pouvons ajouter Elias de Barjols au nombre de ceux qui se sont inspirés de la mélodie de Raimon de Miraval. Nous pouvons apprécier le compliment délicat qu'impliquait cet emprunt. Et nous possédons un nouvel élément de datation, malheureusement approximative. Parmi la série des contrafacta se trouve le sirventes Gen part nostre reis liuranda de Bertran de Born fils (?), qui date de 1197 <sup>1</sup>. La chanson de Raimon de Miraval, qui ne comporte pas d'élément de datation, doit donc dater de 1197 au plus tard. La composition d'Elias de Barjols est forcément postérieure à la chanson de Raimon. On voit qu'une date de 1191 pour le cavalier soisseubut — donc de 1190-1 (?) pour son modèle — n'est nullement exclue.

### VI. — LE SUCCÈS D'UNE PASTOURELLE FRANCO-OCCITANE.

Le texte franco-occitan dont il sera question ici, connu depuis longtemps dans l'édition de Bartsch, a été republié récemment par M. J.-C. Rivière <sup>2</sup>. C'est l'un des rares morceaux lyriques qui aient été répertoriés à la fois par Pillet-Carstens et par Spanke-Raynaud <sup>3</sup>. Et la mélodie apparaît parmi celles des troubadours dans l'édition complète publiée par Gennrich <sup>4</sup>. C'est dire combien il est difficile d'assigner la pastourelle anonyme au domaine d'oïl ou à celui d'oc. Bartsch (éd. cit., p. 363) l'avait assignée à la frontière des deux domaines. Pour Jeanroy (Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1904, p. 19, n. 1), le poète était un Français du Nord qui aurait essayé de donner au texte 'une couleur provençale, en n'ayant du provençal qu'une

I. B.d.T. 80.18; éd. Stimming (1913), p. 142-4: voir le commentaire aux p. 45-6.

<sup>2.</sup> K. Bartsch, Romanzen und Pastourellen, Leipzig, 1870, p. 121-2; J.-C. Rivière, Pastourelles, 3 t., Genève, 1974-76, t. II, p. 81-6 (nº XLIX). Le schéma mélodique donné par M. Rivière (p. 86) est erroné et doit reposer sur une erreur matérielle.

<sup>3.</sup> B.d.T. 461.148 (incipit: L'autrier m'iere levatz); R 935 (incipit: L'autrier m'iere levés). Par contre, Frank (op. cit., t. I, p. XXIII, § 25, cf. t. II, p. 188, note) semble le considérer comme proprement français, bien qu'il ait réservé la rubrique 49: 1 à sa forme métrique.

<sup>4.</sup> Voir Gennrich, Nachlass, no 252, avec commentaire au t. II, p. 112.

connaissance très superficielle'. Pour Gauchat (Rom., t. XXII, 1803, p. 380-1), il aurait été également Français d'oïl (de l'Est. cette fois); mais ce serait un copiste qui, 'par mégarde', aurait parsemé le texte de barbarismes de type provençal. Pour Frank aussi (op. cit., t. I, p. xxiii) il s'agit d'un texte français dont le coloris linguistique occitan serait dû à l'intervention d'un copiste. Quoi qu'il en soit, sa langue 'mixte' et sa mélodie extrêmement simple ont valu à ce texte un succès qu'on n'a pas soupconné jusqu'ici, car il en existe des contrafacta en français, en provençal et en latin 1.

Le texte de la pastourelle a été transmis par les chansonniers français U (B. N., fr. 20050, f. 91v) et C (Berne, Bibl. mun. 389, ff. 138v-130r), avec notation musicale dans U. M. Rivière imprime le texte des cinq strophes données par U et rejette dans les variantes — à tort, selon nous — une sixième 'strophe' particulière à C: il s'agit, non d'une strophe, mais de trois tornades dont nous n'avons aucune raison de soupçonner l'authenticité 2.

La première strophe, que je cite dans la version du ms. U, permettra de se rendre compte de la forme métrique et musicale (celle-ci notée à l'aide des majuscules imprimées à droite).

	L'autrier m'iere levaz;	A
	sor mon cheval montaz,	A
	sui por deduire alaz	В
4	laz une praierie.	C
	Ne fui gaire(s) esloignaz	A

1. Les relations entre les textes français et le texte latin ont été signalées par Spanke, ZfSL., t. LI (1928), p. 77, et dans sa réédition de la Bibliographie de Raynaud (sous les nos 7, 922, 935). Les contrafacta provençaux n'ont été signalés que dans mon article sur Peire Cardenal (voir ci-dessus, p. 289, n. 3.

2. J'ai collationné le texte de M. Rivière sur la reproduction phototypique du ms. U (P. Meyer et G. Raynaud, Le Chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés, Paris, SATF, 1892). Je note ici quelques erreurs de lecture: 9 Ermoison] ermoniion ms. (j'imprimerais donc Ermenjon, avec C) — 10 c'onques — 24 plaist — après 47 un vers sauté: Por Deu, soiez m'amie — 54 qant — 58 ele — 65 vostre. Pour le ms. C j'ai pu utiliser des photographies communiquées par l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes; j'en remercie vivement Mme Bouly de Lesdain, secrétaire de la section romane.

tich sico . vit

	can me sui arrestaz	A
	et dessendi en praz	В
8	soz une ante florie.	C
	S'ai Ermenjon choisie:	D
	c'onques rose espennie	E
	ne fu tals ne cristals.	A
12	Vers li vois liez et baus,	В
	que sa beltaz m'agrie.	C

L'auteur anonyme s'est permis de rimer en -als ~ -aus, au lieu de -az, aux vers 11-12. Les autres strophes sont régulières à l'endroit correspondant; la forme métrique se résume donc dans la formule suivante (Mölk 168 : 1) :

a	a	a	b	a	a	a	b	b	b	a	a	b
6	6	6	6'	6	6	6	6'	6'	6'	6	6	6'
A	A	В	C	A	A	В	C	D	E	A	В	C

Les rimes sont en -az et -ie (I-III), -i et -ie (IV-V et tornades de C). Certaines formes utilisées à la rime sont impossibles en occitan (p. ex. seraz, avaz, pri pour seretz, avetz, prec). Mais d'autres sont non moins impossibles en français : citons agrie pour agrée, creanterie pour creanteroie. L'auteur était évidemment un trouvère français qui faisait des efforts pour donner à son texte une couleur linguistique provençale, à vrai dire assez approximative <sup>1</sup>. Cela doit expliquer, au moins en partie, le succès dont a joui cette pastourelle, en territoire d'oc et d'oïl, au cours du treizième siècle.

La forme métrique de L'autrier m'iere levaz n'est pas reproduite telle quelle dans d'autres compositions, mais elle reparaît avec diverses modifications. En établissant la liste des contrafacta nous noterons donc chaque fois la forme métrique et, le cas échéant, la forme musicale.

(1) De Yessé naistera (R 7), chanson pieuse anonyme; éd. Järnström et Långfors, Recueil de chansons pieuses du XIIIe siècle, Helsinki, 1927, p. 140-2. Forme métrique (Mölk 313:1):

a	a	b	a	a	b	b	b	C	c	b
6	6	6'	6	6	6'	6'	6'	6	6	6'
A	B	C	A	В	C	D	E	A	В	C

<sup>1.</sup> Voir les observations de M. P. Zumthor, Langue et techniques poétiques à l'époque romane, Paris, 1963, p. 80-1.

Quatre coblas singulars; la rime b de la strophe I est en -ie; les rimes a et c sont identiques à la strophe III.

(2) Je chant comme desvés (R 922), chanson satirique anti-féministe de Jaque de Hesdin; éd. Jeanroy et Långfors, Chansons satiriques et bachiques, Paris, CFMA, 1921, p. 48-50 (XXVII). La mélodie est imprimée dans Th. Gérold, La Musique au moyen âge, Paris, CFMA, 1932, p. 188. Forme métrique (Mölk 307: 1):

 a a b
 a a b
 b b a a b

 6 6 6'
 6 6 6'
 6' 6' 6 6 6'

 A B C
 A B C
 D E A B C

Quatre coblas singulars; la rime a de la strophe I est en -és; la rime b des strophes I, II, et IV est en -ie. Les rimes des vers 10-11 sont inexactes à la strophe III.

(3) Lo segle vei chamjar (B.d.T. 335.35), bref sirventes moral et personnel de Peire Cardenal; éd. Lavaud, X. Forme métrique (Frank 100: 2):

aab aab bbaab 666' 666' 6'6'66'

Deux coblas unissonans sur les rimes -ar et -ia.

(4) N'Ebles, pos endeptatz (B.d.T. 194.16), coblas échangées par Gui et Eble d'Ussel, qui constituent une sorte de partimen; éd. Carstens, Die Tenzonen aus dem Kreise der Trobadors Gui, Eble, Elias und Peire d'Uisel, Königsberg, 1914, p. 69-71, et Audiau, Les quatre troubadours d'Ussel, Paris, 1922, p. 79-81 (XVIII). Forme métrique (Frank 101: 2):

Deux coblas unissonans sur les rimes -atz et -ia.

(5) Cor ai e volontatz (B.d.T. 159.1), prière à la Vierge par un Fraire menor; éd. F. J. Oroz Arizcuren, La Lirica religiosa en la literatura provenzal antigua, Pamplona, 1972, p. 172-7. Forme métrique (Frank 101: 1) identique à (4). Trois coblas unissonans sur les rimes -atz et -ia.

