

TEXTES LITTÉRAIRES FRANÇAIS

PASTOURELLES

I

Introduction

à l'étude formelle des pastourelles anonymes françaises
des XII^e et XIII^e siècles

Textes du Chansonnier d'Oxford, avec notes

par

JEAN-CLAUDE RIVIÈRE



LIBRAIRIE DROZ

11, rue Massot
GENÈVE

1974

I. LES RAISONS D'UNE NOUVELLE ÉDITION

Sans vouloir refaire une critique détaillée de l'ouvrage de Bartsch, « *Altfranzösischen Romanzen und Pastourellen* », nous désirons indiquer brièvement les raisons qui nous ont amené à entreprendre la présente édition des Pastourelles anonymes.

Depuis sa parution en 1870, ces pièces n'ont jamais été l'objet d'une réédition complète; elles n'ont figuré que dans des anthologies où le plus souvent était reproduit le texte de Bartsch ou, à la rigueur, dans des éditions partielles (Spanke, « *Liedersammlung* »; Gennrich, « *Altfranzösische Lieder* » ...); en outre, les motets à contenu de pastourelle avaient toujours été édités à part, Bartsch n'en ayant recueilli que quelques spécimens.

Il avait ignoré certains manuscrits (comme X et Mp), connu seulement d'autres par des copies (a, LC); sa lecture n'a pas été exempte d'erreurs, même si celles-ci demeurent en définitive assez peu nombreuses.

Chose plus grave, il avait eu la tendance, normale pour son époque, mais plus admissible aujourd'hui, de vouloir trop « corriger » le texte: rétablissement des schémas métriques, correction des graphies dialectales, normalisation des rimes et des formes jugées aberrantes (ex., les 1^{res} pers. sing. de l'Est en -a, rétablies systématiquement en -ai), élimination d'un certain nombre d'hapax de vocabulaire (antrant que, VIII, 37; escuchier, XIII, 48; fremillet, XVIII, 13; ...).

Enfin, cette édition était d'une grande austérité: débutants comme spécialistes souhaitent aujourd'hui disposer d'un appareil critique plus substantiel.

II. LE CHOIX DES PIÈCES ET LA DÉLIMITATION DU GENRE

Bien que, suivant les règles édictées par Mario Roques, nous n'ayons voulu nous en tenir dans notre introduction qu'à des questions purement formelles, force nous a été de constater que des critères définis de ce seul point de vue n'auraient pas suffi à délimiter le genre de façon rigoureuse. En effet, nous savons depuis longtemps que la pastourelle ne se définit pas par une forme particulière, mais qu'elle apparaît sous des aspects différents: le plus fréquemment les auteurs ont utilisé le cadre formel de la chanson d'amour, ancienne ou courtoise; mais ils ont également eu recours à celui de la ballette, du motet et même du lai. La structure de la strophe ne pouvait non plus être un critère, puisqu'on en trouve aussi bien de type populaire que de type courtois (voir ch. VI, A) (pour ces questions de forme, voir VI, la forme, et le tableau V sur la répartition d'après la structure formelle).

Pour définir avec précision le genre de la pastourelle, et en fixer clairement les limites, nous avons donc été obligé de recourir au contenu.

Traditionnellement, on distingue deux types de pastourelles:

- 1) Le type classique où le chevalier-poète rencontre la bergère; ce sont les plus nombreuses. Jeanroy (ch. I, des « Origines ») l'a défini par la conjonction de trois éléments: le « *contrasto* », ou débat amoureux, l'« *oaristys* » ou rencontre de deux amants, le « *gab* » ou récit d'un vantard. Notre édition en compte 77.
- 2) Le type dit « objectif », et que G. Paris appelait « désintéressé »; c'est la description d'une scène champêtre

entre bergers et bergères : fête, débat amoureux, discussion sur l'amour, querelle, etc... Parfois le poète se donne lui-même comme témoin (n^{os} 2, 11, 51, 62, 71, 73...), parfois non (n^{os} 9, 15, 20). On en compte 43 dans notre édition.

Pour certains, toute classification est parfois assez difficile : c'est le cas des motets qui ne reprennent que des fragments de pastourelles (voir tableau I, sur la répartition d'après le genre).

Or à la lecture des 122 pièces que Bartsch a classées dans sa deuxième partie, sous la rubrique de « pastourelles anonymes » on s'aperçoit que nombre d'entre elles ne rentrent pas dans les catégories définies ci-dessus. D'autre part, Spanke appelle « pastourelles » des poèmes que Bartsch avait classés dans les « Romances » : ex. I, 50, Sp. 2000 ; I, 52, Sp. 439 a. Noack compte parmi elles la plupart des « Chansons de la Mal Mariée », imité en cela par A. Langfors et S. Solente qui assimilent à une pastourelle une imitation religieuse d'une telle chanson recueillie par Bartsch (I, 41, Sp. 1713) découverte dans le manuscrit latin B.N. 193 (Sp. 1746a). Il en est de même pour Jeanroy qui classe parmi les pastourelles la pièce contenue dans les derniers feuillets du chansonnier français Montp. Ec. de médecine, 236 et qui est une chanson de la Mal Mariée (Sp. 57a) (Jeanroy, Chans. franç., p. 16).

Le chansonnier *I* qui classe les pièces par genre métrique avec toute une section consacrée aux pastourelles (la 4^e), n'est pas plus sûr : parmi les 57 pièces ainsi cataloguées, on relève, avec des pastourelles proprement dites, des romances, des « sons » d'amour, des chansons de la Mal Mariée.

Il nous a donc semblé indispensable de repréciser les critères qui allaient guider notre choix et nous amener à éliminer des pièces retenues par Bartsch ou, au contraire, à en inclure de nouvelles. Ceux-ci sont au nombre de quatre :

- 1) Le premier et le plus important à nos yeux est le cadre pastoral : la scène doit se dérouler à la campagne et les

éléments champêtres et paysans doivent particulièrement être mis en relief. Sinon, bien des poèmes lyriques en ancien français pourraient passer pour des pastourelles; par exemple les chansons courtoises s'ouvrant par une strophe printanière.

- 2) Il y a ensuite la rencontre — que Jeanroy appelle « l'oaristys » en y incluant sa « conclusion ».
- 3) Puis on peut mentionner le « débat » — le « *contrasto* » — dialogue où l'un essaie de convaincre l'autre.
- 4) Le dernier critère retenu sera, enfin, un critère négatif: là où les partenaires féminines sont des jeunes filles, non des femmes mariées; et si la vertu de la bergère n'est pas d'une fraîcheur irréprochable quand le chevalier la rencontre, du moins ses frasques n'ont elles pas laissé de traces tangibles. Pour les pastourelles « objectives », la présence du point 1 suffit à les faire admettre dans notre choix; pour celles de type classique, on aura des combinaisons variées de ces quatre éléments; la présence de 2 et de 4 étant pour le moins nécessaire.

Ce dernier nous a permis en particulier d'éliminer toutes les chansons de la Mal Mariée, principalement I, 43 de Bartsch, où l'héroïne se lamente d'être enceinte. En outre, dans ces pièces, les éléments pastoraux sont très ténus et la rencontre ne va pas jusqu'à son terme par le fait du chevalier qui ne cherche pas à pousser ses avantages; c'est le cas de I, 50 notamment; et avec les trois premières strophes de I, 52, on a bien un début de pastourelle, mais l'histoire tourne court et les deux dernières se concluent en « son d'amour ».

En sens inverse, un certain nombre de poèmes retenus par Bartsch parmi les pastourelles anonymes ne correspondent pas à ces critères: c'est le cas en particulier de II, 2, 37, 44, 66, 80 à 90, 93, 98, 100 à 104, 107, 109, 114, 116 à 118 et 120 de son édition. Dans la première (II, 2), M. Delbouille voit un voyage au domaine de « Bone-Amour », d'une inspiration analogue à celle du « Roman de la Rose »; J. Frappier

en fait une « raverdie » et Spanke l'intitule « son d'amour ». Quoi qu'il en soit, ce n'est pas parce qu'une « pucelette » apporte au chevalier une « chanson pastourelle » (v. 35), qu'elle fait partie du genre.

En ce qui concerne les pièces II, 37 et 66, il y a bien une rencontre; mais les éléments champêtres sont très vagues et très conventionnels (« un vergier », 37, 3, et une « fontaine » et « un bois ramé », 66, 1 et 2), et la rencontre n'évolue ni vers le débat amoureux ni vers l'issue habituelle; de plus, rien n'indique que les jeunes filles soient des bergères.

La pièce II, 44 est une sorte de pot-pourri de refrains et de morceaux de chansons populaires; on y note bien quelques éléments pastoraux (v. 10, 35 et 36); il y est question d'un Robin; mais ils nous ont paru trop maigres et le sens en est trop peu clair et trop peu cohérent.

Les pièces II, 80 à 90 de Bartsch groupent les chansons dites de « la belle Aelis » et n'ont aucun lien, même ténu, avec le genre. On peut en dire autant de 98, de 100, 101, 102, 103, 104; les noms de Robin et de Marion ne nous ont pas paru des indications suffisantes, de même que le souhait d'être « pastoriaus » pour retrouver Marion (104, 2). Il en est de même pour ses 93, 94, 107, 109 et 114.

Quant aux pièces 116, 117, 118 et 120, qui sont extraites de « Guillaume de Dôle », nous ne les avons pas non plus conservées parmi les pastourelles; F. Lecoy, dans l'introduction à son édition du roman de J. Renart, ne reconnaît comme telles que les fragments numérotés 119 et 121 par Bartsch (118 et 119 de notre édition) (cf. M. Zink, pp. 31-32).

Nous avons aussi conservé certains poèmes dont la nature de pastourelle pourra être discutée; ainsi, dans notre pièce 61, on ne précise pas que la « touse » est une bergère, mais le cadre champêtre est net et la conclusion de la rencontre, qui n'est pas inférieure en cynisme à la moyenne du genre, ne laisse pas de doute quant à son appartenance. Avec la pièce 78, qui arrive à son terme malgré sa brièveté, comme la pièce 1, on a bien une rencontre; mais si sa conclusion n'amène pas la victoire du chevalier, elle n'est pas unique en

son genre et l'on en trouve plus d'une où le chevalier en est pour ses frais (6, 23, 34, 43, 55, 63): de plus, l'allusion au « chapel de mai et d'aiglentier » (v. 8-9), que l'on retrouve fréquemment dans d'autres pièces, nous confirme bien dans notre opinion qu'il s'agit d'une pastourelle. On peut faire les mêmes remarques à propos du motet 110, qui malgré une dimension encore plus réduite, renferme des éléments identiques.

Enfin, avec la pièce 75 de notre recueil, nous trouvons une parodie amusante et crue du genre qui représente une inversion du thème originel, seul exemple que nous ayons. Une « touse » agressive fait des avances au poète et, malgré la fuite et la résistance de celui-ci, lui fait subir les derniers outrages. On ne nous donne pas de précision sur l'état social de cette rude gaillarde, mais l'issue de la rencontre, pour original qu'il soit, nous permet de l'assimiler à la pastourelle classique.

Nous avons éliminé en outre quatre pastourelles que Bartsch avait considérées comme anonymes, mais qui sont en fait attribuées à un auteur par l'un des manuscrits, c'est la II, 14 (numéro de l'éd. de Bartsch) que M indique comme étant de J. Bodel, la II, 23 que M et T accordent à Simon d'Authie, la II, 57 que T accorde à Ernoul Caupain; et enfin K et X mentionnent Robert de Reims comme auteur de la II, 70.

M. Zink, dans sa remarquable étude sur les pastourelles, signale en outre (pp. 32-33) cinq pièces omises par Bartsch dans son recueil. Deux ne sont pas anonymes: l'une, sans contester une pastourelle, est attribuée à Robert de Reims (Sp. 35); l'autre, qui n'est qu'une imitation religieuse de la pastourelle, est due à G. de Coigny (Sp. 491a = 526); deux autres ne correspondent pas aux critères définis ci-dessus: l'une met en scène une « beguINETTE », non une bergère (Sp. 984); l'autre est une chanson dramatique qui aurait pu seulement, à la rigueur, figurer dans la première partie du recueil de Bartsch (Sp. 57a). Seule la dernière, bien que la qualité de la jeune fille n'y soit pas explicitement précisée, présente bien le schéma classique de la pastourelle: nous

l'avons ajoutée à notre édition sous le n° XXXbis (Sp. 1376).

Il est hors de notre sujet de discuter des questions d'attribution éventuelle; nous considérons comme anonyme toute pastourelle non attribuée à un poète précis par au moins un des manuscrits (pour celle de J. Bodel, voir Cloetta, *archiv.*, t. 91, p. 44 et Foulon, pp. 143 et ss.).

Deux pièces ont posé un problème particulier. La pastourelle III, 32 de Bartsch (Sp. 1699) est anonyme dans les cinq manuscrits où on la trouve; mais dans sa strophe finale, les indications « Andriu sui qui maine joie » et « droit en Arraz l'en portai » (v. 42 et 44) l'ont fait attribuer à peu près unanimement au trouvère Andrieu Contredit d'Arras (cf. Schmidt, p. 71). C'est pourquoi nous n'avons pas cru devoir la mettre au nombre des pièces anonymes. Il en est de même pour un motet (Raynaud, I, p. 216) qui, pour des raisons analogues, figure habituellement dans les œuvres attribuées à Adam de la Halle.

En revanche, nous n'avons pu tenir compte d'attributions hasardeuses faites d'après des critères fort minces; par exemple la pièce 40 pourrait être de Colin Muset, la 47 de Thibault de Blaison (d'après Pinguet), comme la 53 (d'après Tarbé); quant à notre pièce 54, toujours selon Tarbé, elle serait d'un Guillaume de Champagne inconnu par ailleurs; mais La Ravallière l'accorde à Thibault de Champagne, tous deux d'après le seul « Sire Champenois » du v. 17. A ce compte-là, nous aurions pu aussi laisser de côté la pastourelle 62 que nous avons de bonnes raisons d'attribuer à Jehan Erart (voir notice).

Si nous avons été conduits à éliminer de notre recueil des pièces retenues par Bartsch, nous en avons, en contrepartie, ajouté un certain nombre. Ce sont essentiellement des motets dont le contenu de pastourelle confine parfois au pastiche. Il y a ainsi 29 pièces données par le chansonnier *Mp* (sur 34) et une recueillie dans *LC*, sur un nombre total de 41 motets.

III. LES MANUSCRITS: CHOIX ET CLASSEMENT

On sait que la grande majorité des éditeurs de trouvères s'est efforcée d'établir un seul stemma des manuscrits des textes qu'ils publient. A. Lerond, dans l'introduction à son édition du Chastelain de Coucy, fait une critique fort pertinente d'un tel procédé (pp. 36-37).

A plus forte raison il eût été ridicule de vouloir l'adopter pour des textes totalement différents entre eux par l'origine, la date et la nationalité de leurs auteurs.

En outre, la comparaison des divers chansonniers, chaque fois que celle-ci est possible, ne nous permet guère de retrouver les diverses familles traditionnelles mises en évidence par Schwann, Jeanroy, etc. En effet, les groupements les plus communément admis pour ceux qui nous intéressent sont les suivants:

- *I*
 - *CU*
 - *KNPX*
 - *MTa*
- } que certains groupent parfois en une seule famille.

Prenons par exemple *I* et *C*: ils appartiennent au même groupe pour les pièces 7 et 33, mais s'opposent pour 34 et 52. *C* et *U* ont toujours été considérés comme apparentés; mais pour les trois pièces qu'ils ont en commun (40, 49 et 52), ils s'opposent nettement pour 40 et 52, et divergent sensiblement pour la dernière. On pourrait donc en conclure que, pour les poèmes qui nous intéressent, *C* et *U* appartiennent à des familles nettement distinctes.

De la même façon, *I* s'accorde avec *U* pour la pièce 9, mais s'y oppose manifestement pour la 3 et la 52.

Normalement *a* forme un groupe homogène avec *M* et *T*. Quatre pastourelles anonymes sont contenues dans ce chansonnier: trois sont des « unica » (67, 68 et 69), mais la leçon donnée par la dernière (n° 62) est étroitement apparentée à celle offerte par *KNPX*.

Les classifications traditionnelles ne sont respectées que pour *KNPX* toujours étroitement apparentés (9 pièces sur 14 offertes par cette famille, les 5 autres étant des unica) et pour *M* et *T*; mais là, la comparaison n'est guère probante, car elle ne porte que sur des pièces mineures.

Nous avons donc établi un classement pour chacune de nos pastourelles; mais notre tâche a été simplifiée pour plusieurs raisons:

- 1) Sur 120 pièces finalement retenues, 85 sont des unica.
- 2) Sur les 35 restantes, 25 nous sont données par des manuscrits étroitement apparentés (comme *KNPX* ou *MT*).

C'est-à-dire que pour 110 pastourelles, le problème de classement des manuscrits ne s'est guère posé.

- 3) Sur les autres, il en est 8 (nos 3, 34, 35, 36, 40, 49, 50 et 59) dont les manuscrits se divisent en deux familles distinctes; pour deux seulement (n° 51 et 52), nous pouvons revendiquer une appartenance à trois groupes de manuscrits différents (pour cette répartition à l'intérieur des manuscrits, voir tableaux III et IV).

En outre, chaque manuscrit, même s'il s'agissait d'un groupe homogène comme *KNPX*, était bien loin de contenir toutes les pièces nous intéressant. En tête venait *I* avec 34 seulement, suivi de *Mp* avec 33 (mais uniquement des motets), puis on avait *KNPX* avec 19, *C* avec 15, *U* avec 13 et *MT* avec 6; les autres suivaient loin derrière avec 1, 2 ou 3 pièces selon les cas.

Cependant, dans la mesure du possible, nous avons cherché à utiliser un très petit nombre de manuscrits, de façon à ne pas donner une trop grande impression d'émission-

ment dans un recueil déjà disparate par ses origines mêmes (voir ci-dessous).

Nous avons divisé notre recueil en deux grandes parties: l'une groupant les pièces d'une certaine étendue (c'est-à-dire celles en forme de chanson, de ballette ou de lai), soit 75 en tout; deux exceptions à noter: la pièce 31 qui est un « motet tout; deux exceptions à noter: la pièce 31 qui est un « motet enté » et relevé à ce titre par Raynaud (motets II, p. 2), mais que nous n'avons pas voulu séparer de l'ensemble des pièces reproduites par le Chansonnier d'Oxford; pour la même raison, nous avons conservé la pièce 72 avec celles figurant dans *S*. Cette première partie comprend un groupe important formé par les manuscrits « lorrains » ($I = 32$ pièces; $C = 12$; $U = 9$) et un autre fourni par *KNPX* ($N = 8$; $K = 4$; $X = 2$). Viennent ensuite *a* et *S* avec 3 pièces chacun, *O* avec 2 et *V* avec 1. La deuxième grande partie est constituée par les motets; le *Chansonnier de Montpellier* nous en fournit la grande majorité, 33; 6 proviennent de *M* et *T*, 2 de *Ba* et 1 seulement de *LC*.

Enfin les deux fragments de pastourelles contenus dans « Guillaume de Dôle » ont été renvoyés à la fin; bien que Raynaud les classe parmi les motets, nous pensons bien qu'il s'agit de deux strophes isolées de pastourelles inconnues par ailleurs; c'est à peu près assuré en ce qui concerne le n° 118.

Sur quels critères avons-nous fondé le choix du manuscrit de base ?

- 1) Nous nous sommes attaché en premier lieu à choisir les textes les plus complets possibles, certains manuscrits ayant tendance à ne donner que des versions écourtées (par exemple *P*).

Nous n'avons transgressé cette règle que deux fois: à la pièce 36, où la cinquième strophe donnée par *O* ne s'accordait guère avec le sens général; et pour la pièce 49, où nous avons écarté la version de *C* qui donnait une sixième strophe; mais celle-ci présentait des irrégularités dans le schéma métrique et, du point de vue de la langue

2)

3)

chois
d'inc
critèr

et de la graphie, le texte offert par *C* était particulièrement aberrant (cf. notice).