(6) Lo segles m'es camjatz (B.d.T. 76.11), sirventes de Bertran d'Alamanon postérieur à 1252; éd. Salverda de Grave, VI. Forme métrique (Frank 102: 1):

aab aab bbaab aab 666' 666' 6'666' 666' Deux coblas unissonans plus deux tornades de six et deux vers, sur les rimes -atz et -ia.

(7) Homo considera, conductus du Chancelier de Paris († 1236); éd. G. M. Dreves dans Analecta hymnica, t. XXI, Leipzig, 1895, p. 93 (nº 139), avec mélodie aux p. 218-19 (nº XVII). Forme métrique:

Trois coblas singulars; les rimes b et c sont identiques à la troisième strophe. Il y a un jeu compliqué de rimes intérieures qui réunit les vers 7, 12 et 17, les vers 8, 13 et 18, et (à la première strophe seulement) les vers 11, 16 et 21.

Il est évident que ces sept morceaux, ainsi que la pastourelle L'autrier m'iere levaz, utilisent au fond la même forme métrique et mélodique, mais qu'ils y introduisent certaines modifications. Notons ici que les mélodies conservées sont identiques, à quelques variantes près. La seule variante mélodique significative est celle qui a permis au Chancelier de Paris d'utiliser la distinctio E pour des vers de 7' (au lieu de 6') syllabes. Mais les variantes de forme sont vraiment frappantes. A côté de la forme brève (de 3+3+5 vers), il y a une forme longue (3+3+5+5+5 vers), une forme 'ultra-longue' (3+3+5+5+5+3 vers) et une forme brève 'à redoublement initial' (4+4+5 vers).

Laquelle de ces formes doit être considérée comme le début de la série? Pour Spanke (voir ci-dessus, p. 305, n. 1), ce fut le conductus latin du Chancelier: 'die Priorität des lateinischen Stückes ist angesichts seiner grösseren Architektonik schon aus formalen Gründen zweifellos'. L'argument vaut ce qu'il vaut: à notre avis les formes métriques peuvent tout aussi bien se compliquer que se simplifier. Pour nous, les éléments métriques qui sont particuliers au texte latin (vers de 7', rimes intérieures) font l'impression de complications érudites surajoutées à un fond autrement plus simple, un fond populaire ou pseudo-populaire. Deux choses nous ont convaincu que ce fut la pastourelle franco-occitane qui lança la mélodie. D'abord, comme nous l'avons déjà suggéré, sa langue mixte explique facilement son succès dans les domaines d'oc et d'oil. Mais il y a aussi la question de la relation

entre la forme métrique et le texte. Des huit formes, celle de la pastourelle est la seule 'à redoublement initial', la seule où la strophe se divise en 4 + 4 + 5 vers. Or, cette division de la strophe cadre très exactement avec les éléments syntaxiques du texte et, surtout, avec les répliques du dialogue du chevalier et de la bergère. C'est là ce qui nous convainc que le texte et la mélodie de la pastourelle ont été créés ensemble. Par contre, les auteurs des contrafacta n'avaient pas les mêmes raisons d'utiliser la forme à redoublement initial : ils ont donc laissé tomber la répétition (donc ABC au lieu de AABC), quitte à se permettre de rallonger la deuxième moitié de la strophe. Ce fut probablement le texte latin qui assura le succès de cette modification de la structure mélodique.

#### VII. Contrafacta PROVENÇAUX DE MODÈLES FRANÇAIS.

Les troubadours du treizième siècle avaient la possibilité d'utiliser pour les sirventes, les coblas, etc., la forme d'une chanson courtoise dont le texte était français. Les cinq exemples qui suivent permettent de voir divers aspects du travail d'adaptation.

(1) L'amusant 'mieg serventes' de Raimon de Tors au sujet des belles-mères et des brus (B.d.T. 410.4; éd. Parducci, Studj romanzi, t. VII, 1911, p. 38-9, texte reproduit dans Riquer, Los Trovadores, p. 1394-5) sera notre premier exemple. Le morceau a une forme métrique assez particulière (Frank 390 : 22), à savoir :

#### a b a b c c d d e e 7 5 7 5 5 7 4 9 7'7'

en coblas unissonans sur les rimes -ic, -an, -o, -ir et -òra, les vers 9-10 de chaque strophe se terminant par les mots-refrains fora et nora. (Le huitième vers a bien neuf syllabes dans le ms. unique; c'est à tort que l'éditeur, suivi par Frank, l'a remplacé chaque fois par un octosyllabe banal — erreur que la présente note permet de corriger sans hésitation.)

Or, cette charpente métrique, absolument unique dans la poésie provençale, se retrouve trois fois chez les trouvères. Le modèle est sans aucun doute la chanson Hé, Amours, je fui nouris, dont

l'auteur est probablement Guillebert de Berneville (R 1573; éd. Waitz, XVI [= Festgabe für G. Gröber, Halle a. S., 1899, p. 66-7]). La forme métrique (Mölk 1148: 2) et musicale en est

a b a b c c a a D D 7 5 7 5 5 7 4 9 7 7 A B A B C D E F G H

en coblas unissonans sur les rimes -is, -ent, -er, -ie. La même mélodie et la même charpente métrique se retrouvent dans la chanson mariale anonyme Mout sera cil bien norris (R 1570; éd. Järnström et Långfors, Recueil de chansons pieuses du XIIIe siècle, Helsinki, 1927, p. 115-17). Ici les rimes des strophes I-II reprennent celles du modèle, mais l'agencement en est un peu différent:

#### ababccbbDD.

Et la chanson courtoise anonyme Aucune gent m'ont blasmé (R 405a; éd. Hoepffner, ZrPh., t. XXXVIII, 1914-17, p. 166-7) utilise pour ses quatre coblas singulars la même mélodie et une version de la même forme, à savoir

#### ababccddee.

Comme dans les deux autres morceaux français, la rime e est en -ie; comme chez Raimon de Tors, les vers 9-10 ne forment pas un refrain; les rimes b et d sont identiques à la strophe III, les rimes b, c et d le sont aux strophes II et IV.

La relation des trois morceaux français n'échappa pas à Spanke (voir Spanke-Raynaud, sous le n° 1573), qui pourtant ne dit rien du sirventes provençal. Il est incontestable, cependant, que celuici, tout comme les deux morceaux anonymes français, est un contrafactum de la chanson R 1573. Les différences techniques entre les trois contrafacta sont révélatrices. Les deux trouvères inconnus se permettent des irrégularités dans le timbre et l'agencement des rimes, et le refrain des vers 9-10 est entièrement abandonné par l'auteur de R 405a. Raimon de Tors, par contre, utilise la forme préexistante pour bâtir une structure entièrement régulière, sur des rimes nouvelles, structure où les mots-refrains fora et nora sont comme l'écho du refrain du modèle.

(2) On sait depuis longtemps que la forme métrique d'un sirventes provençal anonyme de 1213 (B.d.T. 461.247, Vai, Hugonet, ses bistensa; éd. Topsfield, R. de Miraval, XLVII) reparaît dans la chanson de croisade française Ne chant pas, que que nus die (R 1133; éd. Bédier, Les Chansons de croisade, XXI), qui date de 1239. Paul Meyer avait déjà noté la ressemblance; et M. de Riquer s'est étonné récemment du paradoxe d'une chanson de croisade française qui aurait emprunté la mélodie d'un sirventes exprimant des sentiments anti-français virulents 1.

Pour nous, les relations entre ces deux morceaux (et d'autres encore) se présentent d'une façon assez différente; et il est clair que la forme métrique en question ne fut pas lancée par le sirventes de 1213. Au contraire, l'inventeur de forme et mélodie fut Moniot d'Arras. Sa chanson courtoise Amours n'est pas, que c'on die (R 1135; éd. Petersen Dyggve, IV [= Mémoires de la Société néo-philologique de Helsinki, t. XIII, 1938, p. 79-82]) a la forme suivante (Mölk 1302: 2):

a b b a a b a a b a 7' 7 7 7' 7' 7 7' 7 7' A B A' A' A C D E F G

sur les rimes -ie, -ous, puis (à partir de la strophe IV) -oie, -ant. La chanson de croisade, dont la mélodie n'est pas conservée, a la même forme métrique, en cinq coblas unissonans, sur les rimes -ie, -ou(r)s (Mölk 1302 : 1). Le sirventes provençal anonyme a une structure identique (Frank 472 : 2), en coblas doblas sur les rimes -ensa, -es, puis -ia, -os, puis (cinquième strophe fragmentaire) -aire, -an : les rimes des strophes III-IV reproduisent donc en langue d'oc celles des strophes I-III du modèle.

Nul doute, donc, que le sirventes de 1213 fût contrafactum de la chanson courtoise de Moniot d'Arras. Celle-ci a dû jouir d'une renommée considérable : sa forme métrique et sa mélodie se retrouvent dans R 1183 et 1231, sa forme métrique seule reparaît dans les chansons de croisade R 1133 et 1738a (toutes les deux conservées sans mélodie) et dans R 1141 et 1634 (avec des mélo-

I. P. Meyer, Rom., t. XIX (1890), p. 16-17; M. de Riquer, Los Trovadores, p. 1702.

dies nouvelles, pourtant); et la mélodie de Moniot se retrouve — du moins dans les chansonniers P et X — alliée à une structure métrique nouvelle dans R 1188  $^1$ . Nous avons affaire, donc, à toute une série de contrafacta qui attestent la diffusion d'une chanson courtoise particulièrement célèbre et dont la mélodie arriva dès 1213 jusqu'aux oreilles d'un troubadour inconnu. Mais le texte de ce dernier eut fort peu de retentissement : il n'est conservé que par le chansonnier provençal C, sous une forme tronquée et sans attribution. Nous n'avons donc aucune raison de penser que l'auteur français de la chanson de croisade de 1239 connût l'œuvre de son confrère provençal.