- 2) Ensuite, la correction du texte nous a guidé; nous avons évidemment préféré celui qui nécessitait le minimum de corrections, tant pour le sens que pour la forme. Nous avons en général adopté celui qui était le plus satisfaisant pour le sens et pour l'ordre des strophes; les critères formels nous ont paru moins importants ou, à la rigueur, moins décisifs: une faute contre la déclinaison ou une graphie aberrante sont moins graves qu'un galimatias barbare.
- 3) Enfin, devant deux textes d'égale valeur, nous avons préféré celui du chansonnier le plus utilisé pour conserver à ce recueil une certaine homogénéité (cf. ci-dessus); c'est ainsi qu'ayant dû souvent écarter *P* pour les raisons exposées ci-dessus, nous ne l'avons pas retenu comme manuscrit de base pour la pièce 66, bien qu'il fût d'une valeur sensiblement égale à celle de *X* que nous avons finalement utilisé.

Nous avons été loin de nous astreindre tyranniquement à cette règle, malgré notre désir d'utiliser *I* le plus souvent possible, puisqu'il était celui de nos chansonniers qui contenait le plus de pastourelles anonymes (34 au total); nous avons dû l'écarter deux fois au profit de *C* (nos 33 et 34) et une fois au profit de *U* (no 52). De même, nous avons préféré *U* deux fois à *C* (nos 49 et 52). Bien que *K* soit d'une manière générale considéré comme plus satisfaisant que *N*, nous avons adopté le texte de ce dernier pour les pièces 61, 62, 63 pour lesquelles *K* ne donnait que des versions abrégées; mais, à la pièce 65, nous avons dû écarter *N* à cause d'une lacune et préférer le texte de *X*.

De toutes les manières, comme il n'était pas possible de choisir *UN* seul manuscrit de base, nous n'avons pas vu d'inconvénient à utiliser celui qui satisfaisait le plus aux critères énoncés ci-dessus.

La question a été moins gênante pour les motets; en effet, 33 sur 42 figurent dans le *Chansonnier de Montpellier* (*Mp*); il n'y avait aucun inconvénient à adopter le texte de ce chansonnier comme manuscrit de base, étant donné son étroite parenté avec les autres chansonniers renfermant des motets: *M*, *T*, *LC*, et la valeur égale des leçons offertes. Sur les 9 restant, *T* en offrait 5; nous n'avons eu qu'un « unicum » de *M*, un de *LC* et deux de *Ba*.

IV. L'ÉTABLISSEMENT DU TEXTE L'APPARAT CRITIQUE — LES NOTICES

A. *Sa présentation*

Le texte une fois choisi, une autre difficulté surgissait immédiatement. Rarement les leçons données par les manuscrits, même par les meilleurs comme *I* ou *K*, étaient absolument satisfaisantes: phrases obscures, mots inintelligibles, vers boiteux, formes insolites sinon barbares, voilà ce que nous avons trouvé à peu près pour chaque pièce, dans des proportions variables.

Face à cette difficulté, les éditeurs ont adopté deux attitudes extrêmes et opposées: soit corriger tout ce qui pouvait raisonnablement (et même au-delà !) l'être, comme l'avait fait Bartsch, suivant en cela les habitudes de son époque, soit reproduire presque intégralement le texte, ce qui revient, en fait, à donner une édition diplomatique.

Nous avons longuement analysé (voir I) les inconvénients de la première méthode; nous n'y reviendrons donc pas. Mais l'autre attitude ne nous a pas paru non plus exempte d'inconvénients: quel intérêt y a-t-il à reproduire un texte incompréhensible qui offrira au lecteur des énigmes indéchiffrables, alors qu'une correction parfois minime suffit à rétablir le sens et la forme? Faral, à propos des problèmes posés par le manuscrit unique n'hésitait pas à conseiller de substantielles retouches quand la nécessité s'en imposait de façon évidente.

Finalement nous nous sommes rangé à une solution intermédiaire, sans doute plus proche de la seconde que de la première.

- 1) Nous avons respecté scrupuleusement le texte en ce qui concerne la graphie, les particularités dialectales, les irrégularités éventuelles de la morphologie.
- 2) Nous n'avons corrigé systématiquement et directement le texte, et encore seulement quand c'était possible avec vraisemblance, que dans deux cas: pour le sens et la mesure. Il y a en effet quelque logique à supposer que le trouvère n'écrivait pas des choses incohérentes ou intelligibles: il est donc légitime d'essayer de retrouver sa pensée sous un texte altéré. D'autre part, si la rime est parfois assez libre dans ces pièces à caractère populaire, la mélodie imposait le retour de vers de même longueur dans chaque strophe et à la même place; c'est pourquoi nous avons corrigé en général les vers irréguliers. Ces corrections ont été peu nombreuses et cette considération nous a paru finalement les justifier: sur 3378 vers (compte non tenu des motets dont la liberté formelle exclut toute correction), elles n'ont porté que sur 80 environ, soit 2,5% du total.

Quand il est impossible de rétablir un schéma métrique pour une raison quelconque, nous nous bornons à le reproduire sans correction en signalant le fait dans la notice (c'est le cas pour les pièces 35, 40 et 66); de même quand le sens demeure obscur et rebelle à tout remaniement, nous le constatons et le signalons honnêtement au paragraphe 3 de la notice.

- 3) Dans les pastourelles « à refrain », ce dernier n'est en général noté qu'après la première strophe, parfois à la fin de la dernière. Ailleurs, le scribe, pour économiser le parchemin, n'en reproduisait que le premier vers, voire le premier mot. Nous avons rétabli le refrain après toutes les strophes.
- 4) Sauf très rare exception, nous n'avons pas cherché à rétablir la rime correcte (ex.: XXIX, 6) quand celle-ci semblait fautive; nous nous en expliquons plus loin (voir VI, C).

Cependant, quand, dans un texte à versification soignée, une rime paraît fautive et sollicite une correction évidente, nous l'avons mentionnée au paragraphe 2 de la notice.

La pièce se présente d'après le schéma strophique indiqué par Spanke que nous avons dû quelquefois corriger. La numérotation des vers suit ce schéma dans la mesure du possible.

Pour les motets, quand ils comprennent plusieurs parties, parfois de contenu fort différent l'une de l'autre, nous ne donnons que celles qui ont un contenu de pastourelle et nous les avons considérées, pour la numérotation, comme des poèmes indépendants; par exemple 76 et 77 sont la première et la troisième partie d'un motet quadruple. Nous n'avons pas reproduit « la tenor » qui n'a rien à voir avec la pastourelle et qui n'a pas d'autre intérêt que formel; on peut la trouver dans le recueil de Raynaud.

B. *Apparat critique*

Immédiatement après le texte, nous avons indiqué les leçons rejetées et l'origine de la correction proposée (au cas où d'autres manuscrits la fournissent); les raisons de cette correction seront discutées au paragraphe 2 de la notice.

Vient ensuite l'apparat critique proprement dit. Nous en avons éliminé toutes les variantes purement graphiques ou dialectales qui l'auraient surchargé inutilement; on sait qu'une deuxième personne du singulier de « dire » peut s'écrire « diz », « dis », ou « dix », selon les cas; on sait aussi qu'à une graphie francienne « parler » correspond « parleir » ou « pairleir » dans un manuscrit lorrain. Nous n'avons pas non plus relevé les fautes mineures contre la morphologie. Nous avons aussi noté tout ce qui pouvait intéresser les problèmes de la rime et de l'assonance (voir à ce sujet VI, C).

Pour permettre au lecteur de juger rapidement de la place et de l'importance de la variante à l'intérieur du vers, nous donnons l'ensemble de celui-ci en reproduisant les mots identiques sous forme abrégée; par exemple, en XXXIV, 16,

le texte de *C* que nous avons adopté donne: « Et di: « Deus vos doinst boen jour »; celui de *I* figure ainsi dans l'apparat: « et d. dieux dent hui b. j. », ce qui met en évidence les variantes « dent » pour « doinst », et « hui » pour « vos ».

Enfin, l'apparat critique propose parfois une autre version du texte donnée dans un autre endroit du manuscrit (n° 1), ou des strophes supprimées pour diverses raisons (n°s 36 et 49), ou des strophes fondamentalement différentes (n°s 51 et 59).

C. *La notice*

Elle suit l'apparat et se divise en cinq paragraphes:

- 1) Recensement des manuscrits avec l'indication du foliotage ou de la pagination. Si la musique est notée, nous le signalons; nous indiquons également le numéro de la Bibliographie de Raynaud-Spanke, ou celui du Répertoire des Motets de Gennrich.
- 2) Classement des manuscrits et choix du manuscrit de base. Corrections effectuées et corrections seulement suggérées. Les diverses particularités de la leçon retenue sont signalées.
- 3) Tout ce qui concerne l'interprétation: nous nous sommes efforcés d'élucider tout ce qui pouvait faire difficulté au point de vue du sens de la langue; nous y avons fait aussi le constat de notre ignorance quand les difficultés sont insurmontables.
- 4) Ce paragraphe précédé du numéro du répertoire de Molk-Wolfzettel est consacré à l'étude formelle: schéma métrique, enchaînement des strophes et des rimes, caractéristiques de celles-ci, combinaison des mètres, fréquence des formules et rapprochement éventuel avec d'autres œuvres.

Une partie est consacrée au refrain quand il y a lieu (précédé de la référence au répertoire de Van Den Boogard).

5) Recensement des précédentes éditions de la pièce.

Quand le texte ne présente pas de difficultés notables, on passe du paragraphe 2 au paragraphe 4 sans transition.

Quand un problème particulier se pose à propos du texte, un chiffre renvoie au paragraphe de la notice où ce problème est envisagé.

V. LA LANGUE

Il ne s'agit pas de faire une étude exhaustive de la langue de toutes les pièces contenues dans la présente édition, ce qui reviendrait à une étude de l'ancien français dans son ensemble; mais d'envisager les faits les plus susceptibles de dérouter le lecteur.

Notre étude portera essentiellement sur la langue des manuscrits *I*, *C* et *U* fortement influencés, surtout en ce qui concerne *I*, par des traits dialectaux de l'est et du nord (Lorrain et Picard).

La langue du chansonnier *I* a été étudiée par A. Langfors dans l'introduction à son édition des Sottes chansons (pp. 29-39) et, plus sommairement, par W. O. Streng-Renkonen à propos des Estampies françaises (pp. x-xiii). Pour celle de *C*, nous avons essentiellement le travail de H. von Seydlitz-Kurzbach.

Il convient de remarquer que, si elle présente des traits communs, la langue des trois manuscrits diffère sensiblement de l'un à l'autre, comme l'a signalé A. Langfors: le caractère « lorrain » est plus accentué et plus homogène dans *I* que dans *C*; et par rapport à ce dernier *U* ne l'accuse que d'une manière beaucoup plus sporadique. Nous n'avons pas voulu faire une étude comparative systématique de la langue de ces trois chansonniers; nous nous bornons à signaler au passage leurs points de convergence comme ceux où ils divergent.

Rappelons que *I* = pièce 1 à 31;
C = pièce 32 à 43;
U = pièce 44 à 52.

Le chansonnier *a* offre une scripta nettement picarde; mais comme nous ne l'avons utilisé que pour trois pièces, nous avons jugé inutile de lui consacrer une étude particulière. D'autres, comme *N* ou *Mp*, présentent des traits dialectaux épars. Nous les signalons éventuellement dans les notices. Nous relevons cependant, en fin de cette partie, une particularité de graphie que nous avons relevée plusieurs fois dans les Chansonniers *KNPX*.

A. Graphie et Phonétique

- 1) Le premier fait intéressant concerne le sort de *a* latin. -*a* tonique libre est noté *ei*, phénomène caractéristique des parlers de l'est; le cas est très fréquent dans *I*, un peu moins dans *C*, plus rare dans *U*; exemples: *teil*, I, 18; XIV, 46; XXXIII, 44; L, 43; LI, 89; *teille*, XXXVIII, 17; *keil*, V, 17; X, 23; *leiz*, *deleiz* sont très fréquents, II, 42; III, 5; V, 2; VI, 4; XLIV, 16; LI, 4, 23, 88; LII, 3; *cleir*, XVIII, 13.

Très caractéristiques sont les désinences des infinitifs présents et des participes passés des verbes du premier groupe, en -*eir*, -*eit*, -*eiz* ou -*eis* et celles des deuxièmes personnes du pluriel en -*eiz* ou -*eis*; pour la première catégorie, on relève entre autres; II, 15; III, 20; XII, 43; L, 6, 8, 11, 13, 19, 22; pour la deuxième: II, 16, 17, 19; XI, 16; XXXIII, 39; LI, 89; pour la troisième: III, 8, 18, 21; IV, 31; XIV, 8; XXXV, 82, 83, 89; LI, 51, 78, 79, 91...

Les participes passés féminins des verbes du premier groupe sont en -*ie*, XLV, 18, 76; XLVI, 23, 24; cf. aussi: *feie* = *fee*, LXIII, 18.

a latin non diphtongué (atone, proclitique, tonique entravé) est représenté par *ai*; la répartition de ce phénomène dans les manuscrits est identique à celle que nous avons notée pour *a* tonique libre; exemple: *chaipelet*, I, 11, 12; *chaipial*, I, 5; *airgent*, XXXIII, 22; *pairt*, II, 46; XXXVI, 10; de même les verbes *ait*, II, 7; XXXIII, 16;

XXXVIII, 5; L, 9, 10, 54; LI, 11, 89; vait, III, 36, LI, 74; ais, XIII, 24; XXIX, 9; LI, 55, 82; des futurs serais, L, 43; serait, IX, 20; amerait, IX, 21; flajiolerait, IX, 24; lairait, LI, 45; des parfaits: escriait, II, 10; clamait, XII, 28; comensait, XVII, 7; donait, XLI, 17; L. 43, 50; des imparfaits du subjonctif: amaist, XXXIX, 28; chantaixe, II, 29; faice, II, 31.

On aboutit parfois à des formes insolites, mais assez rares: ai = a préposition, LI, 45; aivoie = avoie, LII, 69.

Dans le premier cas, on a bien affaire à une diphtongaison secondaire dialectale du e long issu de a tonique libre. E. Wahlgren écrit à ce propos (« Le i parasite », p. 296): « Le « i » dit parasite, dans ce cas-là, est donc un développement phonétique tout naturel, aussi naturel par exemple que le -i- dans -ei- issu de e long tonique ». Tel est aussi l'avis de P. Fouché (« Phon. Frse », pp. 263 et ss.) (cf. aussi C. Régner, « Prise d'Orange », p. 43).

Le digramme -ai- que nous trouvons pour les résultats de -a- non diphtongué ne représente pas une simple graphie, ni un -i- parasite, mais, dit E. Wahlgren (*op. cit.* p. 303) « tout simplement une palatalisation de -a- occasionnée, sans addition d'un élément i, par un relèvement de la langue vers la partie antérieure et médiane du palais (cf. aussi C. Régner, *op. cit.* p. 44). Ailleurs (« les Parf. faibles », pp. 30 à 36), Wahlgren cite un certain nombre de faits à l'appui de sa thèse à partir d'un texte lorrain, « la Guerre de Metz »: rimes de ars (= airs) avec liars et ars; de Andowairs avec art et rewart; de aitre avec battre et abattre; de atre (= aitre) avec paistre et fillaistre. On a des notations dreps (= draps), cher (= char, venant de carru); des rimes Charlemegne / regne, baissent / saluaissent. Dans d'autres textes, il a relevé amessent / cessent, combatre / estre, etc. Il en arrive à conclure que dans les manuscrits lorrains les graphies -a-, -ai-, -e- sont équivalentes et représentent le même son (cf. aussi C. Régner, « Probl. de l'A. Pic. », p. 260).

Quoi qu'en nombre assez restreint, nous avons des faits analogues et aussi caractéristiques, surtout dans le chansonnier *I*.

Dans le même vers, nous relevons en effet deux subjonctifs imparfaits du premier groupe, noté l'un -exe, l'autre -aixe: XXXIII, 35: « Se j'oussex aieir, j'amaixe ». Significatives aussi les rimes en II, 24 / 26 / 29 / 31: eschesses / vaiches / chantaixe / faice. Dans la pièce IV, le scribe a noté une première fois le mot final du refrain, donc la rime, Liegairt (v. 7) une autre fois Liejart (v. 43).

Plus caractéristiques sont les rimes où -ai-, issu de -a- non diphtongué, rime avec -ai- produit de a + y; ex. VIII, 15 / 16: ait / serai; XXX, 2 / 4: Bair (= Bar) / trovai. Le cas de « vait » (XL, 75) est plus complexe; il rime avec « fait, brait, lait, ferai, des v. 73, 74, 76, 77, 78, où -ai- représente sans conteste le produit de a + y; « vait » peut sans aucun doute représenter la forme atone équivalente du francien « va »; mais il peut aussi représenter la forme tonique et analogique « vait », écrite ensuite en francien « vet ».

- 2) Le digramme -oi- représente les produits d'évolutions variées (cf. Wahlgren, *op. cit.* pp. 311-330). Il note le produit de -o- ouvert tonique, influencé par l palatalisé; c'est le cas de orgoïl (XLIV, 4) qui rime avec bruel, suel et vuel (v. 1, 2 et 3).

C'est sans doute quelque chose d'assez proche que nous avons pour figurer le résultat de -o- ouverte devant nasale: boin (VI, 22, 30).

Quant à reproichon (X, 13), boiche (XLV, 26), boichette (XLVII, 56) et Limoiges (XLIX, 51), ils s'expliquent par l'analogie de formes comme saige (XLII, 23), saiche où il était de règle de mettre un -i- devant les fricatives prépalatales (Wahlgren, p. 329).

- 3) Pour les diphtongues issues de la rencontre de voyelle + y, il est difficile de parvenir à des conclusions formelles:

a) Pour *a + y*, dans *C* et *I*, on a le plus souvent *-ai-* qui doit bien représenter, compte tenu de ce que nous venons de dire, un son *è*: ex. *faiture*, IV, 4; *baixie*, VIII, 36; *faixoit*, XI, 5; *maix*, XXXIII, 27; *laissait*, XXXVII, 39, etc. Mais dans *U*, on a une graphie *-a-*, sans qu'il soit possible de savoir s'il s'agit d'une simplification de la diphtongue analogue à celle observée en Picard, ou une simple graphie due à la confusion signalée par Wahlgren *a = ai = è*; ex. *lassiez*, XLIV, 30; XLVII, 55; *last*, XLVI, 17; *refasoit*, XLVIII, 30; *ansi*, LII, 10, 11; *an (= ains)*, LII, 32; *lassai*, LII, 63... On remarque cependant, en L, 25, 40, une graphie *ens = ains* qui tendrait à laisser croire que, dans ce cas-là, on avait bien un son *è* (cf. dans la même pièce, au v. 44, *enmes = ainmes*).

b) Situation également confuse pour le produit de *o* ouvert + *y*; on a tantôt *-oi-*: *boix*, II, 41; *choixit*, XII, 4 et 8; XVII, 12; *boix*, XXX, 24; *choisi*, XXXVI, 3; *boix*, XXXIX, 3; XL, 64; *boisson*, XLVII, 6; tantôt *-o-*: *boxon*, IX, 6; *oxelet*, XXXVII, 3; *oxillon*, XLI, 4; XLIII, 2; parfois, mais plus rarement, *-ou-*: *bousson*, XXXIV, 3; *bouxon*, V, 2.

Deux de ces mots sont à la rime: *box*, L, 28, rime avec *os*, *repos*, *los*, *dos*, qui sont tous en *-o-* long ouvert. Mais en LI, 31, *vox (= voix)* rime avec *mois*, c'est-à-dire avec le résultat de la diphtongaison de *é* long fermé: on a donc des indications contradictoires dans le même manuscrit.

A propos de cette diphtongue *o + y*, deux mots posent un problème particulier; ce sont *onbroe* et *aprochoe* en LII, 4 et 9; la rime en *-oie-* (on a des *coblas* unissonans) exclut des formes d'imparfait en *-o* (qui semblent d'ailleurs inconnues du manuscrit). Il est donc permis de penser que l'on a affaire à un flottement dû à la confusion dans la graphie entre *-o-*, *-oi-*, *-oe-* (cf. Wahlgren, « *i* parasite », p. 326).

c) Il faut en effet remarquer que les produits de la diphtongaison de é long fermé et de é fermé + y sont toujours représentés par -oi- dans les trois chansonniers.

d) La combinaison de u (ü) + y est tantôt -ui-: deguixiez, II, 41; cuide, V, 13; cuidai, VII, 21; cuide, XXV, 12; desduit, XL, 13; enfuit, XL, 15; anuist, XL, 16; reluisoit, XLVI, 16; anuit, LII, 69...

tantôt -u-: cut, III, 14; deduxant, III, 36; desdure, IV, 2; desdut, IX, 38; ruxel, XV, 28; anut, XXI, 8; mur (= muir), XXIV, 6; XLVI, 34; dedus, L, II; cudai, LII, 37; etc. *C* toutefois ne semble pas connaître le fait.

On a aussi anuet en LII, 69.

Une rime nous donne une indication: c'est desdure (IV, 2) qui rime avec faiture et creature. Wahlgren (i par. pp. 322-323) affirmait de son côté que le digramme -ui- représentait le son -u- (ü) dans les textes lorrains.

d) O ouvert sous l'influence de y, aboutit sporadiquement à -eu-: heu, eu (= hui), XXIII, 1; L, 37; et la première PS. de l'Indic. Prés. de estre, seux, seu, XXXV, 49; XXXIX, 21, 22; XL, 34; LI, 36.

Une rime est intéressante (seul cas où un de ces mots s'y trouve); c'est seu en XL, 36, qui rime avec entendu et répondu: ce fait pourrait bien confirmer la thèse d'une simplification en lorrain de la semi-diphtongue (wi); cf. ci-dessus.

e) Dans *C* et *U*, -oe- représente le produit devant nasale: soit d'un o ouvert: boen, XXIV, 16; XXIX, 16; L, 22; soit de la rencontre de o fermé avec y: coente, XXXIV, 11; acoentier, XLI, 34; poent (= point, du verbe poindre), XXXVIII, 38; poent (de punctum), XXXVII, 35; XL, 59; XLI, 37...

soit une évolution particulière de é fermé: moens, LII, 30.

f) Il semble qu'en Lorrain on ait eu une réduction précoce de la diphtongue -oi- à -è- ouvert; certaines graphies l'indiquent déjà: cai ke = quoi que, II, 20;

XXVI, 10; dains = doins, XXIV, 27; acrestre = acroistre, XLVIII, 3.

Quelques rimes confirment le fait de façon indiscutable: en XIII, 5 gardoit rime avec chivachai, esmai, trovai; en XXII, 19, on a cai = quoi au lieu d'une rime en -oi dans 5 coblas unissonans qui présentent partout la rime en -oi attendue; il s'agit en outre d'une rime a qui s'oppose à une rime b qui est précisément en -ai; en XXIII, 35, on a pallefroi qui rime avec ferai, lairai, sai (cf. C. Régner, Pr. Or., p. 44).

g) Contrairement à ce qu'affirme Langfors, *I* présente au moins un cas de réduction picarde de -àta à -ie derrière palatale; c'est baixie (VIII, 36), nettement exigée par la rime avec druerie du v. 34, et sans doute aussi compaignie, de compaignier (IX, 12), et tochie, de tochier (X, 26).

On a une réduction analogue en XXVII, 27, foieie/otroieie, XXXIII, 36; deslieie, XLV, 37, où la rime exigée est manifestement en -ie; le premier -e- semble être un moyen de marquer l'hiatus, comme dans « Aucassin et Nicolette » (cf. éd. M. Roques, p. XVIII).

h) -ei- semble mis parfois pour -i-: veirelit, II, 50 (= virelit); deïx, XII, 26 (= dix); teixut (= tixut), XXI, 36; teirelire (= tirelire), XIX, refrain; lei (= li), XXIII, 9; mei (= mi), XXXVIII, 3; preixe (= prixe), XL, 42. Dans tous ces mots, ei représente le produit de e ouvert + y, sauf veirelit.

i) Un cas particulier se pose pour blowe (XVIII, 12); la rime exige -oie (rouzoie, atanroie, coie). Il semble que l'on ait eu une confusion entre les produits du celtique ^oblew- qui aboutit à bloie et qui est la forme la plus courante, et ceux du germanique ^oblau- qui a donné la série de bleu.

- 4) La situation des diphtongues et triphthongues issues de la coalescence d'une voyelle avec l vélaire vocalisé n'est pas plus claire:

a) Le produit de a + l est noté de façons fort diverses: -al (s, z): malz, V, 5; VIII, 44; XII, 20; XXI, 16; juwalz, VI, 14; jualz, XII, 35; XIV, 33; loialtei XXIX, 5; chivalchoie, XXXIV, 2; chevalchant, XXIX, 5; chivalchoie, XXXIV, 2; chevalchant, XXXV, 6; valt, XL, 92; XLIII, 18.

-au (s, z): joiaus, XLIV, 36; juaus, XXXII, 40; gaut, XXXIII, 10; XL, 93.

-aul (s, z): leaulteit, VIII, 23; juaulz, XXXII, 38; vasauls, XXXIII, 59.

-a; dans I et C, on ne trouve que les formes en chevach-du verbe chevauchier: I, 1; XI, 1; XXXIII, 1; XXXIX, 1; etc.

atruï, VIII, 18; atrier, LII, 11; amoniere, VI, 12; XII, 37; XX, 26; XXXII, 39; as (= aus), XXXIII, 51; fadrons, L, 63.

Le fait se trouve aussi en position tonique: atre (= autre), VIII, 21; LI, 12; hat, LI, 14; hate, LI, 30.

Cet a secondaire est parfois représenté par la graphie -ai-: aikes = akes = aukes, XXXII, 3; vaicel = vacel = vaucel, II, 42.

On a seulement des rimes intéressantes dans la pièce XL: vasals (v. 49 et 50), cas sujet singulier rime avec cheval (v. 53) et mal (v. 54) qui sont des cas régimes singuliers, et avec haut (v. 52) adverbe qui vient de altum; cette rime ne peut donc être qu'en -a: on aurait donc, comme en Picard, une simplification de la diphtongue par chute du deuxième élément. Cette opinion peut être renforcée par les graphies du type atre, atruï, atrier, amoniere, etc. aussi par hat, hate (II, 14, 30), et également par aikes, vaicel...

b) Le résultat de è ouvert avec l est aussi noté diversement; -iaul: biaux, XXXVIII, 33; biaulteit, XLI, 8.

-ial (uniquement dans C): aignials, XXXII, 2; aignialz, XXXVIII, 31.

-iau: aigniaus, chaipiaus, I, app. crit. 8 et 9; frestiaus, II, 28; biaux, III, 9; housiaus, XI, 5, 8.

-iax (dans *U*): biax, XLIV, 38.

-aul (dans *U*): chapaul, LII, 5.

-eal: beals, XLV, 83, 75 (sans doute graphie latinisante).

-ia: noviaz et hosiaz, II, 16 et 17; aigniaz, VI, 16; biateit, VIII, 15.

La rime juwalz / aigniaz (VI, 14 / 16) ne nous apprend rien, sinon que le -y- de aigniaz a pu s'absorber dans la palatale précédente.

-els, -elz: pastorelz, XV, 4; agnels, L, 48; agnels, XLVIII, 34. Le premier rime en -el, avec novel, bel burel, cas régimes singuliers. Il s'agit en fait d'un cas sujet pluriel où le -z a été rajouté sous l'influence du féminin précédent, pastoreles. Le second rime également avec des cas régimes singuliers, bel, anel, chapel, novel: c'est en principe un cas régime pluriel; mais dans un vers de ce type, « ne garderai mais agnels », le singulier est parfaitement admissible par le sens, auquel cas le -s final est purement parasite; on a donc bien une rime en -el. Le dernier cas ne se trouvant pas à la rime ne permet donc pas de déterminer la valeur de cette graphie.

c) Le résultat de é fermé + l vélaire vocalisé est parfois noté -ous, -ols: ous (= eus), XXXI, 10; sous (= ceux), XXXIV, 17; chavols (= cheveux), XLIII, 41. Les patois modernes semblent bien indiquer que l'on a eu assimilation du premier élément de la diphtongue au deuxième; mais ici aucun des mots n'est à la rime.

Dans *I* on a la forme picarde iaus = eux (XXXbis, 12).

Dans *U*, on a une fois aus = eux (XLVIII, 61).

d) La triptongue issue de la rencontre de o ouvert avec l vélaire est représentée par -ue- en XXV, 3: cuet = cueut, troisième PS. de coillir.

5) Voyelles diverses:

a) Dans tous les manuscrits les résultats de a et de e suivis de nasale sont confondus; mais si le phénomène est

constant dans *I*, fréquent dans *U*, il est nettement plus rare dans *C*, qui tend à maintenir la distinction -en / -an.

L'on a ainsi an = en, prép., I, 15; II, 10, 14, 42; IV, 23, 40; L, 27, 54, 55; LI, 14; an = en, pron. pers., L, 14; III, 13; IV, 41; LI, 7; LII, 30, 37; niant, I, 14; revanrait, I, 16; anvie, VIII, 13; anoie, XVIII, 10; anut, XXI, 8; pran, XL, 72; tans, XL, 3; comancement, XLVIII, 4; L, 4, etc. On a même am, pronom, L, 40.

b) Le a initial atone derrière palatale se maintient comme en picard, mais seulement dans chamin, XII, 2, 23; XVI, 23; XXXIII, 11, etc. et dans chamineir, XXVI, 4.

c) Dans *I*, les mots de la famille de cheval présentent de façon à peu près constante chi- à la syllabe initiale: chivachioie, VI, 1; VIII, 1; X, 5; XII, 2; etc. chivachai, V, 1; VII, 1; XI, 1; etc. chival, XXI, 13; chivaliers, III, 39. On a sans doute un phénomène analogue dans arristai, XXII, 13.

d) On a chescune, chescun en XLVIII, 21, 35.

e) Devant r, en position atone, on a fréquemment l'hésitation -er / -ar: bargeronette, I, 9, 21; careis, VIII, 21; farmal, XXIV, 18; barbis, XL, 72; aparsut, XL, 85 (mais apersut, XL, 86); bargiere, XLI, 27; arboi, XLIV, 16; mais pertir, XLII, 1; pert, XLV, 1; depertir, XLVII, 58; per = par, XLVIII, 46.

f) Devant s, on relève un exemple d'un phénomène analogue astoie = estoie, XXXI, 5.

g) Il se développe fréquemment un w de transition au contact d'une voyelle vélaire (au lieu de ø ou de y): juwalz, VI, 14; juweir, XVI, 2; LII, 2; bruwiere, VI, 15; huwant, VII, 23; lowier, XL, 29. Il marque parfois un simple hiatus: huwe (IX, 1) rime avec drue, massue, atendue, venue, cf. aussi auwe (XIII, 43).

h) o atone en hiatus est noté u: juwalz, VI, 14; juweir, XVI, 2; jueir, XXIII, 1; jualz, XII, 35, XIV, 33, etc.

i) Des graphies bizarres sont celles de sailai = celai en LII, 17 et de vairoie = verroie, en VI, 29.

6) Consonnes:

a) La consonne épenthétique est fréquemment absente, surtout dans *I*, dans le groupe -nr-: vanroit, XII, 33; retanrai, XII, 45; atenroie, XVIII, 15; vorrai, XXIII, 27; tenrai, XLVIII, 50, etc.; mais on a avandrait, IX, 35, 40.

b) Elle existe dans -nl- et -ml-, alors que le picard l'ignore: amblant, I, 2; samblez, III, 26; samblant, XII, 17; enbleit, XLII, 22, etc.

c) Les consonnes finales tombent fréquemment, même dans les monosyllabes; le phénomène est surtout sensible dans les proclitiques: tor, XI, 24; ver, XXII, 25; XXX, 11; enver, XXIX, 4; ju, XXIX, 23 (mais jus XXIX, 11); gen, XLVII, 55; dever, LII, 6; delei, LII, 15; an = ains, LII, 32; ai = ait, LII, 43, 49; don, LII, 52, 64, etc.

Pour ce problème, voir ch. VI, C, les rimes.

d) Quelques faits laissent à supposer que *s* devant consonne ne se faisait plus entendre: fretel, II, 5; asemée, XXXV, 49; inel, XLVII, 13; surpris, VIII, 15 (voir ch. VI, C, III, a, 5).

e) Une rime bruele / fuelle (IX, 17/18) pourrait indiquer une perte de mouillure du *l* palatal.

La nasale ne subit pas l'assimilation *n* = *m* devant labiale. Bien que Langfors ait relevé ce fait pour les « Sottes Chansons » de *I*, nous ne l'avons pas trouvé dans ce chansonnier à propos de nos pastourelles; par contre il est bien attesté pour *C* et *U*: enbraise; XXXIII, 29; enbraissie, XXXIX, 47; ranpone, XL, 81; enbleit, XLII, 22; Canbrai, LII, 1; onbroe, LII, 4, etc.

f) Le *n* non étymologique se rencontre dans nuns et amins; ce *n* ne comptait pas dans la prononciation comme l'indique la rime (cf. ch. VI, C, les rimes). On relève nuns en II, 11, 53; XLIX, 59; amin en VIII, 18; IX, 16; XI, 10;

XII, 10, 45; LI, 62; etc. Si *C* connaît *amin*, on n'y relève pas d'exemple de *nuns*.

g) *c* et *s* sont confondus, surtout dans *I* et *U*, plus rarement dans *C*: *ce* = *se* conj., I, 13, 17; XIV, 44, etc.; *ce* = *se*, pron. pers., II, 10, 36; III, 14; XI, 16; LI, 14; mais on a *se* = *ce*, démonstratif neutre, XX, 14 et LI, 28; *ces* = *ses*, possessif, II, 17, 24, 26, 37; IX, 10; *selle* = *celle*, démonstratif, XII, 21; cf. aussi, *macue*, XLV, 20; *pancée*, LI, 56; *garselete*, LI, 70, etc.

h) *I* et *U* confondent *s* et *z* en finale, ce qui indique que la réduction de *z* = *ts* à *s* était chose faite pour les copistes de ces chansonniers, *z* ne représentant plus qu'une tradition archaïque; cf. *doneis*, I, 11, et *donneiz*, I, 12; *reis*, II, 6 et *takeneiz*, II, 17; *deleis*, XI, 6 et *deleiz*, V, 2.

Par contre *C* ne présente guère que *s* en finale, sauf quelques rares exceptions: *juaulz*, XXXII, 53; *doulz*, XXXVII, 1; *faulz*, XXXIX, 36; *nulz*, XXXIX, 46.

i) *x* est très fréquent dans *I*, moins dans *C*, beaucoup plus rare dans *U* et se présente avec des valeurs diverses:

Il équivaut à *s* (sourd) à l'intérieur des mots: *chantaixe*, impft. du subj., II, 29; *fuxe* = *fusse*, IV, 28; *laixe* = *laisse*, IX, 34; *ruxel* = *russel*, XV, 28; *ixue* = *issue*, XXV, 2; *chainxe* = *chainse*, XXXII, 23; *oussexe* et *amaixe* = *oussesse* et *amasse*, XXXII, 40;

Même valeur également en finale: *vix*, VI, 6; *fix*, X, 35; *traix*, XIV, 16; *truix*, XVII, 5; *voix* et *dix*, XXXII, 10 et 11; *box*, LII, 67;

Avec cette valeur on trouve un exemple à l'initiale dans *I*: *xevrai* = *sevrai*, futur de *sivre*, XXII, 40.

On le trouve aussi avec la valeur de *z* (sonore) à l'intervocalique: *faixant*, I, 5; *saixit*, II, 51; XXXV, 80; LII, 12; *deduxant*, III, 36; *choixi*, IV, 3; LII, 7; *dixoit*, V, 4; *baixai*, X, 37; XXXVI, 29; XXXIX, 48; *oxelet*, XXXVII, 4; *oxillon*, XLI, 4 et XLIII, 2, etc.

Contrairement à ce que dit Langfors, on le trouve avec sa valeur habituelle du francien = *us*. Mais seulement

dans Dex, IV, 13; X, 2; XXI, 9; etc. où il s'agit sans doute d'une tradition graphique commune à tous les dialectes d'oïl pour un mot très courant; mais on ne peut exclure une graphie Dex = Des.

On peut noter une valeur particulière de ce graphème dans C: frexe, XXXIV, 6 et XXXV, 60 où x = sch.

j) Quelquefois v consonne est noté -ve- sans que cela compte une syllabe de plus; c'est en effet un procédé utilisé par les scribes pour distinguer v consonne de u voyelle; averez, I, 20; averai, VI, 20;

k) La chute de certaines consonnes (-s intérieur devant consonne, la plupart des consonnes finales) a amené le développement de consonnes parasites, phénomène fréquent dans les textes lorrains (cf. C. Régnier Pr. Or., p. 46): laissait, première PS., XXXVII, 39; trouvait, première PS. LI, 13; vit, première PS., LII, 25, 61; dist, première PS. LII, 68.

Nota Bene: Comme nous l'avons indiqué au début, nous n'avons voulu signaler qu'une particularité graphique trouvée en dehors des trois Chansonniers lorrains: c'est -e au lieu de -ai dans certaines formes verbales de la première personne du sing.: donre, futur, LV, 42; trouve, parfait, LVI, 4; LXIII, 3; e = ai, prés, LV, 30; Wahlgren (« Parfaits faibles », pp. 3 à 7) signale que ces graphies sont courantes à partir du XII^e siècle.

B. La Morphologie

Certaines des formes que nous signalons ici l'ont déjà été dans les paragraphes précédents; elles ne sont parfois que de simples variantes graphiques (ex.: lai = la) ou des accidents phonétiques et, à ce titre, ne peuvent être considérés comme des éléments morphologiques. Nous les rappelons ici pour faciliter la tâche au lecteur.

- 1) Article défini: C.R. sing. masc. lou, dans I et C: II, 39; VIII, 30; XXXVII, 49; lo, dans I et U, XV, 30; XLVII, 10, 24, 37; XLVIII, 12, 13, 30, 37.

Féminin lai: seulement dans *I*: V, 6; VI, 29; VIII, 10; IX, 17; X, 32, 33; XV, I; XVI, 36; etc.

- 2) Possessifs: mai, I, 3; tai, XX, 33; XXVI, 40; sai, II, 21; VII, 13; IX, 4; ces trois formes ne se trouvent que dans *I*.
ces = ses, C.S. sing. masc. XI, 10; XXXIV, 20; C.R. Plur. XLIII, 41.

vos: C.S. sing. masc., XIII, 37; XXXVIII, 33; mais C.R. sing. masc., IV, 41 et XXV, 18 et C.R. sing. fém., XXIII, 36.

On a aussi les vos, C.S. plur. fém., XLII, 43.

- 3) Démonstratifs: la forme neutre ceu est fréquente dans les trois manuscrits: VIII, 29; IX, 40; XX, 35; XXII, 31; XXVII, 22; XXXIII, 25; XL, 93, 106, 107; XLV, 11, 45; XLVII, 42, etc.

Nous avons déjà relevé, à propos de la phonétique (I, h), sous = ceus, forme de l'est, XXXIX, 17.

- 4) Relatifs et interrogatifs: la forme picarde ke = ki est assez répandue, surtout dans *C*: XXXIII, 8; XXXIX, 18, 28; XLIII, 25; etc.; on a aussi kes = ki les, VIII, 45 et cou = coi, LII, 21.

- 5) Personnels: première P.S.: jou, XVI, 31; XXIII, 17; jeu, XXXVI, 6; XXXVIII, 21.

Le C.R. mi est employé en position proclitique, IV, 32; IX, 15; XVIII, 22, 24; XXIII, 39, comme en position tonique, V, 12; XII, 48; XVI, 14; XXXII, 33; LI, 28.

Deuxième P.S.: ti est tonique dans *C*: XXXVIII, 9.

Troisième P.S.: lai = la seulement dans *I*: XII, 13; XXIII, 10; lou, I, not. 3 et 4; VI, 26; XII, 48; XV, 28; XVI, 16; XIX, 19; XX, 17; L, 41, 42; LII, 53. On a également nou = ne le; IV, 22; XXIII, 33; ous = eus, XXXI, 10 et aus = eus, L, 61.