(3) Le partimen provençal dont les interlocuteurs sont un certain Rodrigo et un Raimon qui est peut-être Raimon-Bérenger IV de Provence († 1245) (B.d.T. 424.1; éd. Cluzel, Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, t. XXVII, 1957-58, p. 345-7) présente la forme métrique suivante (Frank 217:1):

en coblas doblas sur les rimes -ia, -es, puis -uda, -atz, puis -ida, -itz. Cette charpente métrique, inconnue ailleurs en provençal, est celle d'une chanson courtoise de Rogeret de Cambrai (R 489; éd. Långfors, Rom., t. LVIII, 1932, p. 352; mélodie dans Gennrich, Formenlehre, p. 209). L'agencement des rimes est assez irrégulier dans les cinq strophes:

I: abab	aabaab	ee, er
II: abab	aacaac	ie, ent, ant
III: abab	ccdccd	ele (eille), oir, age, i
IV: abab	ccbccb	aire, ent, ie
V: abab	ccbccb	ente, ent, age.

Le morceau présente d'ailleurs d'autres négligences à la rime <sup>2</sup>. On dirait une versification de type 'populaire', dont les exemples

<sup>1.</sup> Pour le détail voir Spanke-Raynaud sous les nos en question.

<sup>2.</sup> Au vers 4 volenté rime en -er; aux vers 21 et 23 viele et resveille riment ensemble; le vers 28 finit par amor là où on attend une rime en -age. Voir Mölk 632: 1, 1204: 2 et 1176: 1. Contrairement à M. Mölk, je crois que Rogeret ne confond pas -ent et -ant à la strophe II.

foisonnent en territoire d'oïl mais qui est rare parmi les troubadours. Mais la chanson de Rogeret de Cambrai connut (à cause de sa mélodie?) un certain succès dans le Midi, car le texte en est conservé, sous une forme occitanisée, par le chansonnier provençal E (voir ci-dessous, § XIII, p. 335). C'est là ce qui nous persuade que la tenson de Rodrigo et de Raimon en est un contrafactum. Mais un contrafactum combien plus régulier que son modèle. Au lieu du laisser-aller un peu désinvolte du trouvère, les partenaires de la tenson s'expriment dans des coblas doblas régulières ayant des rimes exactes, un schéma unique, bref une structure métrique sans bavures. Inutile de souligner ce contraste sur le plan technique, contraste dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler plusieurs exemples.

(4) Ce fut sans doute au début du quatorzième siècle que lo Bort del rei d'Arago et Rostanh Berenguier de Marseille échangèrent des coblas appelées respectivement peticio et remisio (B.d.T. 103.2 et 427.2; éd. P. Meyer, Bibl. de l'École des Chartes, t. XXX, 1869, p. 496). La forme métrique (Frank 216: 1-2) se résume ainsi:

## a b a b a a b a 7' 7 7' 7 7' 7 7'

sur les rimes -iva et -iu. Cette charpente métrique, dont la poésie provençale ne fournit pas d'autre exemple, se retrouve dans la chanson Amours par sa courtoisie de Jehan de Renti (R 1123; éd. J. Spanke, ZfSL., t. XXXII, 1908, p. 200-1), dont les trois strophes utilisent les rimes -ie et -é (Mölk 627: 8). Que ce trouvère mineur des années 50 et 60 du treizième siècle ait fourni le modèle des coblas provençales me semble à peu près certain. Malheureusement la mélodie n'est pas conservée.

(5) La cobla anonyme Bona genz, veias cal via (B.d.T. 461.55; éd. Lavaud, P. Cardenal, XLI) présente la forme métrique suivante (Frank 300 : 1) :

# a b a b b a a c d c 7' 7 7' 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

sur les rimes -ia, -an, -ai et -en. Il s'agit d'un contrafactum de la chanson Quant li cincenis s'escrie de Perrin d'Angicourt (R 1148; éd. Steffens, II; mélodie imprimée par R. Zitzmann, ZrPh.,

t. LXV, 1949, p. 17-18), dont la forme métrique (Mölk 891 : 8) et musicale se résume par la formule suivante :

— la rime a est en -ie partout, la rime b en -ant (I-III) ou -ent (IV-V), la rime c en -ai, -i, -ai, -is, -ent. Il s'agit d'une chanson 'à refrain variable' (voir Mölk, p. 22), où le vers 8 de la strophe constitue un vers de raccord annonçant la rime du refrain. Celui-ci est constitué par un vers de 7 + 4 (ou 7' + 3) syllabes.

On sait que la forme irrégulière de la 'chanson avec des refrains', fort goûtée des trouvères, était étrangère à la poésie d'oc. Là où les contrafacta et imitations françaises de la chanson de Perrin d'Angicourt  $^1$  en adoptent la forme asymétrique, la cobla provençale en fait une structure plus régulière en heptasyllabes. Au prix d'un léger changement, le troubadour anonyme a dû accommoder la mélodie de la fin de la strophe à ses vers (ou son vers?) de 7 + 7 syllabes au lieu des 7 + 4 de son modèle. Encore une fois, on remarque la recherche de la régularité.

## VIII. — LE SUCCÈS EN TERRITOIRE D'OÏL D'UNE CHANSON DE RAIMON JORDAN.

La chanson Lo clar temps vei brunezir, de Raimon Jordan (B.d.T. 404.4; éd. Kjellman, XIII; mélodie dans Gennrich, Nachlass, nº 135), utilise la forme métrique (Frank 504: 26) et mélodique suivante:

en coblas doblas. La chanson connut un certain succès en pays d'oc. Le texte en est conservé dans sept chansonniers provençaux, le texte et la mélodie sont transmis par le chansonnier W, d'origine française. Peire Cardenal en utilisa sans doute la mélodie

<sup>1.</sup> Voir Spanke-Raynaud sous les nos 1382 et 1240.

et, sous une forme altérée, la structure métrique (Frank 497 : 1) dans le sirventes De sirventes soill servir (B.d.T. 335. 18; éd. Lavaud, LI) 1. C'est là le seul contrafactum provençal connu. Mais cette chanson courtoise a dû être bien connue et fort goûtée en pays d'oïl. Sa mélodie et sa forme métrique (avec de nouvelles rimes; voir Mölk 1342: 4) sont utilisées par Thibaut de Champagne dans sa tenson avec Philippe de Nanteuil (R 333; éd. Wallensköld, XLVI). C'est la même mélodie qui accompagne le texte de la chanson pieuse anonyme A la mere Dieu servir (R 1459; éd. Järnström, Chansons pieuses du XIIIe siècle, XV), mais cette fois avec une structure métrique modifiée. La chanson mariale Vierge pucele roiaus de Guillaume le Vinier (R 388; éd. Ph. Ménard, XX) se chantait elle aussi sur la même mélodie, mais la structure métrique du texte a subi encore une métamorphose, car l'agencement des rimes des pedes est altéré (Mölk 1048:15).

L'existence des trois contrafacta français de la chanson de Raimon Jordan n'avait pas échappé à l'attention de Spanke <sup>2</sup>. Il est intéressant, pourtant, de comparer entre elles ces diverses transformations d'une même forme. La mélodie est constante (seul le texte de Peire Cardenal est conservé sans musique), ainsi que la charpente métrique :

## A B A B' C D E F G 7 7 7 7 7 3 5 7

Mais les rimes et l'agencement des rimes sont très variés, comme le montrera le tableau suivant :

R. Jordan: abbaaccdd ir, utz, os, is (I-II)

P. Cardenal: abbaaccaa ir, ut, os

Th. de Champagne: a b b a a c c d d (rimes indépendantes)

R 1459: abbccbbcc ir, ent, is G. le Vinier: ababbccbb aus, is, our.

I. C'est à M. Chambers que revient le mérite de la découverte (RPh., t. VI, 1952-53, p. 118; voir aussi mon article de RPh., t. XXXII, 1978, p. 34-5.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup>. Voir Spanke-Raynaud, sous le n° 333. Gennrich (Nachlass, t. II, p. 76) ne cite que R 333.

On ne saurait mieux démontrer l'importance de la charpente métrique, qui est constante là où le schéma des rimes subit de multiples variations. L'existence de ces variations indique d'ailleurs que les contrafacta sont indépendants entre eux.

Mais il y a plus. La chanson anonyme *Plus ne me vueil abaubir* (R 1388a; éd. Jeanroy et Långfors, *Rom.*, t. XLIV, 1915-17, p. 498-9) dérive elle aussi de la célèbre chanson de Raimon Jordan. Ce petit texte, transmis seulement par le chansonnier français *R*, a la forme métrique suivante (Mölk 1144: 8):

## a b a b c c a a 7 7 7 7 3 5 5 7

sur les rimes -ir, -us, -er. Les rimes a et b excluent la coïncidence : il s'agit bel et bien d'une imitation irrégulière de la chanson provençale. Mais l'examen du chansonnier R montre que la mélodie conservée n'a rien à voir avec celle de Raimon Jordan : le trouvère anonyme, en s'inspirant d'une forme métrique provençale, montra son originalité en composant une nouvelle mélodie.

### IX. — Un partimen ET SES contrafacta RÉGULIERS ET IRRÉGULIERS.

En présence d'une série de textes provençaux qui ont de commun leur forme métrique et leurs rimes, nous sommes en droit de conclure que la série comporte un modèle et ses contrafacta. Quand la série ne comporte qu'une seule chanson courtoise (le cas est fréquent), nous sommes en droit de conclure que c'est celle-ci qui a lancé la forme métrique et la mélodie que d'autres troubadours ont reprises par la suite. Mais il existe des séries qui ne comportent aucune chanson et qui posent par conséquent un problème de priorité chronologique. Ce problème sera d'autant plus difficile à résoudre là où nous manquons d'une datation exacte des morceaux en question.

Passons en revue la série des compositions qui portent dans le Répertoire de Frank les nos 368 : 1-10. Elles ont la forme métrique suivante :

a b a b c c c b 10' 10' 10' 10' 10 10 10'

en coblas unissonans sur les rimes -atge, -ia et -en. Ce sont trois sirventes, six tensons et une cobla, dont les dates de composition s'échelonnent le long du treizième siècle. Les trois sirventes sont

(1) de Bertran d'Alamanon (B.d.T. 76.22; éd. Salverda de Grave, I). Date: 1230-31.

(2) de Lanfranc Cigala (B.d.T. 282.6; éd. Branciforti, XXI). Date:

1245

(3) de Raimbaut de Beljoc (B.d.T. 390.1; éd. Appel, Inedita, p. 266-8, texte reproduit dans De Bartholomaeis, Poesie provenzali storiche, t. II, p. 49-50). Date: vers 1218-20 (?).

### Les six tensons (ce sont plus exactement des partimens) sont

(4) du Comte de Provence (Raimon-Bérenger IV, † 1245) avec un Arnaut qui est peut-être Arnaut Catalan (B.d.T. 184.1; éd. Cluzel, Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, t. XXVII, p. 337-40).

(5) de Guionet (sans doute Gui de Cavaillon, mort entre 1229 et 1233) avec un Raimbaut (B.d.T. 238.2; éd. Kolsen, Trobadorgedichte,

p. 40-2).

(6) de Guiraut Riquier avec Henri II de Rodez et Marques de Canillac (B.d.T. 248.75; éd. Pfaff dans Mahn, Werke, t. IV, p. 238-40). Date: 1280-85.

(7) de Guiraut de Salignac avec Peironet (B.d.T. 249.2; éd. Strempel, II, texte reproduit dans Hill et Bergin, Anthology of the Provençal Troubadours, 2e éd., no 134).

(8) de Lanfranc Cigala avec Guilhelma de Rosers (B.d.T. 282.14; ed. Branciforti, XVI).

(9) d'un Rainaut inconnu avec deux Gigelms également inconnus (B.d.T. 413a.1; éd. Suchier, Denkmäler, t. I, p. 330).

#### La cobla est

(10) d'Uc de Saint-Circ (B.d.T. 457.17; éd. Jeanroy et Salverda de Grave, XXVIII).

A ces dix compositions il convient d'en ajouter trois autres, également du treizième siècle, où la même construction métrique revient sous des formes altérées.

(II) Un sirventes de Granet (B.d.T. 189.4; éd. Parducci, II). Cette composition se réfère au partimen de Sordello avec Bertran d'Alamanon, dont la date ne se laisse pas fixer (voir l'édition de Sor-

dello par Boni, p. LXIII-LXV et 101). Les deux strophes du sirventes de Granet ont la forme métrique :

sur les rimes -atge, -ia, -en, -alha (Frank 382 : 49). L'identité des trois premières rimes exclut la coïncidence : ou Granet a fait un effort conscient pour adapter la forme, ou bien il l'a modifiée par maladresse ou par un souvenir inexact.

(12) Le vers de la terra de preste Johan de Cerveri (B.d.T. 434a.8a; éd. Riquer, XC) emploie une autre version de la même forme:

en coblas unissonans sur les rimes -atge, -ia et -ans (Frank 563 bis : 1). Encore une fois, l'identité des rimes a et b exclut la coïncidence. Cerveri a donc profondément modifié la forme de base : ordre différent des rimes aux vers 3-4, suppression d'un décasyllabe à rime masculine, addition d'une rime intérieure à la césure du dernier vers de la strophe. Il doit s'agir d'altérations conscientes, impliquant soit une modification de la structure mélodique soit la composition d'une nouvelle mélodie pour accommoder ce rajeunissement d'une forme métrique déjà ancienne.

(13) La cobla avec tornade du troubadour connu sous le nom de 'Marcabru II' (B.d.T. 293a.1; éd. Jeanroy dans Miscellany L. E. Kastner, Cambridge, 1932, p. 303-7) présente la forme métrique suivante:

sur les rimes -atge, -ia et -en (Frank 272 : 1). L'identité rigoureuse des rimes prouve que nous avons ici encore une modification de la forme en huit vers, modification où la triple répétition de l'élément ab donne une strophe de dix vers. Date : 1272-3.

Les modifications opérées par Granet, par Cerveri et par Marcabru II témoignent de la diffusion de la forme métrique en question, dont la forme originelle doit être celle qu'attestent les dix morceaux cités au début. Mais lequel des dix a lancé la mélodie que d'autres ont reprise soit sous sa forme originelle soit avec des modifications? La transmission manuscrite nous permet de répondre à la question. Des treize morceaux, il y en a deux qui sont transmis par un nombre considérable de mss : ce sont les deux partimens, nos (4) et (5), dont le texte est conservé

soit dans dix soit dans onze mss. Mais le nº (4) est une parodie quelque peu obscène du nº (5). C'est donc le nº (5), partimen où sont discutés les mérites respectifs de l'homme brave sans autres qualités et du poltron doué de vertus courtoises, qui a connu un succès et une diffusion suffisamment grands pour lui assurer l'honneur d'une douzaine de contrafacta.

### X. — IMITATIONS ET contrafacta, 1. Une chanson de Bernart de Ventadour et ses dérivés.

Quand on cherche à préciser les relations entre des poésies ayant une même forme métrique, il est souvent difficile de distinguer entre des contrafacta et de simples imitations. Par 'imitation' nous entendons le cas du troubadour qui, tout en s'inspirant d'une forme métrique créée par un de ses prédécesseurs ou confrères, aurait renouvelé la forme préexistante à force d'utiliser de nouveaux timbres à la rime et de composer une nouvelle mélodie. Les morceaux qui se sont inspirés d'une chanson célèbre de Bernart de Ventadour constituent un cas particulièrement intéressant à cet égard.

Dans la chanson Ab joi mou lo vers e·l comens (B.d.T. 70.1; éd. Appel, I; mélodie dans Gennrich, Nachlass, n° 16), Bernart inventa, pour autant que nous puissions le savoir, la forme métrique

a b b a c c d d 8 8 8 8 7' 7' 10 10 A B A B C D E F

sur les rimes -ens, -is, -ansa, -ir (Frank 577 : 239). Deux morceaux empruntèrent exactement cette forme, à savoir un partimen de Guilhem de Mur et Guiraut Riquier (B.d.T. 226.7; éd. Pfaff dans Mahn, Werke, t. IV, p. 243) et une cobla anonyme (B.d.T. 461.30; éd. Lavaud, P. Cardenal, IV) 1. Ces deux morceaux sont évidemment à considérer comme des contrafacta.

I. Frank 577: 242 et 607: 7. La cobla se termine par trois octosyllabes sur les rimes -er, -ir, -ir. Il est évident qu'il faudrait corriger le texte (qui n'est conservé que par le chansonnier T sous une forme assez corrompue) pour donner deux décasyllabes en -ir, -ir. Rien ne prouve, d'ailleurs, que Cardenal en fût l'auteur.

Mais, malgré l'avis de Gennrich 1, ce sont là les seuls contrafacta, mais non les seules imitations, de la chanson de Bernart.

La chanson D'amor es totz mos consiriers de Raimon de Miraval (B.d.T. 406.24; éd. Topsfield, XXIV; mélodie dans Gennrich, Nachlass, nº 150) utilise exactement la même forme métrique que celle de Bernart, mais les timbres des rimes sont différents (-iers, -ors, -ia, -en). Et, bien que la mélodie ait la même structure et qu'elle débute par les mêmes notes (E F G), elle est différente de celle du troubadour limousin. Cette nouvelle mélodie a dû être reprise dans une chanson attribuée à Sordello (B.d.T. 437.27; éd. Boni, IX) et dans deux coblas échangées par Guigo de Cabanas et Esquilleta (B.d.T. 197.2 et 143.1; éd. dipl. dans Stengel, Blumenlese der Chigiana, nº 180). Du moins la chanson et les coblas reproduisent-elles, avec de légères modifications, les rimes de Raimon de Miraval (voir Frank 577: 243, 244, 241 et 240 respectivement).