- 6) Adverbes: lai = la dans *I* et *C*; IX, 7, 8; XII, 47; XXII, 39; XXXV, 29; XLI, 49; XLII, 5.

se = si adverbe; seulement devant li dans *I*; XIV, 28; XVI, 14; XIX, 11; et dans *C*, XXXII, 11; mais on le

trouve en outre en toutes positions dans *C*, XXXII, 9, 32, 61; XXXVIII, 42; XL, 72; XLI, 16.

7) La locution conjonctive mais ke est devenue mai kes: XXIII, 30; L, 66.

8) Verbes:

a) Indicatif présent: estre, 1^{re} P.S. seux, seus, seu; XXV, 49; XXXIX, 21, 22; XLI, 36; XL, 34, 45; L, 20; LI, 16; 1^{re} P.P., sans, L, 58; sons, L, 60. Doner, 1^{re} P.S. Ind. pr. dains, XXIV, 27. Bartsch avait corrigé des formes en -a de 1^{re} P.S. en -ai; or ces formes pullulent dans les textes de l'Est (fait signalé par Wahlgren; Parf. faibles, pp. 35-36; C. Régner, Pb. de l'A Pic., p. 260; G. Lote III, p. 257). Conformément à ce que nous avons dit en A, I, il est difficile de savoir si nous avons une réduction de la diphtongue, ou si a = ai = è. Nous trouvons ici a = ai, IV, 32; VIII, 32; IX, 25; XII, 49; XV, 37; aussi des futures, sera, L, 29, 47; avra, L, 52; pour les parfaits, voir ci-dessous, c.

b) Indicatif imparfait: astoie, XXXI, 5; aivoie, LII, 69. On a une forme d'imparfait de l'est de aler avec aleivet, XXVI, 9.

c) Parfait: 1^{re} P.S. On trouve des formes caractéristiques de l'Est; pou = poi, XVII, 15; sou = soi, XXII, 19; ou = oi; XLII, 52; comme au présent, on relève des formes sans i; o = oi, XIV, 21; VI, 30; XXII, 14; so = soi, XXI, 10; XXVI, 12; XXXII, 31; XXXV, 74, 93. On a, dans *U*, deux exemples de 1^{res} personnes en -a pour -ai; antra, LI, 2 et trova, LI, 3; et dans *C* pria = priaï, XXXIV, 26.

Comme dans le cas précédent, il est difficile de savoir si l'on a une réduction de la diphtongue ou une simple graphie o = oi; cf. ci-dessus, a et A, 2).

d) Conditionnel: dans *I* en particulier, on a quelques formes avec e svarabhatique; vandroie, VI, 24; meteroie, XVIII, 28.

e) Subjonctif présent: vigne, 3^e P.S. de venir, XLI, 54. Doner présente des formes variées que nous ne rappelons que pour mémoire, car elles sont bien connues du francien; dont XII, 23; XVII, 16; doinst, XXXIX, 14, 15, 32; doigne, XXXIX, 16.

f) Participe passé: traüt, LII, 43; mais cette forme reste douteuse, car la rime exige -it.

g) Désinences: un $x = s$ analogique s'est largement répandu à la 1^{re} personne dans *I* et *C*: dix, III, 6; vix, VI, 6; requix, VI, 10, etc.

VI. LA FORME

Au départ, nous nous étions appuyé essentiellement sur Dragonetti (pp. 381 et ss.) et sur la Bibliographie de Spanke; mais le premier ne s'était intéressé qu'au « Grand Chant Courtois », soit à environ 1008 pièces, alors que le deuxième ouvrage comporte plus de 2130 numéros. Nous avons complété nos comparaisons et statistiques grâce à un dépouillement des pièces contenues dans les « Altfr. Rom. und Past. » de Bartsch.

Entre la rédaction et la publication, U. Mölk et Fr. Wolfzettel sont venus heureusement compléter une lacune dont souffrait gravement la poésie d'Oïl en publiant un répertoire analogue à celui qu'I. Frank avait consacré il y a déjà vingt ans à la lyrique des troubadours.

C'est le numéro de référence à ce répertoire que nous avons reporté au début du paragraphe 4 des notices. Nous en avons profité pour supprimer des rapprochements qui, devenus inutiles ou incomplets, ne faisaient qu'alourdir celles-ci. Il faut cependant noter que, contrairement à une habitude courante jusqu'alors et à laquelle nous nous étions conformé, le répertoire intègre dans ses schémas les refrains à retour fixe, ce qui a pu amener certaines divergences dans nos statistiques; c'est pour la même raison qu'à l'intérieur de la notice, nous sommes parfois amené à renvoyer à un autre numéro du répertoire.

Tous les points particuliers propres à la forme de chaque pièce sont étudiés dans le paragraphe 4 des notices; mais pour éviter des surcharges et des redites, nous étudions dans ce chapitre les caractères communs à plusieurs pièces et nous nous bornons à un simple renvoi dans la notice.

Dans cette étude formelle nous laisserons de côté les motets; ce genre présente en effet une structure très particulière étroitement assujettie à la musique; d'autre part, pour qu'une telle recherche ait une signification quelconque, il faudrait qu'elle porte sur l'ensemble du genre et non sur le nombre restreint des seules pièces que nous avons recueillies pour la présente édition. Enfin une telle enquête n'apporterait aucune contribution à l'étude de la poésie populaire qui nous intéresse à travers les pastourelles.

Nous envisagerons successivement quatre points: le schéma strophique — la versification — les rimes et assonances — les refrains.

A. *Le Schéma strophique*

Celui-ci est étudié indépendamment du refrain qui est ajouté à la strophe et qui n'entre pas à proprement parler dans sa composition; dans les types « avec refrains », nous en excluons également les vers de transition qui servent d'élément de liaison: il s'agit en effet de vers qui changent de longueur et de rime selon la nature du refrain (voir ci-dessous, D, II). On trouve aussi des vers analogues dans les pièces de type « ballette »; il arrive également que le retour régulier, dans chaque strophe d'une rime isolée produise un effet particulier: c'est la rime « estramp », bien connue des Provençaux.

Au premier abord, et d'après un classement sommaire, nos pastourelles semblent se répartir en trois grands groupes, selon leur structure formelle.

- a) Les pièces à caractère populaire; Jeanroy a dégagé à leur sujet quatre grands types de strophes:
 - 1) a a b a a b; qu'il appelle « strophe couée ».
 - 2) a b a b a b a b, que l'on peut qualifier d'« alternée ».
 - 3) a a a B B ou a a a b B B strophe dite de « rotrouenge », que P. Le Gentil appelle encore « zadjalesque ».
 - 4) a a b a b.
 - 5) a a b b, que Jeanroy n'avait pas relevé.

- b) Les pièces à caractère courtois; on sait que nombre de trouvères sont restés fidèles aux genres populaires, principalement à la pastourelle, et l'ont coulée dans le moule de la chanson courtoise; tel fut le cas, entre autres, de Thibaut de Champagne. Elles constituent la majorité de nos pastourelles (voir tableau VI).
- c) Des pièces d'un caractère plus compliqué et plus raffiné, œuvres sans doute de poètes tardifs. Elles se distinguent par l'éclatement de la structure tripartite de la strophe courtoise classique, par son allongement, par les combinaisons variées de mètres de différentes longueurs, par des rimes plus riches (ex. n° 40). Un bon exemple de ce genre nous est donné par les poésies de Colin Muset (cf. en particulier les n°s 1, 2, 4, 5, 6, 9, 12 et 15 de l'édition Bédier) à qui certains attribuent pour ces raisons notre pastourelle n° 40, et également par celles de Moniot de Paris (cf. chansons Sp. 475 et 969; pastourelles Sp. 492, 965 et 987).

A partir des critères que voici, il peut sembler aisé de définir et de classer les poésies qui nous occupent. Mais la réalité n'est pas si simple. En parcourant les œuvres des poètes médiévaux ou la bibliographie de Spanke, on s'aperçoit que, passée la grande époque classique de Gace Brulé, Conon de Béthune, Thibaut de Champagne, etc. les trouvères postérieurs à 1240 ne dédaignent pas de recourir aux formes de la poésie populaire méprisée par leurs prédécesseurs; tel est le cas pour Moniot de Paris, déjà cité.

Si parmi les poètes tardifs on en trouve peu qui utilisent la strophe de type 4 (une romance de Gilles le Vinier, Sp. 368), par contre les trois autres modèles se rencontrent plus fréquemment, surtout avec les pastourelles. Pour le type 1, on a une pastourelle de J. Bodel (Sp. 367) qui en fut peut-être le modèle; parmi les trouvères postérieurs, des gens comme J. Erart (Sp. 574, 585, 2005), le Bestourné (Sp. 576), Guillaume le Vinier (Sp. 1587), Perrin d'Angicourt (Sp. 573), Ernoul Caupain (Sp. 1377) y eurent tous recours pour leurs

pastor
Vinier
de G.
(Sp.
(Sp. 1
qui se

A
chant
plus i
intéres
toutef
pastou
comm
si la ty
de pas
Champ
Dijon
modèle
dans sa
poète a
de la st
le cas
pastour
nous re
Jeanroy

Il es
anonym
et resté
grands

Nou
constru
(type 2)
raison;
(pp. 38
(Bartsel
laquelle
sorte, o

pastourelles; il faut y ajouter une romance de Guillaume le Vinier (Sp. 1039). Sur le type 3, on peut signaler une chanson de G. de Berneville (Sp. 317) et une de Moniot de Paris (Sp. 475) ainsi qu'une ballade de Guillaume le Vinier (Sp. 1405), souvent avec l'adjonction d'une deuxième rime b qui sert à introduire le refrain: a a a b B B.

A l'époque « classique » (fin du XII^e-1240), le « grand chant » s'impose comme le genre dominant, et les noms les plus illustres de la poésie d'alors ne semblent guère s'être intéressés à un genre considéré comme mineur, à l'exception toutefois de Thibaut de Champagne qui nous a laissé deux pastourelles. Mais le genre n'était pas mort pour autant, comme nous l'indique sa vogue ultérieure; quant à la forme, si la tyrannie des schémas courtois était telle que les auteurs de pastourelles, comme le comte de la Marche, Th. de Champagne, Th. de Blaison, Jocelin de Bruges et Jocelin de Dijon préférèrent les utiliser, il en est qui restent fidèles aux modèles anciens: c'est le cas de Moniot d'Arras, qui utilise dans sa pastourelle (Sp. 94) le type 1 de strophe (le même poète a construit une chanson — Sp. 503 — sur une variante de la strophe 3, ce qui est remarquable pour l'époque); c'est le cas aussi de J. de Braine qui a composé son unique pastourelle (Sp. 1830) sur le schéma a a b' a b' a R où nous retrouvons le quatrième type de strophe défini par Jeanroy.

Il est ainsi permis de supposer que nombre de nos pièces anonymes sont l'œuvre de poètes de cette époque, éclipsés et restés anonymes par suite de l'éclat et du prestige des grands chantres de l'Amour Courtois.

Nous avons volontairement laissé de côté le cas des pièces construites, en a b a b a b a b ou en a b a b c d c d, etc. (type 2). Jeanroy y voit un modèle ancien, et il a sans doute raison; mais parmi les pièces qu'il cite pour étayer sa thèse (pp. 380-381), il en est deux d'anonymes: une romance (Bartsch, I, 49; Sp. 1618) et notre pièce 51 (Sp. 607) sur laquelle nous reviendrons plus loin; parmi les autres de cette sorte, on en relève une de J. Bodel (Sp. 578), une de Th. de

Champagne (Sp. 342), une de Pierre de Corbie (Sp. 291), une de Jacques d'Amiens (Sp. 1681) et deux de Moniot de Paris (Sp. 492 et 965). Si l'on peut admettre une forme archaïque pour J. Bodel, ce n'est plus guère vraisemblable pour Th. de Champagne; quant aux trois autres trouvères nettement plus tardifs, nous devons admettre comme précédemment la persistance d'une tradition littéraire qui associait étroitement certaines formes métriques aux genres de la poésie populaire. Il convient enfin de relever un fait significatif: alors que ces poètes que nous venons de citer utilisent dans leur grande majorité les formules courtoises dans leurs chansons d'amour, ils en reviennent aux formes populaires pour composer ballettes, romances et rotrouenges; il en est de même pour les pastourelles. Le cas est particulièrement net en ce qui concerne Perrin d'Angecourt, Guillaume le Vinier et Jehan Erart.

Mais ce type « alterné » n'est pas uniquement réservé à une poésie de caractère populaire; il fait largement partie de la tradition courtoise puisque nous avons là l'enchaînement de rimes désigné dans « les Leys d'Amor » sous le terme de « cobla encadenada ». Sous toutes ses combinaisons possibles, Dragonetti en a relevé 116 exemples, dont 21 sous sa forme pure (a b a b a b a b), et cela chez les meilleurs trouvères. Cette formule n'était pas aussi rare dans le Midi que le prétend Jeanroy, car on en trouve, sous des combinaisons variées, une quarantaine d'exemples dans le répertoire de Franck.

En conclusion de ces diverses remarques, un certain nombre de constatations s'imposent: les cinq types de schémas strophiques populaires sont anciens et apparaissent avec la plus ancienne poésie d'oïl. Mais ils sont loin de s'effacer totalement devant la cobla courtoise tripartite comme le prouve leur coexistence avec cette poésie et surtout leur réapparition chez les trouvères postérieurs. L'un d'eux (n° 2, dit « alterné ») a même été intégré aux modèles courtois et largement utilisé par les trouvères (ce qui montre, soit dit en passant, que les poètes du Nord ne sont pas en tout

tril
for
ta
seu
po

str
piè

de
nar
de
et
Au
arc
d'a
cert
nor
et s
apr
dan
267
mie

nom
a de

mas
série

déca
dans
lyric
499)
rema
trou
past

tributaires de ceux du Midi et qu'ils ont su tirer profit de formes populaires indigènes). Mais, à la suite de ces constatations, force nous est d'admettre que le schéma strophique seul est incapable de nous fournir des indications suffisantes pour classer chronologiquement des pièces anonymes.

Il nous faut donc recourir à d'autres critères que le schéma strophique pour essayer d'établir l'ancienneté relative des pièces bâties sur de tels modèles de strophes.

En premier lieu, on aurait pu penser à priori que la liberté de la versification, avec des rimes irrégulières et des assonances, eût été un critère d'ancienneté. D'une part, en effet, de telles rimes sont rares chez les grands trouvères classiques, et les assonances inexistantes. Et un poète tardif, comme Audefroï le Bastard, qui a voulu redonner vie au genre archaïque de la romance, a renoncé à l'assonance. Mais, d'autre part, G. Lote a relevé, durant tout le Moyen Age, chez certains poètes peu soucieux de perfection formelle, de nombreuses infractions à la correction des rimes (III, pp. 217 et ss.); il a également montré que les assonances, longtemps après qu'elles eurent cessé de correspondre à quoi que ce soit dans la prosodie, continuèrent à être utilisées (III, pp. 266-267). La liberté dans la versification ne peut donc être, au mieux, qu'un indice supplémentaire d'ancienneté.

Un autre critère, plus sûr nous a-t-il semblé, aura été le nombre des strophes: un poème qui en compte trois et moins a des chances d'être ancien.

Le nombre des vers (moins de 8), les rimes uniquement masculines, leur petit nombre peuvent aussi être des indices sérieux, quoique non définitifs.

Enfin, et surtout, il y a la présence de certains vers: le décasyllabe coupé 5 + 5 (vers « taratantara ») est fréquent dans la poésie à caractère populaire, mais très rare dans la lyrique courtoise (Jeanroy, *Or.* p. 356; Dragonetti, pp. 495-499). Il en est de même pour le vers de 11 syllabes. On remarque, en effet, qu'à partir de la période courtoise, les trouvères, même quand ils cultivent la romance ou la pastourelle, n'utilisent plus que des décasyllabes coupés

6 + 4 ou 4 + 6, auxquels ils préfèrent d'ailleurs d'autres mètres; c'est le cas de M. de Paris et de J. de Cambrai dans leurs pastourelles (Sp. 987 et 1855); seul R. de Semili, dans une pastourelle (Sp. 1583) a conservé le décasyllabe 5 + 5, mais il s'agit là d'un trouvère nettement précourtois. Même Audefrois le Bastard, malgré son désir de faire de l'« ancien », dans ses deux pièces en décasyllabes (Sp. 1616 et 1688) se contente de coupes 6 + 4 et 4 + 6. Le vers de 11 syllabes, disloqué en vers de 7 + 4 ou 7 + 5, disparaît totalement de cette poésie plus tardive.

- 1) Examinons d'abord les pastourelles dont la structure de base est la strophe « couée » (type 1): a a b a a b; nous venons de voir que c'est de loin la formule la plus fréquemment utilisée par les trouvères qui ont voulu conserver une forme ancienne et populaire pour certains de leurs poèmes.

L'origine, au moins pour les pastourelles, peut en être trouvée dans une de J. Bodel (Sp. 367): a a b a a b b b a b b a c c, entièrement en sénaires. Dans les pastourelles anonymes, comme dans les autres, la formule n'apparaît que rarement à l'état pur (cf. celle de J. Bodel); mais elle est le plus souvent complétée par des combinaisons variées de vers qui préfigurent en quelque sorte la cauda courtoise.

Nous avons six pièces de ce type: nos 10, 13, 45, 48, 49, 62.

Seule la pièce 13 semble ancienne: la séquence a a b' a a b' est seulement suivie de deux rimes c b'; on y remarque la présence d'irrégularités dans les rimes frisant l'assonance (cf. ci-dessous C; VI) non pas isolées, mais réparties sur les cinq strophes, ce qui peut confirmer notre impression.

Les numéros 45, 48 et 62 qui offrent, avec des « coblas unissonans », pour les deux dernières, une versification soignée, une partie finale de la strophe qui a souvent l'aspect d'une cauda courtoise, sont vraisemblablement

des
en 6
les
che
est
troi
b
con
Dra
con
data
form
I
d'éle

- 2) No
deux
« alt
avon
qu'e
nos 5

L
versi
impa
des f

L
type
catio
fémi
(Dra
est p
aurai
fréqu

D
strop
à rim
l'indi

des pièces beaucoup plus tardives (voir les notices). Il en est de même pour 49 où les strophes présentent, pour les rimes, la distribution 2 + 3, formule assez fréquente chez les trouvères; la rime *a* des deux premières parties est triple: *a a a b a a a b* au lieu de *a a b a a b*; la troisième partie présente l'aspect d'une cauda de type *b b a a b* avec une rime excédente de liaison, bien connue des trouvères (type « *crotz encadenada* », voir Dragonetti 442); enfin l'habillage provençal du texte confirme notre impression qu'il s'agit bien d'une œuvre datant d'une période où l'on cultivait le raffinement de la forme (voir notice).

La pièce 10, incomplète, est difficile à situer, faute d'éléments suffisants.

- 2) Nous allons voir maintenant les pièces construites sur le deuxième type de strophe recensé par Jeanroy (type « alterné »): *a b a b a b a b* ou *a b a b c d c d*. Nous avons déjà envisagé plus haut une partie des problèmes qu'elles posent; trois de nos pastourelles en font partie: n^{os} 50, 51 et 58.

Les deux premières sont très certainement anciennes: versification très irrégulière avec des rimes libres ou imparfaites, enchaînement des rimes et des strophes selon des formules inconnues de la lyrique courtoise (surtout 51)

La dernière, par contre, semble bien appartenir au type « *cobla encadenada* » de la poésie lyrique: versification soignée, alternance des rimes masculines et féminines; quatre couples en « *coblas doblas* » 2 + 2 (Dragonetti ne cite pas cet élément formel; mais la pièce est peut-être incomplète, et avec un couplet de plus, on aurait 2 + 2 + 1 en 2 + 3 qui sont des formules assez fréquentes).

De toutes façons, populaire ou courtois, ce type de strophe est issu de la dislocation d'une strophe monorime à rimes intérieures, comme l'a montré Jeanroy et comme l'indique la pièce 66.

- 3) Onze de nos pièces sont bâties sur des strophes de type 3 ou « zadjalesque » qui est aussi la strophe de rotrouenge; ce sont les n^{os} 5, 21, 24, 25, 30bis, 28, 53, 57, 66, 69. Une première remarque s'impose: parmi les pastourelles non anonymes, aucune n'a été composée sur ce schéma: la présence de cette strophe est donc un indice favorable à priori d'ancienneté. Seule une des pastourelles de R. de Semili (Sp. 1583) présente une strophe de structure analogue avec redoublement du couplet de base a a a a - a a a a, en décasyllabes, avec des analogies avec notre pièce 66 (voir notice). Mais R. de Semili, comme J. Bodel, est un poète archaïque, antérieur à l'époque courtoise.