Une autre chanson de Raimon de Miraval fut écrite elle aussi sous l'influence de celle de Bernart. Il s'agit de Ben aia·l cortes esciens (B.d.T. 406.14; éd. Topsfield, VII; mélodie dans Gennrich, Nachlass, n° 143), dont la structure métrique est

a b b a c c d e e 8 8 8 8 7' 7' 10 6' 10' A B A B C C D E F

sur les rimes -ens, -i, -ansa, -atz, -atge (Frank 607: 4). On hésiterait à parler ici d'influence, n'était la quasi-identité des rimes a, b et c avec celles de Bernart. Ici, Raimon modifia la forme métrique de la fin de la strophe et composa une nouvelle mélodie ayant une structure mélodique différente; mais il modifia le moins possible les rimes de son prédécesseur. Et la mélodie de Raimon eut elle aussi du succès: elle servit à un sirventes d'Uguet de Mataplana (B.d.T. 454.1; éd. Riquer, Studia R. Lapesa, t. I, Madrid, 1972, p. 488-92) et à la réplique que composa Miraval lui-même (B.d.T. 406.30; éd. Topsfield, XLII) <sup>2</sup>; à un sirventes

<sup>1.</sup> Voir Nachlass, t. II, p. 27: 'Ob Pill 10.41, 197.2, 406.24 u. 437.27 als Kontrafakta in Frage kommen, lässt sich nicht entscheiden '.

<sup>2.</sup> Dans sa belle édition (El trovador Huguet de Mataplana, dans Studia hispanica in honorem R. Lapesa, t. I, Madrid, 1972, P. 455-94

attribué à Raimbaut de Vaqueiras (B.d.T. 392.8; éd. Linskill, XXIX); et à une cobla anonyme (B.d.T. 461.24; éd. Bartsch, ZrPh., t. IV, 1880, p. 510), où les trois heptasyllabes sur la rime c montrent que l'auteur inconnu modifia légèrement la forme de la mélodie en ABABCCCDEF. Pour les formes métriques, voir Frank 607: 6, 5, 3, et 570: I respectivement.

La chanson de Bernart trouva peut-être encore plusieurs imitateurs. Sa forme métrique se retrouve dans la chanson Per solatz d'autrui chan soven d'Aimeric de Peguilhan (B.d.T. 10.41; éd. Shepard et Chambers, XLI; mélodie dans Gennrich, Nachlass, nº 181), avec de nouvelles rimes et une nouvelle mélodie à structure également nouvelle (ABCD E¹E²FG). Voir Frank 577: 238. Une forme analogue se rencontre dans une chanson de Gaucelm Faidit (B.d.T. 167.54; éd. Mouzat, XXII):

a b b a c c d d c 8 8 8 8 7' 7' 10 10 10'

sur les rimes -itz, -ais, -ensa, -ir (Frank 584 : 3), ce qui rappelle les rimes en -ansa et -ir de Bernart. On retrouve une structure similaire chez Blacasset (B.d.T. 96.2; éd. Klein, II; mélodie dans Gennrich, Nachlass, nº 192) :

a b b c c d d e e 8 8 8 8 8 7' 7' 10 10 A B A B C D E F G

sur les rimes -es, -ors, -an, -ensa, -ir (encore une fois!). Voir Frank 715: 5. Et un partimen d'un certain Arnaut avec Bernart de la Barta (B.d.T. 25.1a; éd. Kolsen, Mélanges Jeanroy, p. 376-8) rappelle peut-être la même structure:

a b b a c c d d e e 8 8 8 8 8 8 7'7' 10 10

sur les rimes -it, -os, -en, -ida, -at (Frank 592: 38).

voir p. 474-5), M. de Riquer cherche à montrer que l'inventeur de la forme métrique fut Uguet de Mataplana. Pour nous, il est pratiquement inconcevable que Raimon de Miraval composât le texte d'une chanson courtoise sur une mélodie empruntée.

Personne ne s'étonnera de l'influence exercée par une chanson très célèbre du grand troubadour de Ventadour. Il semble que l'influence fût exercée directement sur des contrafacta et indirectement sur des chansons originales qui, dans certains cas, suscitèrent elles-mêmes des contrafacta. La conservation de la plupart des mélodies permet d'établir sans trop d'incertitudes la filiation des textes.

## XI. — IMITATIONS ET contrafacta, 2. LA TENSON DE N'Alamanda ET SES DÉRIVÉS.

On sait que la forme et la mélodie de la célèbre tenson fictive de Guiraut de Bornelh avec N'Alamanda (B.d.T. 242.69; éd. Kolsen, LVII; mélodie dans Gennrich, Nachlass, n° 59) furent reprises par Bertran de Born dans un sirventes composé — c'est l'auteur qui nous le dit — el so de n'Alamanda (B.d.T. 80.13; éd. Appel, XIV). Et effectivement les deux morceaux utilisent la même forme métrique:

(Frank 19: 1-2); Bertran emprunta d'ailleurs les rimes -anda et -atz aux strophes I-II de son modèle.

Pour M. de Riquer, le sirventes du troubadour d'Hautefort ne fut pas le seul contrafactum de la tenson de Guiraut. Selon lui <sup>1</sup>, la chanson Gran esfortz fai qui chanta ni ·s deporta de Salh d'Escola (B.d.T. 430.1; éd. Riquer, Los Trovadores, p. 677-8) est un contrafactum, sur des rimes différentes et avec un décasyllabe en moins, du même modèle. Et effectivement il y a une ressemblance frappante entre les deux formes métriques, celle de Salh d'Escola étant

en coblas singulars sur les rimes -orta (puis -iva, -iga, -ega) et -en 2. Mais peut-il s'agir d'un contrafactum? Le cas d'une chanson

<sup>1.</sup> Los Trovadores, p. 506, 677; Frank, d'ailleurs, avait déjà constaté la ressemblance entre les articles 19 et 29 de son Répertoire.

<sup>2.</sup> Frank (29:5) divise le dernier décasyllabe en deux avec rime (b)

provençale qui emprunterait sa forme métrique à une autre composition courtoise ne serait pas isolé parmi les morceaux relativement tardifs dus à des troubadours mineurs ou inconnus ou anonymes. Et le raccourcissement de formes métriques préexistantes est connu par ailleurs, comme nous l'avons déjà vu (voir § IX). Ce qui nous persuade qu'il ne s'agit pas d'un contrafactum, c'est la structure de la mélodie de Guiraut de Bornelh : ABAB CDEF. On ne voit pas bien comment un troubadour postérieur eût pu tronquer cette mélodie par l'omission d'un A ou d'un B ou de C afin de réduire de cinq à quatre la série des décasyllabes. Il est frappant, d'ailleurs, que la chanson de Salh d'Escola ait eu suffisamment de succès pour susciter toute une série de contrafacta: des coblas échangées par Bernart Arnaut d'Armanhac et Na Lombarda (B.d.T. 54.1 et 288.1; éd. Jeanroy, Jongleurs et troubadours gascons, p. 17-18), un sirventes de Montan Sartre (B.d.T. 307.1; éd. Chabaneau, RLR, t. XXVII, 1885, p. 157-8), et deux coblas avec tornade de Raimon Gaucelm (B.d.T. 401.4; éd. Azaïs, Les Troubadours de Béziers, p. 22-3) reproduisent tous la même forme métrique, mais avec rime intérieure à la césure du dernier décasyllabe, donc :

## a a a a b b a b 10' 10' 10' 10' 4 4 6' 6

(Frank 29: 1-4). Et j'ai pu montrer ailleurs 1 qu'un sirventes de Peire Cardenal (B.d.T. 335.46; éd. Lavaud, LXVIII) utilise lui aussi la même forme, mais en ajoutant une rime intérieure à tous les cinq décasyllabes (Frank 242: 3).

La renommée de la mélodie de Salh d'Escola a dû être considérable, bien que son texte ne soit transmis que par un seul manuscrit. Il semble indéniable que sa structure métrique s'inspire de celle de la tenson avec N'Alamanda. Mais pour nous il s'agit d'une imitation sur le plan technique, non d'un contrafactum. En gros, le cas est analogue à ceux du § X.

à la césure. Il s'agit pourtant (comme le constate M. de Riquer) d'une simple assonance sur les mots selh, s'empren, ben, sen.

<sup>1.</sup> Voir l'article cité à la p. 289, n. 3.

### XII. - DEUX CAS-LIMITE.

Par cas-limite nous entendons les cas où force nous est d'admettre qu'il existe la possibilité, voire la probabilité, que certaines formes soient des contrafacta sans que des arguments concluants permettent de trancher la question. Au fond, ce sont des cas où il est permis de formuler des hypothèses, sans plus. Nous en discuterons deux, qui ont l'avantage de présenter certaines ressemblances avec des cas dont nous avons traité ci-dessus (§§ IX et II respectivement). Ils pourront donc servir à définir les limites des hypothèses susceptibles d'être étayées par des preuves.

Les sept morceaux qui constituent l'article 297 du Répertoire de Frank ont la forme métrique suivante :

## a b a b b a a b b 10 10' 10 10' 10' 10' 10'

Comme au § IX la série ne comporte aucune chanson courtoise; elle consiste en trois sirventes, trois tensons et une cobla. Tous les morceaux datent grosso modo du deuxième tiers du treizième siècle. En voici la liste:

(I) B.d.T. 7.1, Aicart del Fossat, Entre dos reis vei mogut et empres, éd. Bertoni, Archivum Romanicum, t. I (1917), p. 88-92, texte reproduit dans De Bartholomaeis, Poesie provenzali storiche, t. II, p. 247-9. Sirventes de quatre coblas doblas sur les rimes -es, -anha (I-II), -als, -endre (III-IV). Date: 1267-68.