Comme d'habitude, d'autres éléments permettent de juger de l'ancienneté de ces pièces:

- a) L'existence de trois strophes (n^{os} 21 et 25), comme dans la ballette, ou d'une seule n^o 69) est aussi une présomption.
- b) La versification: on a des vers de 11 syllabes dans les pièces 25 et 53, de 14 dans la pièce 57; le décasyllabe 5 + 5 apparaît dans 28 et 66.
- c) D'autres critères, strophe de 3 ou 4 vers, rimes masculines, petit nombre des rimes, nous permettent de penser que les pièces 5, 30bis, 57 et 69, sont également anciennes.

Il en est de même sans doute pour la pièce 24 (voir notice).

- 4) Trois pièces sont construites sur le modèle a a b a b, soit pur (59), soit modifié (9 et 23).

La pièce 9 présente un schéma variable:

a' a' b	a' b	a' a' b	(str. 1 et 2);
a' a' b	c' b	c' c' b	(str. 3, 4, 5 et 6);
5 5 5	7 5	7 7 5.	

Ce fait, et éventuellement la liberté de la versification, indique une pièce ancienne (voir notice).

La pièce 23 présente une altération de la formule de base a a a b' a c, unique par ailleurs; les caractéristiques

permettent de penser qu'il s'agit d'une pièce ancienne, mais déjà influencée par des techniques courtoises.

La pièce 59 nous donne le schéma à l'état pur; rien ne nous permet de dire de façon formelle s'il s'agit d'une pièce ancienne ou plus récente; cependant son allure générale inclinerait à pencher pour la première hypothèse (voir notice).

- 5) Un dernier genre de strophe, également ancien et populaire, n'avait pas été mentionné par Jeanroy; c'est celui en a a b b qu'on trouve dans six pastourelles anonymes: n^{os} 19, 32, 54, 70, 73, 118. Ce modèle qui ne semble pas avoir eu beaucoup de succès auprès des auteurs plus tardifs de pastourelles, a été surtout utilisé par Richard de Semili dans une de ses pastourelles (Sp. 527) et aussi dans une chanson (Sp. 538), imitées toutes deux dans une pièce en l'honneur de la Vierge (Sp. 1182).

Sur les neuf poèmes que nous avons ainsi dénombrés, à l'exception de notre numéro 19, les deux vers a a du début sont toujours des décasyllabes.

Cette formule pourrait évoquer les schémas courtois, surtout dans 54 et 73 où il est possible de discerner en seconde partie de la strophe, une sorte de cauda du type « crotz encadenada » a b b a, opposée à un frons a a b b. Mais un frons de ce genre est inconnu des trouvères classiques. Dragonetti n'en a relevé que de deux sortes: a b b a, et, de loin le plus fréquent, a b a b. En outre les vers a et les vers b sont à peu près constamment de même longueur dans le frons classique, ce qui n'est pas le cas ici où l'on a: 54 = a a b' b' = 10-10-5-6; 73 = a a b' b' = 10-10-4-5; 118 = a a b b = 10-10-7-10.

Les critères habituels (surtout décasyllabes anciens 5 + 5) nous indiquent que 32, 54, 70 et 118 ont vraisemblablement été composées de bonne heure; par contre, la pièce 73, avec sa versification soignée, ses cinq coblas unissonans et son envoi est sans doute une imitation

tardive; pour des raisons analogues, on peut en dire autant de 19.

Il n'en reste pas moins que certaines pièces demeurent difficiles à classer de façon précise. Les problèmes particuliers posés par ces pièces sont exposés dans les notices.

C'est pourquoi, alors qu'initialement nous avions pensé classer nos pastourelles selon l'époque présumée de leur composition, nous avons finalement préféré en faire un inventaire par type strophique (voir tableau VI). Les problèmes particuliers concernant un classement chronologique relatif ont été exposés dans ce qui précède et le seront dans les notices propres à chaque pièce.

Dans une catégorie intermédiaire entre le type populaire et le type courtois, nous trouvons des strophes de 6 ou 7 vers, formées d'un frons en a b a b suivi d'une cauda de 2 ou 3 vers (avec parfois une rime supplémentaire de liaison avec le refrain (voir ci-dessous). Ces strophes se trouvent bien chez les trouvères, mais surtout chez les plus anciens d'entre eux (cf. Dragonetti, p. 436 et les notices des pièces 4 et 6). La pièce 4, avec son enchaînement original et ses vers libres, se révèle être une des plus anciennes; la pièce 36 peut, par certains de ses aspects, être envisagée dans une perspective identique. Les autres de ce type sont les nos 6, 7, 8, 16, 17 et 20; leurs diverses particularités sont étudiées au paragraphe 4 des notices.

Un autre modèle intéressant est celui où l'on a une strophe normale modifiée par l'adjonction d'une rime supplémentaire qui sert de liaison avec le refrain; ce fut le procédé utilisé pour la ballette; ainsi, la rime b ajoutée à trois rimes a a a servait à introduire un refrain B B; et de cette façon on a eu la naissance de la strophe populaire de type 3. Mais ce système a été aussi appliqué à la cobla courtoise; et l'on a abouti à des pastourelles en forme de ballette, comme les pièces 7, 15, 17, 27 et 30; d'autres ont adopté la forme de la chanson courtoise à 5 coblas et plus; ex. 20, 37, 48, 62, 71.

gen
tro
Guy
(Sp.
d'A
de S
lari
la c
iden
E
les
enca
dena
réali
Pou
conv
de ce
Q
à des
strict
ce so
Et en
ne s'
formu
et 67)
En
soit c
ficatio
sible c
B. La M
Su
identif
à rim
54 pas

Il convient de remarquer que ceci n'est pas propre aux genres populaires, comme la pastourelle, mais que certains trouvères en ont usé avec des chansons d'amour à refrain: Guyot de Brunoi (Sp. 454), Jacques de Cambrai (Sp. 1031), Guillaume le Vinier (Sp. 169), Perrin d'Angecourt (Sp. 438), Gace Brulé (Sp. 1918), Richart de Semili (Sp. 1860), etc. Plus originale est l'inclusion de la rime supplémentaire, non en finale, mais à l'intérieur de la cauda; nous en avons deux exemples sur un schéma identiques avec les pièces 1 et 22.

Pour les pièces à structure courtoise, nous trouvons les trois grands types étudiés par Dragonetti: *cobla encadenada*, *cobla cadena caudada*, *cobla crotz encadenada*; il nous a paru inutile de refaire ici une étude déjà réalisée en détail par Dragonetti (voir Dr. pp. 431-457). Pour les indications particulières à chaque pièce, il convient de se reporter aux notices (voir la liste complète de ces pièces donnée dans le tableau VI).

Quelques-unes de nos pastourelles semblent appartenir à des catégories où le schéma n'obéit plus à aucune règle stricte ni ne se laisse enfermer dans quelque catégorie que ce soit: tel est le cas pour les n^{os} 35, 40, 44, 45, 67. Et encore pour certaines nous ne sommes pas sûrs qu'il ne s'agisse pas de variations déjà anciennes sur les formules populaires précédemment envisagées (ex.: 45 et 67).

Enfin d'autres, soit partiellement (39, str. 2; 46, str 5), soit dans leur totalité (56; 63), présentent une versification entièrement libre d'où il est évidemment impossible de dégager une structure quelconque.

B. *La Métrique*

Sur les 74 pièces à structure strophique nettement identifiable (à l'exclusion du lai, des motets et des pièces à rimes libres), 15 sont à strophes isométriques. Sur 54 pastourelles non anonymes, 20 appartiennent à cette

catégorie, ce qui représente une proportion nettement plus importante (37 % contre 20 % précédemment).

Les deux tableaux ci-dessous nous donnent une idée de la répartition respective selon la nature et le nombre de vers.

ANONYMES

	Pentas.	Sénares	Septénaires	Octos.	Decas.
Str. de 3 vers			5		66
Str. de 6 vers					
Str. de 7 vers			17-20-47-57		
Str. de 8 vers	46		22-65	12-68	
Str. de 9 vers					
Str. de 10 vers			41		
Str. de 11 vers		49	50		
Str. de 12 vers			33		

NON ANONYMES ¹

	Pentas.	Sénares	Septénaires	Octos.
Str. de 6 vers			1830	1583
Str. de 7 vers	1365		962-1700	
Str. de 8 vers	492		606	
Str. de 9 vers	2008		558-293-592-1718	
Str. de 10 vers		367	2084-1699	
Str. de 11 vers			968-529	
Str. de 12 vers			1381	
Str. de 14 vers	291			965

¹ Numéro de Spanke.

- On remarque tout de suite les similitudes et les différences :
- similitudes: nette prédominance de la strophe à septénaires (10/15 et 14/20);
 - différences: à peu près tout le reste; en particulier une variété beaucoup plus grande, dans les anonymes, pour le nombre et la longueur des vers.

Dans les deux catégories, on trouve des formules employées abondamment dans la lyrique courtoise, comme les strophes heptasyllabiques à 7, 8, 9 et 10 vers, ou comme les couplets octosyllabiques à 8 vers (cf. Dragonetti, p. 387); mais il y a également des couplets originaux, par exemple tous les pentasyllabiques.

Les formes originales sont plus fréquentes dans les pastourelles anonymes; cette variété dans la distribution des formes isométriques indique une persistance plus grande du courant d'inspiration populaire et un moindre asservissement aux règles formelles courtoises.

Quant aux strophes hétérométriques, elles offrent des combinaisons extrêmement variées; il serait sans intérêt de les étudier en détail ici; nous le faisons dans les notices et donnons un aperçu de celles qui reviennent le plus fréquemment dans le tableau IX.

Cependant, d'ores et déjà, on peut noter la fréquence de la combinaison septénaires-pentasyllabes; dans les pastourelles anonymes, elle apparaît vingt-deux fois, soit une proportion de 33%; elle est nettement moins fréquente dans l'autre catégorie où 6 pièces seulement offrent cette association, soit dans 13% des cas. Le septénaire est également très souvent associé à d'autres mètres: au vers de 3 syllabes (3 ex.), au décasyllabe (3 ex.), à l'octosyllabe (1 ex.); il se combine aussi avec plusieurs mètres différents.

On peut donc dire que le vers de 7 syllabes est le vers fondamental de la pastourelle.

En ce qui concerne la structure proprement dite du vers, nous ne nous sommes pas occupé spécialement des mètres courts car, malgré certaines divergences, les théoriciens

admettent généralement qu'on ne saurait y reconnaître des coupes à des places déterminées.

Par contre, on trouvera dans les notices des renseignements concernant le vers archaïque de 11 syllabes qui n'apparaît que rarement (25 et 53). Le décasyllabe y est aussi assez peu représenté: on le trouve sous ses formes habituelles de la lyrique courtoise (coupe 6 + 4 et 4 + 6; cf. 6, 21, 24, 54, 84), mais aussi avec sa structure ancienne (coupe 5 + 5, dite « taratantara », soit avec une syllabe féminine surnuméraire, comme dans la césure épique, cf. 54, 66, 70, 116, soit avec une syllabe féminine non élidée à la coupe, même devant voyelle, comme pour la césure lyrique, cf. 28, 66).

C. *Les rimes et les assonances*

Nous avons déjà mentionné au chapitre IV, A, que nous n'avons pas cherché à rétablir systématiquement des rimes qui, au premier abord, pouvaient paraître incorrectes; et il y a à cela une raison bien simple: alors que les corrections concernant le rythme et la mesure n'affectent que 2% d'un total de 3400 vers environ, on relève près de 600 vers d'apparence plus ou moins irrégulière, soit 17,5% environ. Cette proportion considérable mérite certainement qu'on s'y arrête et qu'on étudie en détail la nature et le degré de ces irrégularités: elles vont en effet de la simple altération de la consonne finale à l'absence complète de rime, en passant par l'assonance caractérisée.

Une première constatation s'impose: chez les grands trouvères courtois, les rimes irrégulières sont assez rares; on n'en relève guère que quelques-unes isolées chez Thibaut de Champagne (éd. Wallensköld, SATF): XIV, 13, XXIII, 56, XIII, 38 et 40, LI, 46-47; il s'agit parfois d'un changement de rime d'une strophe à l'autre dans des coblas doblas: XXIII, Str. I et II; XXXVI, str. I et II.

La grande proportion de ces irrégularités ne permet pas de supposer des fautes de copistes. G. Lote a en effet montré que, chez certains poètes peu soigneux, par suite de la chute

normale de certains phonèmes, on pouvait avoir des rimes incorrectes d'un strict point de vue formel, mais acceptables du point de vue phonétique (voir G. Lote, III, pp. 217 et ss.); de même, il a relevé les nombreuses infractions qui ont eu cours pendant toute la période médiévale, en l'absence de toutes règles strictement imposées (III, pp. 264 et ss.), comme la persistance des assonances jusqu'à la fin du Moyen Age (Lote, p. 267).

Ce sont des faits analogues que nous trouvons abondamment dans les pastourelles anonymes et que nous avons été amené à étudier selon leur degré d'« irrégularité ».

I. Certains sont de simples accidents graphiques dus à l'imprécision de la tradition en ce domaine:

XXXIII, 46, 47: gaul / faut.

XLIX, 11, 12: cristals / baus.

Phénomène identique dans *I* qui confond s, x et z en finale: cf. Lote, III, pp. 245-246.

VI, 8, 10: acis / requix.

XXII, 13, 16: sospris / dix.

A noter aussi le cas d'entendu en IX, 43, 45, 48: entendu-veüt-neüt, le -t final du participe passé n'a pas été noté dans entendu.

II. D'autres graphies tendent à indiquer que les consonnes finales (en dehors de -s et de -r) étaient tombées:

a) appuyées derrière -n-; ex.: -on rime avec -ont: XIX, 5, 5, 8 - 7: don, Robeson, tridon-vont.

Il convient de remarquer que ce genre de rimes n'est pas inconnu des trouvères: Th. de Champagne XXIII, str. I et II; Th. de Blaison, Bartsch III, 2 (coblas unissonans, rime b); Jocelin de Bruges, Bartsch, III, 52, str. I, II, III, IV, rime b; Chast de Coucy, éd. Lerond, V, 34. -in rime avec -inc: XXXII, 14 / 15: Martin / linc.

b) appuyées derrière -r: -or rime avec -ort: XI, 11, 13: Haichecort, tor.

c) L'abondance des exemples nous permet de supposer qu'après -i, des consonnes comme -t, -n, -f étaient en voie de disparition, même dans les monosyllabes (cf. les ex. de « la Guerre de Metz », cités par Lote, -III, p. 219); -it rime avec -i: II, 50, 51-53: veirelit, saixit - li; -i, -in et it riment ensemble: V, 6 - 7 - 8: oī - chamin - dit, etc.

(En particulier, le -n non étymologique de amin ne devait pas avoir d'autre valeur que graphique; et par extension, il devait être faible, même là où il était étymologique, comme dans « chamin ».)

d) Phénomène analogue avec -t derrière -a- (ou -ai) mais les exemples sont plus rares: IX, 19 - 21, 24: va - amenerait, flajiolerait.

e) Confusion -el / -et: LXIII, 5, 8 / 1, 2 = oisel, prael / boschet, ventet.

III. Le cas de -s est plus complexe.

a) Dans certains cas, on peut penser que ce -s final ne se faisait plus guère entendre.

- 1) derrière -n-: -on et -ons riment ensemble: LX, 29, 31-32: don, gaignon-adons.
LXVIII, 18, 21 - 20, 22, 24: amons, raisons - compaignon, garçon, non (voir faits analogues dans Lote III, p. 285).
-ins rime avec -in et -is: XIV, 38, 39 - 42 - 44; Robin, Perrin - mastins - vis.
XIII, 32 - 32: chamin - amins
XL, 97, 98, 99, 100 - 101, 103, 104 - 102: pin, enclin, Martin, vin - comins, fins, fins - persis.
- 2) derrière -l-: -el rime avec -els ou -elz; XV, 2, 5-4: novel bel - pastorelz; L, 46, 50, 52 - 48: bel, anel, chapel - agnels.
- 3) derrière -r-: -ier et -iers riment ensemble: XIII, 41, 42, 43 - 45: manecier, ambracier, Fouchier - Renniers: LI, 20, 22, 24 - 18: chier, vergier, olivier - bergiers: -or rime avec -ors: XL, 4, 5, 5, 7 - 1, 2: destor, pastor, mirëor, flor, -jors, jors.

- 4) derrière -e sourd: -ointe rime avec -ointes: II, 41, 43 - 36, 38: pointe, aointe - cointes, ointes; -elle avec -elles: XXXII, 35 - 32: belle - nouvelles; -ete avec -etes: L, 3 - 5, 7: aluete - pastorettes, amoretes; L, 23, 27, 29 - 25: campagne, cotelette, jovenete - amoretes.
- 5) Quand il précédait une consonne finale, ce qui est conforme aux règles phonétiques générales (voir V, A, 6^o, d; Fouché Phon., p. 861 et Lote III, pp. 220-221); -et rime avec -est: XVIII, 11, 13, 17 - 16: sadet, fermillet, bacet - arrest; -ete avec -este: LXII, 82 - 81: musete - breste (dans cette pièce, il s'agit d'un envoi suivant 6 coblas unissonans où l'on trouve partout -ete aux rimes correspondantes); -i (t) avec -ist: III, 38 - 39: dit - aïst; XXI, 17 - 18: ni - oscist; XXXVI, 25, 27 - 30: ensi, failli - dist; XXXVII, 50-51: delit - prist; XL, 13, 15 - 16: desduit, enfuit - anuist; -o (-s ou -t) rime avec -ost: XXXV, 9, 11, 12 - 10: mos, sout, pout - tantost; -ote avec -oste: XLVI, 39, 41, 54 - 42: cotte, Mariotte, biotte - acoste.

b) Il semble bien que derrière des voyelles autres que -e sourd, le -s final ne se fasse plus guère entendre; mais les faits ne sont pas toujours très clairs.

I. -ut rime avec -us: XL, 85, 96, 97 - 91: aparsut, apersut, fut - jus (on a d'assez nombreuses graphies ju pour jus, ce qui semble indiquer que, même dans ce monosyllabe, le -s final est bien affaibli ailleurs qu'à la finale absolue).
-it rime avec -is ou -ix: XL, 70 / 71, 72: petit / dis, barbis; XXV, 61 / 57, 59, 60, 64: fi / vis, prix, aisis, tenis.
-al, -au, -aut avec -aus: XXIII, 42, 46, 47 / 43: gaut, gaul, faut / baus; XL, 51, 52, 53 / 49, 50: ostal, haut, cheval, mal / vasals, vasals.

IV. D'autres faits, qui paraissent plus surprenants, ont été bien étudiés par G. Lote, qui en a souligné la fréquence dans la versification médiévale:

a) Certains sont dus à la chute dans la prononciation de la consonne finale, le plus souvent -r (Lote, III,

pp. 218-219): -ai rime avec -air: XXX, 2 / 4, 5: Bair /
 trovai, acointai; -aime rime avec -aine: LXIII, 2 / 4:
 raine / vilaine, cf. la rime raine / fontaine signalée par
 G. Lote, III, p. 268; -ai avec -er: LIX, 26, 27 / 29: parler,
 arester / acolai; -ei, -eis, eiz, -eir riment ensemble:
 XXIII, 29 / 25, 26 / 27: grei / chanteiz, fereis / doneir;
 XLVI, 47, 52, 53 / 49, desfermez, cleis, venez / parler;
 L, 2 / 4, preis / esteit; LI, 91 / 92: verseir / escrieis;
 LXIII, 9 / 11: biaute / amer; -ien avec -iet: XLVI, 38,
 40, 43 / 44: tien, mien, engien / siet; -ier avec -ief: XXVII,
 1, 2, 3, 6, 8 / 7: esbanoier, vergier, bergier, chier, atargier /
 chief; XXVIII, 6, 8 / 7: atargier, chier / chief; LXVIII
 10, 12, 14, 16 / 13: sentier, laurier, requier, aconpaignier /
 chief; -ier avec -iet: XI, 2 / 4: ollivier / rangiet; -ier avec
 -iez: XXV, 17, 18 / 15, 16: aprochier, dongier / sachiez,
 donoiez; -iers avec -iu (= ièu): LXIII, 19 / 21: chevaliers /
 estriu; -i avec -ir: XLIX, 53, 54, 57, 58, 59, 63, 64 / 55;
 ensi, pri, mi, cri, oï, ci, joli / joïr; -ois (z) avec -oir: III,
 26, 28, 32 / 29: cortois, mois, drois / valoir.

b) Ailleurs, on a la confusion, en finale, de -l avec -r
 (cf. Lote, III, p. 221; -el rime avec -ert: XIV, 28, 29, 32 /
 26: ruxel, Gaterel, gastel / Robert; LXXIII, 26, 29,
 32 / 25: fustel, chapel, cembel / Robert.

c) Ou bien la chute de -r devant consonne finale (cf.
 Lote, III, p. 222): -os (-ous) rime avec -ors (-ours):
 V, 16, 17 / 18: vos, vos / alors; LI, 35 / 33, 37, 39:
 irous / pastours, jors, amors.