(2) B.d.T. 138.1, A la cort fui l'autrier del rei navar, tenson d'Engles avec un inconnu, éd. P. Meyer, Bibl. de l'École des Chartes, t. XXX (1869), p. 275-6. Trois coblas unissonans sur les rimes -ar, -ia. Date: ca. 1250-53.

(3) B.d.T. 189.5, Pos anc no us valc amors, seign'en Bertran, tenson de Granet avec Bertran d'Alamanon, éd. Salverda de Grave, XVII <sup>1</sup>. Quatre coblas doblas sur les rimes -an, -enha (I-II), -en, -ona (III-IV). Date: 1244-48 (éd. cit., p. 120).

r. Dans le ms. R les tensons sont accompagnées de portées qui sont restées vides. Par exception, les quatre premières syllabes de ce texte sont accompagnées des notes E-F-G-G. Aucune mélodie provençale susceptible d'avoir servi de modèle ne débute ainsi. Aucune des trois chansons françaises citées ci-dessous non plus. Ce début de mélodie reste inexpliqué.

- (4) B.d.T. 248.77, Seign'en Jorda, si us manda Livernos, partimen de Guiraut Riquier avec trois interlocuteurs, éd. Levy, RLR, t. XXI (1882), p. 284-5. Cinq coblas unissonans sur les rimes -os, -ia. Date: 1252-54 ou 1258-66 (éd. cit., p. 265-6).
- (5) B.d.T. 377.2, D'un sirventes a far ai gran talen, sirventes d'attribution inconnue <sup>1</sup>, éd. Chambers, RPh., t. XXX (1976), p. 139-43. Six coblas unissonans et deux tornades sur les rimes -en, -ia. Aucun élément de datation sûre; s'adresse à un Pons de Teza documenté entre 1210 et 1226.
- (6) B.d.T. 461.164a, Ma volontatz me mou guerr' e trebaill, sirventes anonyme, éd. De Bartholomaeis, op. cit., t. II, p. 205-9. Six coblas singulars. Date: peu après le 25 juillet 1261.
- (7) B.d.T. 461.239, Tres causas son qe devon baron far, cobla anonyme avec tornade, éd. Kolsen, Zwei Sirventese, p. 31. Rimes: -ar, -ia. Date inconnue (s'adresse à un seigner Marco non identifié).

On voit que les  $n^{os}$  (2) et (7) sont reliés entre eux par l'identité des rimes et que la rime féminine en -ia est utilisée aussi par les  $n^{os}$  (4) et (5).

Il convient d'ajouter à ces morceaux trois autres, qui présentent des versions altérées ou raccourcies de la même forme métrique.

(8) B.d.T. 290.1, Cora q'eu fos marritz ni conziros, sirventes de Luchetto Gattilusio (éd. Boni, III), dont la forme métrique est la suivante :

en cinq coblas unissonans sur les rimes -os, -ia et -es (Frank 326 : 8). Date : 1264-65. On voit que les rimes a et b sont les mêmes que celles du n° (4) et que l'innovation consiste à utiliser un nouveau timbre (donc c au lieu de a) pour les vers 7-8 de la strophe.

(9) B.d.T. 434a.14, Lo vers del destreig de Cerveri (éd. Riquer, LXXXVI), qui présente la forme suivante :

en six coblas unissonans sur les rimes (encore une fois!) -ar et -ia (Frank 131: 1). Si on ne tient pas compte des rimes intérieures à la césure des deuxième et sixième décasyllabes, c'est la forme

soit celle des nos (1) à (7) avec omission des vers 3-4 et 9.

<sup>1.</sup> Il serait de Pons de la Gardia (ms. C) ou de Peire Cardenal (ms. R). Voir l'éd. citée, p. 139.

(10) B.d.T. 461.140a, Ja·l malparlier no po hom tant ferir, cobla anonyme, éd. Suchier, Denkmäler, t. I, p. 318, ayant la forme métrique

a a b b a a a b 10 4 6' 10' 10 4 6 10'

sur les rimes -ir et -enha (Frank 131 : 2), soit le même raccourcissement que le n° (9) mais avec rimes intérieures aux vers 2 et 5. Aucun élément de datation.

On ne peut guère douter que les ressemblances formelles de ces dix morceaux ne proviennent d'un modèle commun, d'autant plus que nous avons déjà vu Cerveri reproduire une forme métrique préexistante en l'abrégeant et en y ajoutant des rimes intérieures. On devine qu'il a dû s'agir d'une mélodie de type ABAB CDE..., où un troubadour pouvait facilement faire l'économie de la répétition initiale.

Ce modèle, il est impossible de l'identifier dans l'un ou l'autre des dix morceaux dont nous avons fait la liste : il s'agit de textes transmis par un seul ms. ou par deux, textes dont rien ne nous indique qu'ils aient connu une diffusion suffisante pour susciter des imitations multiples. Si l'on cherche un modèle possible du côté français, trois candidats se présentent, à savoir les chansons courtoises R 1267 de Raoul de Soissons, R 1575 du Châtelain de Coucy (?) et R 1989 de Gautier de Dargies (?). La première des trois a l'avantage d'avoir servi de modèle à deux contrafacta français (R 462 et 1315); la deuxième et la troisième ont l'avantage de présenter une construction musicale de la cauda qui permet de se rendre compte du raccourcissement déjà discuté 1. Mais trois modèles possibles, c'en est déjà deux de trop. N'importe laquelle des trois chansons françaises aurait pu servir de modèle aux morceaux provençaux. Mais il n'y a rien dans les textes ou dans les rimes qui permette de conclure en faveur de l'une des trois. C'est un cas-limite qui, dans l'état actuel de nos connaissances, ne permet pas d'aboutir à une conclusion sûre.

Notre deuxième cas douteux concerne le planh célèbre Si tuit li dol c·l plor e·l marrimen sur la mort d'Henri Plantagenêt, planh

<sup>1.</sup> Pour le détail, voir Spanke-Raynaud aux numéros cités. R 1575 a la forme mélodique ABAB CDD'A'E; R 1989 a ABAB B'A'CB"D. R 1575 figure dans l'éd. d'A. Lerond (XXIV) parmi les chansons dont l'attribution au Châtelain de Coucy est douteuse.

dont l'auteur fut peut-être Bertran de Born (B.d.T. 80.41; pour la question de l'attribution, qui n'est pas pertinente ici, je renvoie à Pillet-Carstens). Or, ce planh a la forme métrique

a b a b c d d e 10 10 10 10 10'

en cinq coblas unissonans sur les rimes -en, -ier, -es, -os, -ira, avec mots-refrains aux vers I, 5 et 8 de chaque strophe (voir Frank 427 : 2). La poésie provençale ne présente pas de modèle évident, et rien ne s'oppose à ce qu'on considère la forme métrique, et la mélodie aussi sans doute, comme inventées par l'auteur du texte même. Il est frappant, pourtant, que la charpente métrique (sept décasyllabes masculins suivis d'un seul décasyllabe à rime féminine) se retrouve dans une chanson de Raimon Jordan (B.d.T. 404.II; éd. Kjellman, IV) qui a été imitée dans sept contrafacta, tous réguliers, et ne se retrouve que là (voir Frank 553 : I-8). La forme métrique est la suivante :

a b b a c c a d
10 10 10 10 10 10'

en coblas unissonans sur les rimes -en, -o, -os, -atge. La série des contrafacta comprend quatre sirventes, une tenson, une cobla et encore un planh, celui de Bertran Carbonel sur la mort d'un certain Peire Guillem (B.d.T. 82.15; éd. Contini, Annales du Midi, t. XLIX, 1937, p. 127-8). Ces compositions, qui s'échelonnent le long du treizième siècle, témoignent du succès de la chanson de Raimon Jordan. Celle-ci ne se laisse pas dater de façon exacte, mais on sait que le troubadour est attesté en 1178. Sur le plan chronologique rien ne s'oppose donc à ce qu'une de ses chansons ait fourni le modèle d'un planh composé en 1183. Il y a même une certaine ressemblance entre les rimes des deux morceaux : rime en -en au premier vers, deux vers consécutifs rimant en -os (vers 5-6 dans Raimon, vers 6-7 dans le planh). Si l'on se rappelle la façon dont Bertran de Born procéda quand il prit comme modèle (selon nous) une chanson de Peire Raimon de Toulouse, on n'aura pas de difficulté à croire qu'il traita de la même façon cavalière une chanson de Raimon Jordan. Et cela confirmerait peut-être dans une certaine mesure l'attribution de Si tuit li dol au troubadour d'Hautefort. Mais — rappelons-le encore une fois — nous sommes ici dans le domaine des hypothèses : l'utilisation par Bertran de la charpente métrique et de la mélodie d'une chanson de Raimon Jordan est possible, même probable, mais elle n'est nullement prouvée.

# XIII. — L'AUTHENTICITÉ DES MÉLODIES RECONSTRUITES PAR GENNRICH.

On sait qu'un assez grand pourcentage des œuvres lyriques des troubadours n'existe pour nous que sous la forme de textes sans musique. L'utilisation des contrafacta pour la reconstruction de mélodies perdues, dont nous avons déjà parlé, en est d'autant plus importante. Deux cas se présentent : celui du texte provençal dont la mélodie perdue est conservée avec le texte d'un contrafactum; celui du contrafactum provençal dont la mélodie est conservée avec le texte de son modèle. Mais, qu'il s'agisse de mélodie inventée ou de mélodie empruntée, toute conclusion dans le domaine musical dépend forcément d'une démonstration textuelle susceptible de prouver la relation de modèle à contrafactum. L'édition complète de la musique des troubadours par Friedrich Gennrich comporte seize mélodies reconstruites qui en forment les n° 287-302 ¹. Nous nous proposons d'examiner les cas un à un.

Nº 287: B.d.T. 183.3, de Guillaume d'Aquitaine (Compaigno, farai un vers .. covinen; éd. Jeanroy, I). La mélodie est celle du conductus de Saint-Martial Promat chorus hodie, o contio (éd. Dreves, Analecta hymnica, t. XLVb, Leipzig, 1904, p. 27, nº 14). Gennrich se réfère aux Marcabrustudien de Spanke <sup>2</sup> et effectivement aux p. 14-15 et 36-7 de cet ouvrage sont discutées les relations entre le conductus latin et quatre compositions provençales dont les strophes sont construites en vers de II + II + I4 syllabes: les nºs I-III de l'édition Jeanroy de Guillaume IX et le nº XXIV de Marcabru (éd. Dejeanne). Mais Spanke s'est bien

I. Nachlass, t. I, p. 277-88, et t. II, p. 134-8, avec commentaires, t. II, p. 126-34.

<sup>2.</sup> Les Marcabrustudien forment la deuxième partie (Göttingen, 1940) d'un ouvrage dont la première partie avait paru sous le titre Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik (Berlin, 1936).

gardé de dire que ces morceaux étaient des contrafacta: il parle d'Imitation', non de 'Kontrafaktur', il admet que le premier troubadour connu emprunta au texte latin des formes métriques, 'vielleicht auch die Melodien' (p. 37). Ce 'vielleicht' en dit long. En effet, rien ne nous fait soupçonner que Guillaume ait emprunté la mélodie en s'inspirant de la forme métrique. Au contraire: s'il a utilisé trois fois la strophe construite en vers de II + II + I4 syllabes, doit-on croire pour autant qu'il a emprunté trois fois la même mélodie? Il semble plus indiqué de conclure qu'il ne l'a empruntée ni la première ni la deuxième ni la troisième fois. Il conviendrait d'ajouter, d'ailleurs, que la forme métrique de la composition latine est assez différente de celle des quatre textes provençaux. Les deux premières strophes suffiront à indiquer au lecteur l'agencement des rimes et des refrains:

I. Promat chorus hodie,
 O contio,
 Canticum laetitiae,
 O contio,
 Psallite, contio
 Psallat cum tripudio.

II. Regum rex et dominus,
O contio,
Quem non claudit terminus,
O contio,
Psallite, contio
Psallat cum tripudio.

Comme on le voit, la ressemblance avec les chansons de Guillaume d'Aquitaine et de Marcabru se réduit à la charpente métrique, sans plus

No 288: B.d.T. 293.29, de Marcabru (L'autrier a l'issida d'abriu; éd. Dejeanne, XXIX). La mélodie est celle du conductus Ecce letantur omnia, originaire lui aussi de l'abbaye de Saint-Martial (éd. E. Du Méril, Poésies populaires latines du moyen âge, Paris, 1847, p. 234-5). Gennrich se réfère ici au même ouvrage de Spanke (p. 21-2), où l'identité métrique des deux compositions est signalée. Il s'agit pourtant d'une forme métrique très simple:

a a a b a b 8 8 8 8 8 8 Il est assez probable que l'un des morceaux s'est inspiré de l'autre ou qu'ils ont utilisé tous les deux une construction métrique préexistante. Mais que l'un soit contrafactum de l'autre, rien ne le prouve : dans le domaine des formes simples la certitude est impossible. Spanke, d'ailleurs, n'avait pas parlé, ici non plus, de 'Kontrafaktur'.

Nº 289: B.d.T. 293.32, de Marcabru (Lo vers comenssa A son veil, sen antic; éd. Dejeanne, XXXII). La mélodie est celle de la chanson française Costume et us De bien amer m'aprent (R 2123; éd. Jeanroy et Långfors, Archivum Romanicum, t. II, 1918, p. 310; éd. avec musique dans Beck, Le Chansonnier Cangé, Paris, 1927, t. II, p. 68). Encore une fois, ce fut Spanke (op. cit., p. 17) qui signala la ressemblance métrique des deux textes en notant que la mélodie de Marcabru 'pourrait peut-être se retrouver' ('liesse sich vielleicht... wiedergewinnen') à l'aide de la chanson française. La comparaison des deux formes métriques fait voir pourtant à quel point elles sont dissemblables:

Marcabru: a b a b a b b a c 4' 6 4' 6 4' 6 4 6' 4
R 2123: a b a b a b a a b a b a b 4 6 4 6 4

Les différences dans l'agencement des rimes et dans la disposition de rimes masculines et féminines sont évidentes. Ajoutons que les timbres des rimes sont différents dans les deux compositions. Évidenment, il n'est pas impossible qu'un trouvère anonyme ait repris, en la modifiant, la mélodie de Marcabru. Mais rien ne prouve qu'il en soit ainsi.

No 290: B.d.T. 293.33, de Marcabru (Lo vers comens quan vei del fau; éd. Dejeanne, XXXIII). La mélodie est celle de De ramis cadunt folia (texte dans Du Méril, op. cit., p. 235-6, et dans Spanke, Marcabrustudien, p. 23-4), encore un conductus provenant de Saint-Martial. Les deux formes métriques — assez simples, à vrai dire — sont identiques:

a b a b a b 8 8 8 4 8 4

(en coblas unissonans chez Marcabru). Une relation entre les deux morceaux est très probable : du moins y a-t-il des ressemblances

dans le contenu de la première strophe des deux compositions, qui sont contemporaines à peu près. Que l'une soit contrafactum de l'autre, on peut l'admettre comme assez probable.

No 291: B.d.T. 70.44, de Bernart de Ventadour (Tant ai mon cor ple de joia; éd. Appel, XLIV). La mélodie est celle d'une chanson pieuse française Povre viellece m'assaut (R 390; éd. Jeanroy, Origines, 2e éd., p. 512-13; éd. avec musique dans Beck, op. cit., t. II, p. 245). Encore une fois, ce fut Spanke (ZfSL., t. LII, 1929, p. 170) qui signala la quasi-identité des formes métriques des deux morceaux et qui nota en même temps que la chanson latine Flos preclusus utilise elle aussi la même forme. Il est clair que cette chanson de Bernart de Ventadour jouit d'un certain succès: onze mss; deux contrafacta provençaux (Frank 243: 2 et 3). Et on sait que les chansons pieuses des trouvères sont normalement des contrafacta de chansons courtoises. Il est donc très probable que R 390 emprunta sa mélodie à la chanson de Bernart, malgré des différences de structure:

a	b	a	b	a	b	a	b	С	С	С	b
7'	5'	7'	5'	7'	5'	7'	5'	6	6	7	5'
a	b	a	b	a	b	a	b	С	С	c	b
7	5'	7	5'	7	5'	7	5'	6	6	7	5'
A	В	C	D	A	В	C	D	E	F	G	D
	7' a 7	7' 5' a b 7 5'	7' 5' 7' a b a 7 5' 7	7' 5' 7' 5' a b a b 7 5' 7 5'	7' 5' 7' 5' 7' a b a b a 7 5' 7 5' 7	7' 5' 7' 5' 7' 5' a b a b a b 7 5' 7 5' 7 5'	7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' a b a b a b a 7 5' 7 5' 7 5' 7	7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' a b a b a b a b 7 5' 7 5' 7 5' 7 5'	7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 6 a b a b a b a b c 7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 6	7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 6 6 a b a b a b a b c c 7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 6 6	a b a b a b a b c c c c 7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 6 6 7 a b a b a b a b c c c 7 5' 7 5' 7 5' 7 5' 6 6 7 A B C D A B C D E F G

Dans la chanson de Bernart la rime b d'une strophe devient la rime a de la strophe suivante, tandis que la rime c est constante. La chanson française comporte trois coblas singulars (toutes les rimes changent); elle offre en outre la particularité que la rime a est féminine à la strophe III et la rime b masculine aux strophes II et III a. Il s'agit donc d'un contrafactum irrégulier qui aurait reproduit en la modifiant un peu la mélodie de Bernart.

<sup>1.</sup> Pour le texte voir W. Meyer (aus Speyer), Die Arundel-Sammlung mittellateinischer Lieder, Berlin, 1908, n° 17; pour la mélodie voir ZrPh., t. L (1930), p. 193-5 (F. Gennrich).

<sup>2.</sup> Le schéma métrique donné ci-dessus correspond au texte de la première strophe telle qu'elle est donnée par le ms. unique (sans les corrections de Jeanroy, qui rétablit à tort 6' au lieu de 5' aux vers 2, 4, 6, 8 et 12; cette erreur est reproduite par Mölk 757: 1). La deu-

Nºº 292-4: B.d.T. 80.1, 9 et 19, de Bertran de Born. Mélodies de Conon de Béthune. L'emprunt, qui est certain, est confirmé dans les trois cas par des ressemblances dans les timbres des rimes. Pour tout ce qui concerne les relations entre les deux poètes, je renvoie à E. Hoepffner, Un ami de Bertran de Born: « Mon Isembart », dans Études romanes dédiées à Mario Roques, Paris 1946, p. 15-22.