Aussi en LXIII, 5 / 6 et 15 / 16: amors / douz qui semblent
 ainsi présenter des rimes analogues avec les vers corres-
 pondants des strophes suivantes: 23 / 24: genouz / douz:
 31 / 32: amor / amor et 55 / 56: amors / traitors.

Dans la même pièce, et aux mêmes vers, on a également
 des rimes -on / -or et -on / -os: 39 / 40: pelicon / amor et
 47 / 49: Roiaument (sans doute pour roiaumont) / vos.
 -os et -ot avec -o et -ort: XXV, 5, 12, 19 / refrain: mos, sos,

riot / o, mort; -ai avec -airt: IV, 6, 33, 42 / refrain: ai, avrai, ai / liegairt, jairt; VII, 1, 3, 10, 12, 19, 21 / refrain: Devai, chivachai, ai, saluai, retornai, cuidai / tabairt.

d) Ou encore on trouve la rime sourde / sonore devant e sourd amui en finale (cf. Lote, III, p. 225): -aige / aches: LXIX, 3 / 5: boschaige / vaches.

V. D'autres faits font partie de ces rimes imparfaites qui frisent l'homophonie sans l'atteindre; (cf. Lote, III, pp. 268-269): -ele (s) rime avec -ete (s), où -l- et -t- qui ont le même point d'articulation ne se distinguent que par leur mode: IV, 11, 13 / 14: Cousette, doucete / belle; VII, 11, 22 / 12, 20: belle, selle / bouchette, pucelette; XXXII, 1, 2, 4 / 7: pucelle, fontenelle, cordelle / tousete, jonete; XXXIII, 14, 17, 20, 21 / 16: belle, cordelle, viselle, mamelle / masuete.

On a un fait analogue avec la rime -ole / -ote: IX, 33 / 34: folle / riote; et avec -ance / -ante: II, 18 / 20: bobance / chante.

Parfois le mode d'articulation est identique, constrictif dans les deux cas, mais c'est le point qui diffère, quoiqu'il soit très rapproché: -ance / -anche; LXI, 25, 26, 28, 29, 31 / 27: avance, acointance, contenance, oubliance, demorance / blanche; LXX, 14, 16, 17 / 13: doutance, doutance, samblance / blanche, et LIV, 27 / 28: chaince / blanche. Aussi -esses / -aiches / -aixe / -aice: II, 24 / 26 / 29 / 31: eschesses / vaiches / chantaixe / faice.

VI. Dans certains cas, il semble que l'on ait un affaiblissement, sinon un amuissement total, de la constrictive intervocalique; nous sommes alors à la limite de l'assonance.

-ie / -ille: X, 26 / 27: tochie / pille; LXI, 41, 42, 43, 44, 45 / 47: amie, mie, mie, vie, mie / fille.

-ie / -ire: LXIII, 46 / 44: emploie / escondire.

-ie / -ise: LI, 95 / 93: amie / prise.

-ie / -ile / -ire / -ice / -ise: LXX, 31, 32, 34, 43 / 35 / 30, 44 / 39 / 40, 41: mie, escrie doudie, doudie / guile / sire, rire / pelice / chemise, guise.

-oie / -oignent: XXIII, 4, 12, 20, 28, 36 / Refrain: proie, corroie, celleroie, soie / poignent.

-oie / -oient: LIV, 3, 6, 7 / 4: arbroie, joie, tendroie / envoient.

-ue / -ure: LXI, 33, 34 / 35, 36, 37, 38: muse, drue / jure, cure, lecheure.

-ue / -use: L, 34, 35 / 42: venue, devenue / ancuse, rancluse.

-ue / -uche / -uffe (s) / -ure / -uze: XIII, 3, 13, 16, 33, 43 / 48 / Refrain / 6, 8, 23, 26, 28, 36, 38 / 46 / 18: argue, menue, drue, massue, auwe / escuche / truffes, truffe / pasture, anvoixeure, faiture, mesure, cure, laidure, ambleure, aleure / ruze.

VII. Une pièce fournit des exemples de rimes masculines / féminines; un certain nombre a été relevé par G. Lote, III, pp. 265-266; c'est XLI, 35 / 36: die / amin et 57 / 58: foie / cri. Cf. aussi la forme mi = mie, qui rime avec saixi et joï (XXIV, 33 / 34, 35).

VIII. Enfin les assonances proprement dites: elles sont finalement très peu nombreuses. Nous avons vu, après G. Lote, au début de ce paragraphe, les conclusions qu'il convenait de tirer de leur présence; nous en donnons le relevé complet à la fin (tableau XVI).

Que peut-on conclure de cette liberté observée dans la versification?

D'abord, un fait matériel: les compositeurs de pastourelles se contentaient souvent, en finale de vers, de l'identité de la voyelle tonique; ceci pouvait aller jusqu'à l'assonance, comme dans la pièce LXIX; parfois la voyelle était seulement suivie d'une consonne en voie d'amuissement; et nous nous trouvons alors en présence d'un état intermédiaire entre la rime et l'assonance, analogue à celui que nous avons dans les parties rimées d'« Aucassin et Nicolette » (éd. M. Roques).

Or, nous l'avons vu plus haut, G. Lote a relevé nombre de cas analogues dans la poésie médiévale jusqu'au XVI^e siè-

cle. Si ces faits ne sont pas inconnus des grands trouvères, ils y demeurent nettement plus rares que dans nos pastourelles. D'autre part, les textes dépouillés par G. Lote sont, pour la plupart, de poètes mineurs. On peut donc en conclure que les pastourelles anonymes étaient, soit considérées comme un genre secondaire pour lequel une plus grande liberté formelle était admise, soit l'œuvre de poètes de second rang, moins soucieux de perfection formelle que les adeptes du « Grand Chant ».

D. *Les refrains*

Sur les 74 pièces susceptibles d'être dotées d'un refrain, 50 en présentent un. Nous laissons de côté, une fois de plus, les motets, bien qu'ils incluent assez souvent des éléments de refrains traditionnels; leur structure est trop libre pour qu'il soit possible d'étudier les rapports qu'il y a entre leur composition formelle et le refrain.

Jeanroy, Spanke, Verrier, entre autres, ont étudié l'origine de ces refrains et montré qu'il s'agissait de fragments isolés de chansons populaires dont beaucoup sont perdues.

L'abréviation V. B. au début indique la référence au répertoire de N. van den Boogad; « Réf. » renvoie aux pièces contenant un refrain analogue, toujours d'après V. B.

Il n'est pas dans notre propos de reprendre ici ces études; nous en resterons une fois de plus au domaine formel et nous nous attacherons seulement à définir les liens qui unissent ces refrains à la strophe.

On distingue traditionnellement deux grandes catégories de pièces: celles « à refrain » et celles « avec refrains ».

Les premières, les plus nombreuses (263 chez Noack), sont dotées d'un refrain fixe, c'est-à-dire qu'il revient de façon identique à la fin de chaque strophe. Si le texte en subit quelques modifications, celles-ci sont peu importantes et n'affectent ni le rythme ni la mélodie (ex. pièce 5).

Les secondes (80 environ au total) ont un refrain variable, c'est-à-dire dont les paroles, le rythme et la mélodie changent de strophe en strophe.

I. Pastourelles « à refrain »: l'étude la plus importante concernant les pièces de cette catégorie a été celle de Noack qui a étendu à l'ensemble des chansons « à refrain » le travail accompli auparavant par Stengel sur les ballettes du *Chansonnier I* (voir Bibliographie). Jeanroy a critiqué l'étude de Noack (*Romania*, t. XXX, 1901, pp. 423 et ss.), lui reprochant notamment d'avoir indûment étendu les conclusions de Stengel sur les ballettes à l'ensemble des chansons « à refrain ».

Quoi qu'il en soit, et sans entrer dans cette discussion, nous avons pu adopter les résultats donnés par Noack comme méthode pratique de classement. Nous reconnaissons bien volontiers que certaines conceptions de Noack sur la structure de la strophe, surtout courtoise, n'ont plus guère de réalité aujourd'hui (par exemple la liaison qu'il veut voir entre le front qu'il appelle « strophengrundstock », et la cauda, qu'il nomme « strophenausgang », et l'assimilation qu'il fait en ce domaine entre les divers types de strophes archaïques et la strophe courtoise). Nous n'avons pas non plus relevé toutes les divisions et subdivisions de son travail qui auraient compliqué et obscurci inutilement notre étude; nous nous en sommes tenu aux trois grands groupes qu'il a dégagés de l'ensemble et à leurs principales subdivisions, d'après les rapports formels existant entre la fin de la strophe et le refrain, et aussi d'après les rapports que Noack a vus entre les deux parties de la strophe.

a) Premier groupe: il s'agit des pièces présentant des liens étroits entre la partie finale et le refrain; ce dernier est annoncé en fin de strophe par des vers identiques pour la rime et le nombre de syllabes.

Noack distingue deux catégories (*Den Strophenausgang...* (cf. Bibliographie).

La première, que nous appellerons groupe Ia, présente une partie finale (ou cauda dans la strophe courtoise), indépendante de la partie principale (ou frons dans la strophe courtoise), soit par la rime, soit par le nombre de syllabes:

ex. 11: a b a b c c d d D D
 7 5 7 5 7 7 7 8 10 7

Le refrain reprend les rimes des deux derniers vers de la strophe; la cauda s'oppose au frons par ses rimes et son premier vers que Noack considère comme formant liaison avec 7 pieds comme les vers a du frons.

La deuxième catégorie (Ib) présente au contraire des liaisons variées entre la fin de la strophe et le début: par une rime reliant le premier vers de l'une au dernier de l'autre, ou par un vers supplémentaire (que Noack appelle « diesis ») qui, associé avec le premier de la partie finale, produit la même succession que dans la partie principale:

ex. 18: a b' a b' b' a a b' A B'
 7 5 7 5 5 5 7 5 7 5

Le refrain reprend exactement les deux vers finals pour la rime et le nombre de syllabes, et le cinquième vers (premier de la partie finale), fait la liaison avec la partie centrale (rime b' et nombre de syllabes identiques).

b) Deuxième groupe: le lien entre le refrain et la fin de la strophe n'est plus que partiel. Noack y distingue aussi deux catégories.

La première (IIa) présente une partie finale rapprochée de la partie principale par son premier vers calqué sur un du frons; cette similitude est parfois étroite (nombre de syllabes et rime), parfois plus lâche (un seul de ces éléments):

ex. 7: a b' a b' c c d' E D'
 7 5 7 5 7 7 5 7 5

Le refrain reproduit les deux vers finals pour le nombre des syllabes: 7 et 5; mais il présente une rime nouvelle E inconnue du reste de la strophe. Le vers c a 7 pieds comme les vers a du frons.

Dans la deuxième catégorie (IIb), la partie finale coïncide avec la partie centrale ou une fraction de celle-ci :

ex. 36: a b a b b a B B
 7 5 7 5 5 7 5 5

Le refrain redouble le vers b (rime et nombre de pieds identique), mais ne reprend pas a; la cauda reproduit de manière inversée un des pieds du frons.

Nous avons, en outre, relevé dans ce groupe un troisième type de pièce que Noack n'avait pas mentionné dans son étude: c'est celui où la cauda est totalement indépendante du frons par le nombre des syllabes et par les rimes; c'est le cas de la pièce 63.

a' b a' b c c D C
 5 5 5 5 8 8 8 8

où l'on a une véritable dislocation frons / cauda + refrain.
 Ce sera notre type IIc.

- c) Troisième groupe: le lien entre le refrain et la partie finale est tantôt extrêmement ténu, tantôt inexistant.
 Noack a isolé trois catégories.

Dans la première (IIIa), la partie finale de la strophe est reliée à la partie centrale dans des conditions analogues à celles de IIa.

ex. 22: a b a b b c d' c D'
 7 7 7 7 7 7 7 7 3

Le refrain est seulement représenté dans la strophe par la rime d': D', mais le nombre de syllabes diffère, 3 au lieu de 7; le premier vers de la cauda est identique au dernier du frons, pour la rime et le nombre des syllabes.

Dans la deuxième (IIIb), la partie finale coïncide avec la partie centrale en totalité ou en partie; il n'y en a pas d'exemples parmi les pastourelles anonymes.

Enfin la troisième catégorie (IIIc) offre une fin qui se confond avec la partie principale; il s'agit de strophes à caractère populaire:

ex. 5: a a a B B
 7 7 7 5 9

Le refrain est totalement différent, tant pour la rime que le nombre de syllabes; la strophe, très archaïque, se compose de trois septénaires monorimes ou monoassonances, et ne peut donc se diviser.

Nous donnons davantage de détails dans la dernière partie des paragraphes 4 des notices, et nous renvoyons chaque fois à Noack qui fait tous les rapprochements nécessaires avec les pièces de structure analogue.

Il nous a paru intéressant de confronter quelques données statistiques.

Les chansons à refrain relevées par Noack sont au nombre de 253; sur un total de 2130 pièces données par la bibliographie de Raynaud-Spanke, cela fait 12%. Les pastourelles anonymes de ce type sont 40 sur 74, ce qui donne la proportion beaucoup plus élevée de 54%; ceci s'explique par le caractère populaire de ces pièces qui entraîne plus naturellement un refrain que la chanson courtoise.

Les répartitions respectives dans les différents groupes nous donnent (pour ne pas compliquer, nous donnons les statistiques par groupes, sans tenir compte des catégories):

- groupe I: ensemble des pièces 52, pastourelles 14, soit respectivement 20 et 35%.
- groupe II: ensemble des pièces 77, pastourelles 14, soit respectivement 30 et 35%.
- groupe III: ensemble des pièces 124, pastourelles 12, soit respectivement 49 et 30%.

Ces chiffres indiquent que, d'une manière générale, la soudure entre la fin de la strophe et le refrain se fait d'une

manière plus vigoureuse dans les pastourelles anonymes que dans l'ensemble des pièces à refrain.

Le tableau X donne la liste de ces pièces classées par groupes et par catégories.

II. Les pastourelles « avec refrains »: l'étude la plus pertinente est celle que Spanke leur a consacré (*Lieder-sammlung*, pp. 312-324).

Ces pièces se caractérisent par la présence d'un ou plusieurs vers de transition destinés à unir le refrain à la strophe. C'est à partir de ces vers que Spanke a distingué deux groupes dans les pièces avec des refrains.

Groupe I: le vers de transition fait partie de la strophe et se règle sur elle pour la mesure et la mélodie; ce n'est au fond qu'une variante du type « ballette » où un vers supplémentaire ajouté à une strophe de type traditionnel sert à introduire le refrain.

Ce vers de transition se lie au refrain par la sonorité finale (rime ou assonance).

Spanke divise ce groupe en deux catégories:

Ia: le vers de transition présente un nombre de syllabes identique à l'un des vers de la strophe:

ex. 2: a b' a b' c c b' c b' vR
 7 5 7 5 7 7 5 7 5 7

ou le vers de transition v a 7 pieds comme a et c et où avec b', il donne un rythme 5-7 comme b'-c qui précèdent.

Ib: le vers de transition est plus long ou plus court que les vers de la strophe:

ex. 47: a b a b b c c v R
 7 7 7 7 7 7 7 8

où v a un pied de plus que les 7 vers de la strophe.

Groupe II: la mélodie des vers de transition se détache de la strophe et empiète sur celle du refrain, tantôt en accord

exact, tantôt avec une tonalité légèrement différente. En fait, ils annoncent le refrain par leur mélodie, leur rythme et leurs sonorités (rime ou assonance).

Spanke subdivise ce groupe en deux catégories.

IIa: le vers de transition reflète l'une ou l'autre des deux parties du refrain, le plus souvent la deuxième:

ex. 42: a' b a' b b' b' c c v R
 7 5 7 5 6 6 8 8

où le vers v présente un nombre de syllabes et une sonorité qui correspondent à celles du deuxième vers du refrain (voir notice, par. 4).

IIb: les vers de transition sont en général au nombre de deux et annoncent les deux vers du refrain:

ex. 58: a b' a b' a b' a b' b' a b' a a v R
 5 5 5 5 5 5 5 5 7 7 7 7 5

où v représente deux vers qui correspondent intégralement à ceux du refrain (voir notice par. 4).

Au point de vue statistique, les 80 pièces avec refrains représentent 3,75% du total des pièces lyriques en ancien français; avec 10 pastourelles de ce type sur 74, cela nous donne 13,5%, soit une moyenne nettement supérieure. La remarque que nous avons faite pour les pastourelles à refrain demeure donc valable pour celles-ci.

L'étude de Spanke porte seulement sur les pièces anonymes des chansonniers *KNPX*; aussi n'a-t-il pas fait un relevé exhaustif comme Noack, et se borne-t-il à indiquer que les 80 pièces se répartissent à peu près également entre les deux groupes, ce qui est le cas ici (5 contre 5). Mais ce qui est intéressant, c'est que la catégorie IIa représente normalement la quasi-totalité du groupe II à cause de la difficulté technique représentée par IIb; or ici, nous avons au contraire quatre pastourelles de ce dernier type contre une seule de IIa. Ce fait nous montre que, même en étant

de facture ancienne, comme la pièce 51, la pastourelle n'était nullement un genre facile et spontané, mais qu'au contraire, très tôt, il a été la création de poètes habiles et parfaitement maîtres de leur technique.

Le tableau X donne également la répartition de ces pièces par groupes et le tableau XIV la liste des refrains classés par l'ordre alphabétique des rimes.

E. Conclusion

Nous pouvons maintenant dégager les traits essentiels offerts par cette étude de la forme des pastourelles anonymes (à l'exclusion des motets).

Vingt-cinq d'entre elles présentent des strophes de structure populaire; la plupart semblent bien archaïques. Sept autres de 6 vers (7 avec le vers de liaison) sont aussi vraisemblablement anciennes, ou pour le moins précourtoises; cinq seulement semblent être postérieures. Près de la moitié s'est coulée purement et simplement dans le moule de la chanson courtoise.

Nous avons également relevé une plus grande proportion de pièces « à refrain » ou « avec des refrains » que la moyenne pour l'ensemble des pièces lyriques en ancien français. Joint à la liberté de la versification, ce fait indique que le genre avait, tout au long de son histoire, conservé des liens étroits avec la poésie populaire.

La combinaison métrique dominante est celle du septnaire et du pentasyllabe, issu vraisemblablement, comme le pensait Jeanroy, de la dislocation du vieux vers de 11 syllabes que nous ne trouvons que très rarement à l'état pur dans nos pièces (de même que le décasyllabe archaïque, qui est toutefois plus fréquent).

Finalement, sur le plan formel, comme le montrent aussi les pastourelles que l'on peut attribuer à des trouvères, le genre est demeuré étroitement lié aux formules de l'inspiration populaire, malgré, par la suite, la concurrence très forte des formes courtoises.

VII. LA MUSIQUE

Nous avons renoncé à présenter une étude musicale de nos pastourelles d'après la musique offerte par les manuscrits (surtout *U* et *KNPX*); pour plusieurs raisons: d'abord parce que les leçons offertes par les manuscrits, même d'une famille identique pour le texte divergent profondément entre elles; ensuite, parce que des musicologues aussi éminents que Beck, Aubry, Spanke, Gennrich, ne sont pas parvenus à un accord définitif sur la manière de transcrire la musique médiévale; enfin, dernière et impérative raison, à cause de notre totale incompétence en ce domaine, incompétence que nous reconnaissons bien volontiers.