Nº 295: B.d.T. 355.10, de Peire Raimon de Toulouse (Pensamen ai e consir, éd. Cavaliere, IX). Mélodie du conductus à trois voix Fas et nefas ambulant (éd. Dreves, Analecta hymnica, t. XXI, Leipzig, 1895, p. 160, nº 229, et dans les Carmina Burana, éd. Hilka et Schumann, t. I, p. 37-8). Spanke (Beziehungen, p. 43) constata l'identité des deux formes et considéra que Peire Raimon fut 'peut-être le créateur'. La forme métrique de la chanson provençale est la suivante:

# a b a b a b c c b 7 5' 7 5' 7 5' 5 7 5'

Le texte latin, qui a cinq strophes, n'a pas de rime aux vers 1, 3 et 5 (donc 'x' au lieu de a). La coïncidence semble exclue : le poète latin a sans doute utilisé la mélodie de la chanson courtoise pour en faire une composition polyphonique sur un texte didactique.

Nº 296: B.d.T. 156.6, de Falquet de Romans (Far voill un nou sirventes; éd. Zenker, VI). Ce sirventes a la même forme métrique que la chanson de Peire Raimon qu'on vient de considérer, avec pourtant des rimes différentes. Qu'il s'agisse d'un contrafactum, personne n'en doutera. Genrich imprime donc au nº 296 la même mélodie qu'au nº 295 (ce qu'il ne fait pas ailleurs pour des contrafacta provençaux dont le modèle est également provençal).

Nº 297: B.d.T. 305.16, du Moine de Montaudon (Pos Peire d'Alvergn' a chantat; éd. M. J. Routledge, Montpellier, 1977, XVIII). Mélodie qui accompagne deux textes de Gautier de Coinci (R 851 et 1831; éd. Långfors, Rom., t. LIII, 1927, p. 481-3, 498-500). On sait que la satire littéraire du Moine imita celle de Peire d'Auvergne, dont elle emprunta sans doute la mélodie. Mais

xième strophe présente chaque fois 7 6 au lieu de 7 5'; la troisième a 7' 6 (les irrégularités aux vers 4 et 11 de la strophe sont sans doute à corriger, comme l'avait déjà fait Jeanroy).

que la mélodie des deux compositions provençales ait été reprise par Gautier de Coinci, rien n'est moins sûr. Les deux satires ont la forme métrique

a a b a a b 8 8 8 8 8 8

— forme qu'on retrouve aussi dans deux ouvrages de Marcabru (B.d.T. 293.15 et 22). Les deux compositions de Gautier (ainsi qu'une troisième, R 1644, dont la mélodie est pourtant différente) ont la forme

a a b c c b 8 8 6' 8 8 6'

Rien ne prouve que ce fut au Moine de Montaudon (ou à Peire d'Auvergne) que Gautier emprunta sa mélodie. Rien ne nous dit que le choix d'accompagnement musical pour de telles formes métriques simples ait été aussi limité que le croyait Gennrich (voir Nachlass, t. II, p. 131).

Nº 298: B.d.T. 106.17, de Cadenet (No sai qual conseill mi prenda; éd. Appel, p. 33-5). La mélodie est celle de la cobla française Dedanz mon cuer naist une ante (R 373; éd. Jeanroy et Långfors, Archivum Romanicum, t. II, 1918, p. 313; éd. avec musique dans Beck, op. cit., t. II, p. 96). Que la forme relativement compliquée de la chanson de Cadenet

a b b a c c d d e e 7' 5 7 7' 10 10 10 10 10 10

ait été empruntée par le trouvère anonyme, la ressemblance entre les rimes des quatre premiers vers (-enda, -itz en provençal, -ente, -it en français) nous le prouve suffisamment. Il est donc légitime de restaurer à Cadenet la mélodie conservée avec le texte français : c'est encore une fois à Spanke (ZfSL., t. LII, 1929, p. 170) que revient le mérite de la découverte.

No 299: B.d.T. 437.10, tenson de Sordello avec Bertran d'Alamanon (Bertran, lo joi de domnas e d'amia; éd. Boni, XVII). La mélodie est celle d'une chanson de croisade célèbre, S'onques nus hom pour dure departie, de Hugues de Berzé ou du Châtelain de Coucy (R 1126; éd. Lerond, Chansons attribuées au Chastelain de Couci, XXV). La tenson provençale, ainsi qu'un sirventes

conservé sous le nom de Guiraut de Bornelh (B.d.T. 242.52a; 6d. Kolsen, LXIX), partage la forme métrique et les rimes de la chanson de croisade : aucun doute qu'il s'agisse d'un contrafactum. Puisque la chanson de croisade date de 1202 et que la tenson provençale lui est postérieure d'une trentaine d'années, l'emprunt doit être du côté de Sordello. Mais les choses sont moins claires pour le sirventes, auquel Kolsen assigna la date de 1187. Si l'on accepte cette datation, le trouvère français a dû emprunter sa mélodie à Guiraut de Bornelh. Mais le texte de ce dernier eut fort peu de retentissement (il n'est conservé que par le ms. catalan Sg) et il ne semble guère probable qu'il ait servi de modèle. Notons, pourtant, que la datation et l'attribution du sirventes sont loin d'être sûres 1. Il semble plus prudent de conclure que celui-ci était un contrafactum composé par un troubadour inconnu sur la mélodie inventée par Hugues de Berzé ou le Châtelain de Coucy.

Nº 300: B.d.T. 304.I, de Jofre de Foixà (Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura; éd. Li Gotti, Jofre de Foixà, Vers e Regles de trobar, Modène, 1952, p. 55-7). Mélodie de la chanson française Se par mon chant me pooie alegier (R 1252, de Jacque d'Amiens ou de Gilles de Vieux-Maisons; éd. Petersen Dyggve, Trouvères et protecteurs de trouvères, p. 70-4). Les deux textes ont ceci de commun, qu'ils sont tous les deux des 'chansons glosées', où la citation de l'incipit d'une chanson courtoise célèbre constitue le dernier vers de chaque strophe. Les strophes sont formées, de côté et d'autre, de sept décasyllabes rimant en a b a b b a b. Il est fort probable que Jofre de Foixà s'est inspiré de son prédécesseur français. Mais il n'est nullement indiqué que la chanson du troubadour catalan soit un contrafactum de l'autre. Au contraire: le fait que la disposition des rimes masculines et fémi-

<sup>1.</sup> La date de 1187 repose sur la conviction de Kolsen (éd. citée, t. II, p. 285; cf. son G. von Bornelh, Berlin, 1894, p. 71) que le nº LXIX de son édition (le sirventes dont il est question ici) doit dater de la même année que le nº LXVII, dont la date est sûre. Mais l'attribution de LXIX (tout comme celle de LXVII, transmis par le seul ms. P) est très douteuse (voir éd. citée, t. II, p. 121, et, pour LXVII, p. 119). En effet, si le LXIX est un contrafactum de R 1126, ce qui me semble à peu près certain, il doit dater de 1202 au plus tôt et ne peut guère être de Guiraut de Bornelh.

nines est absolument différente dans les deux chansons nous semble une indication de leur indépendance sur le plan musical; et nous trouvons peu convaincants les arguments de Frank pour expliquer cette diversité.

Nº 301: B.d.T. 16.7a, descort d'Albertet (Bel m'es oimais; éd. Boutière, XVI). La mélodie est reconstruite d'après le lai anonyme français Ne flours ne glais. J'ai essayé de montrer ailleurs quelles étaient les relations entre ces deux morceaux et R 284 (Bel m'est li tens). Il est clair de toute façon qu'on peut retrouver ainsi la mélodie d'Albertet; pour le reste je renvoie à l'article cité.

Nº 302: B.d.T. 244.7 (rubrique rayée par Pillet). Il ne s'agit pas d'un contrafactum mais d'une version occitanisée, conservée par un seul chansonnier provençal (E), de la chanson française R 489 (Nouvele amor qui si m'agree, de Rogeret de Cambrai; voir Långfors, Rom., t. LVIII, 1932, p. 351-3). Nous n'avons donc aucune raison d'inclure ce texte parmi les chansons des troubadours.

En somme, l'examen des seize textes que nous venons de discuter permet de restituer au corpus de la musique des troubadours huit mélodies que les chansonniers provençaux n'ont pas conservées (celles des nos 291-5, 298-9, 301); on peut juger que le cas du no 290 est suffisamment probable pour être accepté sur le même pied. Mais les sept qui restent sont, à notre avis, à rejeter.

J. H. MARSHALL.

I. Voir Trouvères et Minnesänger, Saarbrücken, 1952, p. 161, n. 8. Selon Frank, R 1252 aurait pris pour modèle métrique R 42, de Gace Brulé; Jofre de Foixà, en s'inspirant de R 1252 pour la technique de la chanson glosée, aurait consciemment rétabli la métrique originelle de R 42. C'est prêter au troubadour catalan beaucoup de scrupules bien inutiles! D'ailleurs, Dyggve (op. cit., p. 70) avait déjà exprimé à peu près le même avis que moi.

t. XCV (1979), p. 290-306.