Nous donnons à la fin du paragraphe 4 des notices, le schéma mélodique indiqué par Spanke dans sa bibliographie; et les transcriptions éventuelles sont indiquées au par. 5, avec les éditions, de la façon suivante (Mél.).

Nous reproduisons ici, à titre d'exemple, les notations musicales données par les manuscrits pour quelques-unes de nos pièces, avec les transcriptions de Spanke (*Lieder-sammlung*) et de Gennrich (*Altfranzösisches Lieders*), avec la gracieuse autorisation des éditions Max Niemeyer, de Tübingen.

VIII. INDICATIONS GÉNÉRALES

Nous donnons ici la définition d'un certain nombre de termes techniques de la lyrique médiévale que nous avons utilisés dans cette introduction et que nous emploierons de nouveau dans les notices.

Pièces en coblas singulars: la succession des rimes est identique, ce qui est la règle générale, sauf exception, mais le timbre change à chaque strophe.

Pièces en coblas unissonans: les rimes reviennent dans le même ordre et avec le même timbre à chaque strophe.

Pièces en coblas doblas: les timbres se modifient toutes les deux strophes.

Pièces en coblas ternas: les timbres se modifient toutes les trois strophes.

Coblas capfinidas: systèmes d'enchaînement des strophes entre elles qui fait reprendre un mot du dernier vers de la strophe dans le premier vers de la strophe suivante.

Coblas capcaudadas: systèmes d'enchaînement des strophes qui fait reprendre la rime du dernier vers de la strophe comme rime du premier vers de la strophe suivante.

Césure lyrique: syllabe féminine qui garde sa valeur à la coupe, même devant un mot à initiale vocalique (en principe dans le décasyllabe, après la 4^e ou la 6^e syllabe, plus rarement après la 5^e dans le décasyllabe archaïque).

Césure épique: syllabe féminine qui ne rentre pas dans le compte des syllabes du vers, même devant un mot à

initiale consonantique (en principe, dans le décasyllabe après le 4^e pied).

Césure médiane: césure qui partage le décasyllabe en deux hémistiches égaux de 5 pieds chacun.

Sexe des rimes: une apostrophe indique une rime féminine: ex. a' b a' b c c d' d', a' et d' sont des rimes féminines.

Strophe courtoise: type de strophe élaborée par les trouvères qui oppose un frons de 4 vers à une cauda de longueur variable.

— frons: composé d'éléments appelés « pedes » ou « pieds », de 2 vers chacun et de structure identique. Le frons se présente le plus souvent sous la forme alternée: abab, plus rarement sous la forme embrassée: abba.

— cauda: fait suite au frons et est de longueur variable. On en distingue trois types:

— encadenada: enchaînée ou alternée:

abab cdcd (Dragonetti, pp. 434-436)

— cadena caudada: en chaîne caudée ou suivie:

abab ccdd (Dragonetti, pp. 436-441)

— crotz encadenada: enchaînée en croix ou croisée:

abab cdde (Dragonetti, pp. 441-443)

Les trois systèmes de base peuvent présenter de nombreuses variantes combinées (Dragonetti, pp. 443-446).

Strophe populaire: type de strophe utilisée dans les genres les plus anciens de la poésie médiévale: romances, ballettes, pastourelles, rotrouenges, etc. (voir VI, A).

Ballette: genre à forme fixe, composé en général de trois couplets suivis d'un refrain identique relié d'une manière parfois libre à la strophe. Le refrain ne figure en général qu'une fois en tête de la pièce (Jeanroy, Orig., pp. 409 et ss.). Cf. pièce X.

Motet: genre à une strophe totalement libre, la musique seule imposant ses règles. Le motet peut comprendre plusieurs parties (motet double, triple, etc.), totalement indépendantes entre elles du point de vue sens. L'une d'elle, « la tenor », ne comprend qu'un seul mot, parfois deux ou trois, destiné à être chanté en accompagnement.

Abréviations courantes :

G: répertoire de motets de Gennrich.

M.W.: répertoire de Mülk-Wolfzettel.

R.S. ou Sp.: bibl. de Raynaud-Spanke.

V.B.: rondeaux et refrains de N. Van den Boogard.

Pastourelle 53

Bon matin par un arnoz
 cheuanchai ma mule anblant
 trouuai gentil pastoele et a
 venant entre les aignax alo
 it ior melant.


 ul, ma n par vii die
 nant: chenauchyn mamule an
 blant ciuina gentis pastorele
 que nant. entre ses maniaur
 aloit iue menant. aposto re misé
 nel ne sai dont elest nee. ne
 de quer parenz ele est engentee

Du main par .i. auo
 nant chenauchai ma
 nyle anblant troy
 nai genel pastorele
 auenant entre set aig
 neaux aloit iwie menant

nouel
Du main par un aior
 nant cheuanchai ma mule
 enblant trouai gente pas
 roiele q ancrant enure led
 aignand aior tou meust

1. Hui main par un a - jor - nant Che - vau - chai ma

mule an - blant, 3. Trou-vai gen - til pas - to - rele et a - ve -
 4. En - tre ses ai - gniaus a - loit joi -

nant; e me - nant.

Transcription de F. Gennrich *Alt. Fr. Lieder t. II p. 2*

VI (K 307)

1

α α_1 β

Hui main par un a - jor - nant Che - van

2

α_2

chai ma mu-le em-blant. Trou - vai gen - til

3

γ α_2

pas - to - re - le et a - ve - nant; En - tre

4

γ_1 3

ses ai - guiaus a - loit joi - e me nant.

Transcription de H. Spanke, *Liedersammlung*, p. 416

Pastourelle 59


 nima focest entan lan
 tier· poui moi deduire et sola
 tier· si ti uns pastore gente·
 augmaiz gardeit en un uergia·
 desou; lonbre dune ente·



1. En ma fo - rest en - trai l'au - tr'ier 3. Si truis pas -
 2. Pour moi de - duire et so - la - cier,



to - re gen - te; Ai - gniaus gar - doit en un ver -



gier 5. De - souz l'on - bre d'une en - - te.

Transcription de F. Gennrich *Alt Fr. Lieder t. II, p. 7*

Pastourelle 63

A la fontenele qui sort sor
 la raine. trouue pastorele qui
 nest pas vilaine, ou et se de
 mentoit damour, dex quant ve
 dra mon am douz. merci mei
 doute mafoce noiez pas me

La fontenele qui sort
 seur la raine - trouua i pasto
 re le qui merr pas ulaine .
 ou el se amencatois d'amoers .
 dex quant uendia mo'ami
 douz . merr merr touce ma
 iore . noies pas ue' am'

Damez me le mont et proie.

de chanter li chanterai. puis que

labele men proie. la ne len des

drai. car ie laim et amerai. ne
ia dex puis ne mi voie. que de

li departrai. pour li est mes cuer

CHANSONNIER D'OXFORD

(Chansonnier *I*)

I

L'autre jour je chevachoie
sor mon palefroit amblant
et trovai en mi mai voie
4 pastorelle aigniaus guardant
et chaipial faixant
partit a (3) muguet
.
8 je li di: « Marguet:
Bargerouette,
tres douce compaignete,
doneis moi vostre chaipelet,
12 donneiz moi vostre chaipelet. »

II

Elle dit — ce Dex me voie,
k'elle n'an feroit niant.
« Robins est an la codroie
16 qui revanrait maintenant.
C'il vos voit ribant, (2)
j'avrai teil niket
de sa massuette;
20 non averez (2) Marguet. »
« — Bargerouette,
tres douce compaignete,
doneis moi vostre chaipelet,
24 donneiz moi vostre chaipelet. »
.

Le même manuscrit donne au folio 226 (anc. 237), une strophe de cette pièce avec quelques variantes; le scribe l'avait classée 113^e des ballettes.

- « Bargerounette,
 tres douce baicelette,
 doneiz lou moi vostre chaipelet,
 4 donez lou moi vostre chaipelet. »
 L'autre jor moi chivachoie
 sor mon pallefroit amblant
 et trovai en mi mai voie
 8 pastorelle aigniaus gardant
 et chaipiaus faisant
 partit a muguet

 12 je li di: « Marguet ».

NOTICE

1) Spanke 974/1967, I, f. 196 (anc. 206); pas de musique. Dans le chansonnier I, cette pièce débute la partie consacrée aux pastourelles; au-dessus on lit: « Vez ci la becellaire des pastourelles ».

2) Unicum de I.

Le vers 7 (rime d') manque.

Au vers 17, Bartsch avait lu fautivement « ribaut » et avait rétabli « ribant » donné nettement par le manuscrit.

Au vers 20, « avez » donné par le manuscrit peut être considéré comme comportant une graphie -ve- pour transcrire v consonne; le vers est donc juste; cf. phénomène analogue; XXXIV, 43.

Le manuscrit ne donne pas les vers 23 et 24 du refrain.

3) Au vers 6, « partit a » signifie « avec une partie de ».

4) M-W, 1104, 1. Cette pièce se présente sous la forme d'une ballette; mais alors que ce genre comporte habituellement trois couplets, ici nous n'en avons que deux; mais le texte donné par I est peut-être incomplet.

Dans les ballettes le refrain vient souvent en tête; nos pastourelles bâties sur ce modèle ne présenteront que rarement cette particularité (ex. LXIX); c'est ce qui se produit avec la strophe isolée donnée une deuxième fois par le même manuscrit au folio 226.

Cette pièce est composée de deux strophes unissonans de type courtois. On a en effet un couplet de 8 vers opposant un frons de 4 vers à une cauda de 4 également. C'est une strophe hétérométrique combinant septénaires et pentasyllabes; on remarque également que le frons et la cauda se composent de deux systèmes isométriques opposés: les 4 septénaires du frons s'opposent aux 4 pentasyllabes de la cauda.

Dragonetti 398-399 a relevé une trentaine de strophes de ce type chez les trouvères; elles opposent le plus souvent le décasyllabe au septénaire. Nous ne retrouvons une combinaison analogue à celle de la pièce ci-dessus que chez Guillebert de Berneville (Sp. 1515) où un frons de 4 septénaires s'oppose à une cauda de 8 pentasyllabes, chez Robert du Chastel (Sp. 1568) où l'on a également 4 septénaires et 8 pentasyllabes suivis d'un autre septénaire (cf. chansons anonymes Sp. 1508 et 1958) et dans une chanson anonyme où 4 septénaires précèdent 3 pentasyllabes suivis d'un autre septénaire (Sp. 2023).

Au premier abord, l'enchaînement des rimes a' b a' b b c d' c peut surprendre; il semble en effet inconnu des trouvères. Mais en fait, on a affaire à une strophe de type « cadena caudada » où après un frons alterné une rime excédente introduit une cauda de deux rimes suivies: type abab bcc dont Dragonetti a relevé 23 exemples chez les poètes courtois (Dragonetti 436); on la trouve aussi dans une chanson de Perrin d'Angecourt non mentionnée par Dragonetti (Sp. 672). Nous retrouverons fréquemment par la suite des strophes courtoises de type classique modifiées par l'adjonction d'une rime isolée qui sert à faire la liaison avec le refrain. Le cas, comme celui-ci, où la rime supplémentaire est incorporée à la strophe et ne se trouve pas en finale est rare (autre exemple, pièce XXII). Autrement, c'est le procédé normal utilisé dans la ballette pour amener le refrain (cf. VII, XV, XVII, XXI, XXX, etc. Voir Introduction, ch. VI, A).

Refrain: V.B. 252. C'est une pièce « à refrain » du groupe IIa.

Noack l'a étudié (p. 23), mais en donnant un schéma inexact, ce qui a faussé ses conclusions.

Le schéma que l'on peut donner d'après le texte de I est celui-ci:

a' b a' b	b c d' c	D' D' C C
7 7 7 7	5 5 5 5	4 6 8 8

On n'a donc qu'une liaison partielle du refrain à la cauda; en effet la rime supplémentaire d' se retrouve dans D' D'; le groupe D' C du refrain se trouve dans la cauda avec d' c; mais le nombre de syllabes diffère totalement.

Le premier vers de la cauda (rime b) fait la liaison avec le dernier du frons (rime b identique).

Réf. Rob. et Mar. 176.

5) Meyer, Archives 2, II, 231; Bartsch, II, 29; Stengel, 106; Noak, 23; Gennrich RVB 243; Toja.

Pièce n^o II

I

L'autre jour par un matin,
 sous une espinette,
 trovai quatre paistoriaus; (2)
 4 chascuns ot muzete,
 pipe, flajot et fretel.
 La muze au grant challeme
 ait li uns fors traite;
 8 por commencer le rivel
 contrefist la gaité
 et an chantant c'escrïait:
 « Si jolis, si mignos, com je suis n'iert nuns jai ! »

II

12 Cant li uns des autres trois
 oït sa vantance,
 au piez saillit sus toz drois,
 de chanteir s'avance,
 16 car il fut de noviaz reis.
 Ces hoziaz ot takeneiz,
 et par grant bobance
 estoit d'un sac afubleis.
 20 Cai ke chascuns chante
 toz jors estoit sai chanson:
 « Il n'est viande ke vaillet les matons. »

III

24 Li tiers, ke Thieris ot non
 saut sus ces eschesses.
 An sa main tint un baston
 dont chassoit ces vaiches.
 C'est vers les autres alleis,

- 28 dous frestiaus ait atrempeis,
 et dist: « Je chantaixe,
 mais antre vos trois saveis
 plus ke je ne faice;
 32 car on dist comunement:
 « Dieus, il n'est dance ke dou dent, dou dant,
 Dieus, il n'est dance ke dou dant ! » (3)

IV

- 36 Li quairs, qui ot non Gatiers,
 si ce fist trop cointes
 por ces mouffles sans pouchiers
 c'ot de novel ointes.
 Vait faisant lou roubardel;
 40 vestus fut d'un giperel
 deguixiez sans pointe.
 An un boix leis un vaicel
 oï lour acointe
 44 ki chantoient a haut son:
 « La tridenne dondenne, le tridenne dondon ! »

V

- Celle pairt vont li bergier
 a grant piperie:
 48 par la main sans atargier
 prant chascuns s'amie;
 si ont fait grant veirelit.
 Gatiers la muze saixit
 52 qui les ambanie,
 car nunz n'an seit plus de li,
 et puis si rescrie
 s'amiette Marion:
 56 « Sus, sus, Loirete ! vez la ci, vez la lai !
 vez la ci, belle ! sus, sus, Loirion ! »

NOTICE

1) Spanke 1374, I, f. 196-196 v^o; (anc. 206-206 v^o) pas de musique.

2) Unicum de I.

Au v. 3, une correction est possible: « pastorins » au lieu de « pais-toriaus » (proposée par P. Meyer et reprise par Bartsch).

3) Le refrain de la strophe 3 est assez obscur. Il semble bien que « dant » représente « la dent » qui est aussi masculin en ancien français. Le berger semble vouloir dire que le seul jeu qui l'intéresse est celui des machoires; ce serait une manière pour le poète de ridiculiser leur goinfrerie, comme il l'a déjà fait avec le refrain de la strophe 2. L'effet comique est encore renforcé par l'allitération.

4) M-W, 1175, 1. Cette pièce adopte la forme de la chanson courtoise avec cinq coblas singuliers; dans l'ordre des fréquences, ce type vient après les chansons unissonans et les chansons à coblas doblas dans la lyrique courtoise (Dragonetti 447).

Il s'agit de strophes hétérométriques combinant septénaires et pentasyllabes, élément formel que nous rencontrons fréquemment dans nos pièces (cf. Intr. ch. VI, B).

L'enchaînement est du type cadena caudada: a b' a b' c c b' c b', où une rime excédente c au milieu de la cauda permet de rappeler la figure d'enchaînement du frons (a b' a b': c b' c b');

Pour la versification, on a « cointes » au v. 36 et « ointes » au v. 38, pluriels qui riment avec les singuliers « pointe » (v. 41) et « acointe » (v. 43). Pour les rimes des v. 18-20 et 24-26-29-31, voir Intr. V, C, V.

Refrain: V.B.: I, 1724-II, 893-III, 520-IV, 1890-V, 1754. Type « avec refrains » du groupe Ia; voir Intr. ch. VI, D, 2.

En effet la liaison avec les strophes se fait par un 10^e vers ajouté à celle-ci; ce vers a 7 syllabes comme les vers a et c de la strophe, et sa rime répond au dernier vers du refrain.

On a ainsi en finale de la strophe un rythme: b' c / b' v: 5-7 / 5-7 qui intègre le vers de liaison v à celle-ci.

Réf.: II, Pel. 100; V, Sp. 1834.

5) Meyer Archives V, 231-232; Bartsch, II, 30.

Pièce n^o III

I

Pastourelle
 vi seant les un bouxon
 mout fu belle
 4 et de cors et de fasson
 Leiz li m'assis a bandon,
 si li dix
 « Belle, je suis vostre amins,
 8 receveis de moi cest don. » (2)

II

— « Biaus dous sire, (2)
 vos direz can ki vos siet,
 mais a dire
 12 ne cuit pais ke trop vos griet.
 Sachiez, c'il ne m'an meschiet,
 ne cut pas
 16 que de moi faciez vos gas,
 car aillours li cuers me siet. »

III

— « Pastorelle, (2)
 vos me meneis trop sor frain.
 Je n'ai cure
 20 d'autre ameir, talent ne fain.
 Ameis moi, car je vous ain.
 Je vos pri
 24 et requier por Deu merci
 com cilz qui est pris a l'ain. »

IV

— « Par parolles,
 sire, me samblez cortois;
 mais si folle
 28 ne me troverez des mois
 ke je faice vos voloir.
 Poc vos vaut
 biaux proïers, ce Dex me saut,
 32 ke force n'est mie drois. »

V

A la voie
 la pastore ce mist lors;
 a grant joie
 36 vait deduxant son gent cors.
 Mout li siet bien ces depors.
 Elle dit:
 « Chivaliers, se Dex m'aïst,
 40 fols cowars n'est mie mors ! » (3)

Leçons rejetées

V. 8: receveis moi de cest don, corrigée d'après U; v. 9: E biaux dous
 sire, corrigée d'après U; v. 17: Pastore, corrigée d'après U.

Variantes de U

Str. 1 -v. 2, vi s. lonc un b.; -v. 7, b. je seus v. a.
 Str. 2 -v. 10, v. d. c. ke v. s.; -v. 15, q. de m. faisiez v. g.; v. 16, c. a. li c.
 moi s.
 Str. 3 -v. 18, vos me tenes molt por vain; -v. 19, c'est folie; -v. 20,
 je seus fils a chastelain; -v. 21, a. m. ke je v. ains; -v. 22, et v. p.; -v. 23,
 ke ne faites atre amin.
 Str. 4 et 5: manquent.

NOTICE

- 1) Spanke 605. I, f. 196 v° (anc. 206 v°); pas de musique. U, f. 131 v° - 132; pas de musique.
- 2) Les manuscrits appartiennent à deux familles nettement différentes: il manque à U les deux dernières strophes et la strophe 3 diverge nettement de celle de I par les vers 18, 19, 20.

Nous avons adopté le texte de I, plus complet. Trois corrections ont été nécessaires: au v. 8, le scribe avait écrit « recevais moi de cest don »; nous avons rétabli l'ordre réclamé par le sens; au v. 9, nous avons supprimé « E » qui faisait un pied de trop; enfin le vers 17 ne présente que « pastore » dans le manuscrit I; il faut rétablir un vers de 3 pieds avec « pastorelle » donné par U.

De toutes façons, la rime 17-19 reste libre.

Pour celle du v. 29 / 26, 28, 32, voire Int. VI, C, IV a.

- 3) Le v. 40 signifie: « Les gens timides et insensés ne sont pas morts », i. e. « il y aura toujours des gens pour ne pas savoir profiter de l'occasion ».
- 4) M-W, 1045, 48. Cette pièce se présente sous la forme d'une chanson courtoise de cinq coblas singuliers (voir notice de la pièce II).
Il s'agit de strophes hétérométriques de 8 vers combinant septénaires et vers de trois syllabes; on a sans doute là le produit de la dislocation, par le jeu des rimes intérieures, d'une strophe plus ancienne, variante du type « zadjalesque » (type 3);

a	a	a	b	b	a
11	11	7	3	7	7

avec des vers de 11 syllabes à césure lyrique. On a une strophe identique dans un Miracle de Gautier de Coincy (Sp. 1899/617a); la pastourelle est sans doute plus ancienne et a servi de modèle.

Cette combinaison de septénaires et de vers de trois syllabes en strophe de 8 demeure assez peu fréquente, 11 exemples dans M-W, cf. aussi pièces 43 et 67.

Le système d'enchaînement des rimes produit par la dislocation de cette strophe ancienne a, par contre, été assez largement utilisé par les trouvères courtois; Dragonetti (p. 441) en a relevé 72 exemples, dont 28 en b a a b; et 49 en b c c b, il avait en effet donné le type « cobla crotz encadenada ». Nous n'en avons pas relevé d'exemples parmi les romances et les pastourelles non anonymes de l'édition Bartsch, mais, en revanche, il y en a quatre autres dans les pastourelles anonymes (XVIII, XXXIII, XLVI, LX; voir tableau VI). Voir en particulier la notice de la pièce 18.

- 5) Bartsch, II, 25.

Pièce n° IV

I

	L'autre jour par un matin	30
	m'aloie desdure;	
3	une pastoure choixi	
	de belle faiture;	33
	ainz si belle creature	
6	ne vi ne acointai. (2)	
	« Et si je n'ai Liegairt,	36
	par ma foi je puis bien dire,	
9	par folie antrai on jairt. » (3)	

II

	Saichiez, je fu mout joiouz	39
	cant vi la tousette;	
12	gentilment la saluai:	
	« Dex vos saut, doucete ! »	42
	Vers moi ce gete lai belle, (2)	
15	si me gete un dous regairt.	
	« Et se je n'ai Liegairt,	45
	par ma foi je puis bien dire,	
18	par folie antrai on jairt. »	

III

	— « Et comment avez vos non,	
	belle douce amie ? »	
21	Et elle me respondit	
	« Nou vos cellerai mie:	
	se Dex ait pairt an ma vie,	
24	sire, on m'apelle Liejart. »	
	« Et se je n'ai Liegairt,	
	par ma foi je puis bien dire,	
27	par folie antrai on jairt. »	

V. 29, b

1) Spar

2) Unie

Le te
manusc
le scribe
pour la
général c

IV

— « Car fuxe je vostre amins,
 belle, vos an proie. (2)
 30 Et elle me respondit:
 « Sire, alleiz vostre voie,
 j'a (3) amins, ce Dex mi voie,
 33 jai autre ke li n'avrai. »
 « Et se je n'ai Liegairt,
 par ma foi je puis bien dire,
 36 par folie antrai on jairt. »

V

— « Sire, vostre biaux parleirs
 m'ait dou tout conquize,
 39 et vostre belle parolle
 m'ait en vos las mize.
 Je met tout an vos servixe, (2)
 42 cuer et cors et kan ke j'ai. »
 « Dieus, or ai je Liejart,
 s'ai amie a ma devize,
 45 dont au cuer grant joie en ai. »

Leçons rejetées

V. 29, belle je vos an proie; -v. 41, je me met tout an vos servixe.

NOTICE

1) Spanke 1373; I f. 196 v° (anc. 206 v°); pas de musique.

2) Unicum de I.

Le texte exige certaines corrections. Au v. 29, « je » fourni par le manuscrit donne un vers de 6 pieds au lieu des 5 attendus; au v. 41, le scribe avait écrit « je me met », où « me », inutile pour le sens comme pour la mesure, et dû à l'influence de « met » qui suit et aussi au sens général de la phrase, a été supprimé.

Au v. 14, le rejet en fin de vers de « ce gete » rétablirait une rime correcte; mais les rimes -ele / -ete ne sont pas rares.

Le v. 6 compte une syllabe de moins que la normale.

Le refrain manque, sur le manuscrit, aux strophes 2, 3 et 4.

- 3) Le refrain présente une certaine difficulté d'interprétation; aussi Bartsch avait-il complètement remanié le dernier vers: « par folie autrui on m'airt », ce qui ne donnait pas un sens plus clair, bien au contraire. Voici celle que nous proposons qui, outre sa vraisemblance, a l'avantage de respecter le texte donné par le manuscrit: « Si je ne possède Liejart (nom de la bergère donné par celle-ci au v. 24), par ma foi je puis bien dire que je fis une folie quand j'entrai dans ce jardin », en voyant en « jairt » une forme lorraine de « jart, gart »: jardin, parc.

Il faut noter au v. 32, la forme « a » comme première personne du singulier du présent de l'indicatif de avoir, que l'on trouve ailleurs dans les manuscrits à base de scripte lorraine (cf. Intr. V, B, 8^o, a).

- 4) Cette pièce se présente comme intermédiaire; courtoise avec ses cinq coblas singuliers (voir notice de la pièce II), par sa structure qui oppose un frons ab ab à une cauda bc, elle reste populaire par sa strophe de 6 vers qu'on ne trouve que chez les plus anciens trouvères (Dragonetti 436), et son mélange de rimes et de vers libres.

La strophe hétérométrique combine septénaire et pentasyllabes, formule fréquente (voir Intr. ch. VI, B, tableau IX).

L'enchaînement des rimes est rare: a b' a b' b' c. Dragonetti n'en cite pas d'exemples; il y en a eu 8 en tout dans M-W (1019 et 1074).

Les rimes -ai / -airt des str. 1, 2, 4 et 5 peuvent l'expliquer par une chute du groupe -rt en finale et (a valeur du -ai- lorrain (cf. Intr. V, A, 10) et VI, C, IV^o, C).

Les vers 10-12, 19-21, 37-39 sont libres.

Refrain: V.B. 724. C'est une pièce « à refrain » du groupe IIa. Noack ne l'a pas étudiée; mais on peut remarquer que la liaison strophe-refrain n'est que partielle: elle se fait par le nombre de syllabes 7, dans la strophe comme dans le refrain, et par la sonorité c reprise par les trois vers du refrain, avec des variantes (rimes ou assonance) dans chaque strophe, étudiées ci-dessus. La partie finale est rapprochée du frons par le vers b' qui a le même nombre de syllabes (7) et la même rime que le dernier du frons.

Ce système de liaison strophe-refrain rappelle celui que l'on trouve dans les ballettes.

- 5) Bartsch II, 31.

pièce

5

10

15

20

Pièce n^o V

I

L'autre jour moi chivachai,
 deleiz un bouxon trovai
 pastorelle an grant esmai
 qui dixoit: « Ai, ai, ai, ai,
 5 j'ai a cuer les malz dont je morrai ».

II

Quant lai pastorelle oï,
 vers li tornai mon chamin,
 demandai li por coi dit:
 « Duez ! en mi, ai, ai, ai, ai,
 10 j'ai a cuer les malz dont je morrai ».

III

La pastoure respondit:
 « Sire, allez an sus de mi,
 car je cuide bien morir;
 Duez ! en mi, ai, ai, ai, ai,
 15 j'ai a cuer les malz dont je morrai ».

IV

— « Pastoure, conforteiz vos;
 dittes keil mal santeiz vos.
 El (2) dit: « Sire, c'est amors;
 Duez ! en mi, ai, ai, ai, ai,
 20 j'ai a cuer les malz dont je morrai ».

V

Quant la vi si tormentee,
maintenant l'ai escolee;
tant fix ke bien li agreee.

- Lors dist: « Ai, ai, ia, ia, ai, (2)
25 j'ai santit les malz dont je guerrai ».

Leçons rejetées

V. 18, elle dit s. c. e. a.

NOTICE

1) Spanke 72, I, f. 196 v^o-197 (anc. 206 v^o); pas de musique.

2) Unicum de I.

Une correction est nécessaire au v. 18: « el » au lieu de « elle » du manuscrit qui ferait un pied de trop.

Aux strophes 2, 3 et 4, le refrain s'arrête après le deuxième « ai » dans le manuscrit.

Aux vers 24-25, le manuscrit donne: « lors dist ai ai ia ia iai »; cette succession devait entraîner des confusions: « ia » pour « ai » à cause du « i ai »: j'ai du vers 25, et l'omission d'un cinquième « ai » nécessaire pour rétablir les 7 pieds du vers 24, comme tous les autres quatrièmes vers de chaque strophe.

4) M-W, 192, 19. Cette pièce est bâtie sur cinq strophes du type « zad-jalesque »; pour la première, on a en effet le schéma a a a A A; et pour les quatre autres a a a B B. La versification est très libre: on a des rimes aux strophes 1, 2, 4 (imparfaites) et 5; mais en 3, nous sommes à la limite de l'assonance.

Cette succession de vers monorimes ou monoassonances suivis de vers de refrain de sonorité différente est assez répandue dans les pièces anciennes; nous en avons relevé 18 exemples parmi les romances les plus anciennes de l'édition de Bartsch (*Chansons de Toile*, entre autres); cf. Sp. 1834, 1352, 1941, 594, 1844, 1847, 1312, 354, 1914, 2081, plus « la Bele Erembour » et « Gui et Aigline »; mais seuls ont deux vers de

refrain
les trois
(en inc
La
rimes r
tiques
pièce c

Refrain

No
qu'un l
pour les
senté p
strophe
classer c
pas de c
classific

Le re
à-dire p
tions, e
imiter, le
le premi

Malg
schéma r
pièce dar
(Origines

Réf.:

5) P. Me

refrain après un couplet de trois, Sp. 1379, 746a, 747, 143, 586, 202; et les trois dernières strophes (sur huit) de 1352. Sur le modèle a a a b b (en incluant le refrain) M-W ont donné 24 exemples.

La liberté de la versification, la strophe de 3 vers à prédominance des rimes masculines (toutes les strophes, sauf la 5) jointes aux caractéristiques de la structure strophique nous permettent de considérer cette pièce comme archaïque (voir Intr. ch. VI, A).

Refrain: V.B. 27. C'est une pièce à refrain (Noak, pp. 36, 45, 47).

Noak la classe dans le groupe IIIc, parmi celles qui ne présentent qu'un lien très lâche entre la fin de la strophe et le refrain; c'est le cas pour les quatre dernières strophes, où le seul lien, bien ténu, est représenté par les 7 syllabes du premier vers du refrain; mais à la première strophe, le lien est renforcé par la rime identique et on pourrait ainsi classer cette strophe dans le groupe I. La strophe de trois vers ne permet pas de distinguer partie centrale et partie finale de la strophe, d'où la classification IIIc (voir Intr. ch. VI, D, I c).

Le refrain combine un vers normal avec un autre « à fioriture », c'est-à-dire présentant des syllabes sans grand sens (exclamations, interjections, etc.) ou sans signification aucune (pures onomatopées pour imiter, le plus souvent, les instruments de musique); c'est le cas ici pour le premier vers du refrain.

Malgré le changement survenu dans le refrain de la strophe 5, le schéma métrique reste identique, ce qui permet bien de classer cette pièce dans les types « à refrain », malgré l'opinion contraire de Jeanroy (Origines, p. 102).

Réf.: Sp. 193-1372 (III).

5) P. Meyer, Archives, V, 237; Bartsch, II, 32.

Pièce n° VI

I

L'autrier mi chivachoie,
 pencis com suis sovent
 3 leis un boix qui verdoie;
 pres d'un preit lons de gent
 trovai pastoure qui gardoit sa proie;
 6 kant je la vix, vers li tornai ma voie.

II

Deleiz lai pastorelle
 tout maintenant m'acis.
 9 Je la vi jone et belle;
 de s'amour la requix:
 « Belle, voilliez que vostre amour soit moie,
 12 je vos donrai amoniere de soie. »

III

« Sire, dist la bergiere,
 n'ai soing de vos juwalz;
 15 si suis an la bruwiere
 ou je gairt mes aigniaz.
 Ralez vos an, ke Robins ne vos voie,
 18 li biaux, li dous, a cui mes cuers s'otroie. »

IV

« Belle, ansi n'iert il mic; (2)
 vostre amour averai.

- 21 Ki qui en ait anvie,
de vos mes boins ferai.
Se Robins vient et pairleir l'an oie, (2)
24 saichiez de voir mout chier li vandroie. »

V

- « Sire, or de grant folie,
— ke jai ne lou ferai, (2)
27 je ne vos doute mie, —
mout bien me deffendrai. » (2) (3)
Kant j'antendi deffendre lai vairoie, (3)
30 boin grei l'an so (3), a Deu la comandoie.

Leçons rejetées

- V. 19, o belle, a. n i. il mie;
V. 25-26: Sire or grant f. — ke jai ne l. f.
V. 28, m. b. me deffenderai

NOTICE

1) Spanke 1703. I, f. 197 (anc. 207 v^o). Pas de musique.

2) Unicum de I.

Un certain nombre de corrections a été nécessaire: au v. 19, le manuscrit donne « O belle » où « O » fait un pied de trop; au v. 23 il manque une syllabe. Au v. 25, le rétablissement de « de » restitue sens et mesure (voir par. 3); de même, au v. 28, « deffendrai » suffit pour la mesure au lieu de « deffenderai » donné par le manuscrit.

3) On doit ainsi comprendre les quatre premiers vers de la strophe 5: « Sire, maintenant d'une grande folie, — car je ne le ferai jamais et je ne vous redoute pas, — je me défendrai bien.

Le v. 29 signifie: « Quand je l'entendis me défendre de la voir », avec omission de la conjonction et « vairoie », forme de conditionnel lorrain. (Cf. Intr. V, B, 8^o, d). Au v. 30, « so » est une forme de l'Est de la première personne du singulier du parfait de « savoir » (voir Intr. V, B, 8^o, c).

4) M-W, 1143, 18. C'est une pièce de type courtois: 5 coblas singulars (voir notice de la pièce II) ou plutôt 3 coblas singulars suivis de 2 coblas doblas.

La strophe est de 6 vers: a' b a' b c' c'; c' est identique dans toutes les strophes et analogue à a' dans la strophe I, ce qui donne pour celle-ci le schéma a' b a' b a' a', seul retenu par Spank.

Ce type qui oppose un frons de 4 vers à une cauda de 2 se trouve surtout chez les trouvères les plus anciens (Dragonetti, p. 436). Dragonetti en a relevé 6 exemples, dont un seul pour abab et 4 pour abab cc. Mais dans M-W, on a 19 exemples pour a b a b c c, 4 pour a b a b a a (610) et 6 pour a b a b b b (1956).

On a un type de strophe hétérométrique où un frons isométrique s'oppose à une cauda également isométrique, les deux parties étant construites sur des vers différents (cf. notice de la pièce 1).

La combinaison sénaire et décasyllabe paraît rare.

Tous les décasyllabes sont coupés 4 / 6, coupe la plus fréquente pour le décasyllabe courtois, sauf le vers 5 coupé 5 / 5 (Dragonetti, pp. 493, 494, 495 et 499), avec une césure lyrique, ce qui est rare dans la poésie courtoise, mais non dans la poésie populaire (cf. Intr. VI, A et B et pièce 28).

5) Bartsch, II, 33.

Piè

3

6

9

12

15

18

21

24

27

Pièce n^o VII

I

Entre (4) Arais et Dewai,
 defors Gravelle, (2)
 3 ainsi come chivachai
 trovai Parrennelle
 en un preit herbe coillant
 6 et jollement chantant
 si con l'ai oïe:
 « E Huwes au blant tabairt,
 9 vos ne l'an mainreiz mie. »

II

Si tost con choisie l'ai,
 tornai vers la belle,
 12 jentilment la saluai,
 baisai sai bouchette;
 me respont ne tant ne cant,
 15 asseiz plus haut ke devant
 chante a voix serie:
 « He Huwes au blanc tabairt,
 18 vos ne l'an moïnreiz mie. »

III

Si tost come retornai
 vers la pucelette
 21 et je l'an cuidai porteir (2)
 par devant ma selle,
 kant mi compaignon huwant
 24 vindrent apres moi braiant
 par lour estoutie.
 « E Huwes a blanc tabairt,
 27 vos ne l'an mainreiz mie. »

Variantes de C

- Str. I: v. 1, e. a. et dowai; -v. 2, en d. gravaille; -v. 3, a. c. chevachai; -v. 4, t. perrenelle; -v. 8; e h. a b t.; -v. 9, v. ne l en moines.
 Str. II: v. 10, si t. c. chosie l ai; -v. 12, gentement la s.; -v. 15, a. p. h. ke devant; -v. 18, manque.
 Str. III: v. 22, p. devant ma s.; -v. 23, k. mi c. huchant; -v. 27, v. ne l an moines m.

NOTICE

- 1) Spanke 75. C, f, 11, portée sans musique; I, f. 199-199 v° sans musique (anc. 209-209 v°).
- 2) Les deux manuscrits sont étroitement apparentés: même nombre de strophes, même ordre, variantes insignifiantes.

Nous avons adopté le texte de I par souci d'homogénéité dans la présentation graphique des pièces; ce chansonnier donne un texte complet et, en outre, au v. 2, il présente une rime plus satisfaisante que « gravaille » de C. Cependant, le vers compte une syllabe de moins (4 au lieu de 5).

Au vers 21, les deux manuscrits présentent « l'an cuidai porteur »; l'interversion donnée par Bartsch, « l'an porteur cuidai », rétablit la rime correcte.

- 4) M-W, 1252, 1. Pièce de structure courtoise, en forme de ballette, à trois coblas unissonans, formule très employée chez les trouvères courtois (Dragonetti, p. 446).

Le schéma métrique se présente comme suit: a b' a b' c c d E D; cet enchaînement de rimes est rare et Dragonetti n'en donne pas d'exemple; pour notre part nous ne l'avons relevé que deux fois: dans la pièce II, 37 de Bartsch que nous avons éliminée (Sp. 1256), dans la chanson de la Nonne (Bartsch I, 34; Sp. 1370) et dans une pièce anonyme (Sp. 660); 3 exemples dans M-W 1199, mais la nature et la disposition des vers sont différentes. Nous pensons qu'il faut plutôt voir dans cet enchaînement une modification de la strophe à 6 vers étudiée précédemment (pièce VI); il s'agit en effet d'une altération du schéma abab cc par le biais d'une rime estramp d' qui fait office de liaison avec le refrain; c'est ce qu'on retrouve exactement dans la pièce Sp. 1370.

Nous avons les strophes hétérométriques combinant septénaire et pentasyllabes, ce qui est fréquent (cf. Intr. VI, B et tableau IX).

Au vers 1, pour avoir 7 pieds comme dans les autres strophes il faut admettre un hiatus exceptionnel; celui du -e final de « entre », non élidé.

Ce hiatus exceptionnel ne se trouve, en principe, qu'avec un monosyllabe tonique (je, ne, que, etc.) ou avec un -e final suivi d'un monosyllabe accentué (Dragonetti, pp. 483-488). Les v. 11-13, « belle-bouchette », et 20-22 « pucelette-selle » donnent des rimes irrégulières (cf. Intr. VI, C, V).

Refrain: V.B. 845. Stengel (p. 91) et Noak (p. 18) intitulent cette pièce « ballette »; nous avons en effet trois strophes suivies d'un refrain amené par le dernier vers.

Noak classe cette pièce « à refrain » dans le groupe II a, c'est-à-dire dans celle dont le refrain n'est lié que partiellement à la fin de la strophe; ce lien est la rime identique d'-D'. Noak, après Stengel renforce ce lien en supprimant « vos » de D' pour en faire un vers de 5 syllabes comme d'; mais rien évidemment ne permet une telle modification.

Le lien entre la cauda et le frons est fourni par le premier vers de la cauda (rime c) qui reprend seulement le nombre de syllabes des vers b' (7).

5) Dinaux, II, 40; Tarbé 98; Hofmann Sitz 1865; Bartsch II, 1.

Pièce n^o VIII

I

L'autre jour me chivachois,
 sous sans compaignie,
 et trovai en mi ma voie
 4 pastore jolie, 28
 cointe et gaie et avenant
 et a haute voix chantant
 de joli cuer amerous:
 8 « Amis dous, li malz que j'ai me vient de vos. » 32

II

A oïr me plout lai joie
 et la melodie
 de la belle simple et coie;
 12 dont me prist envie 36
 de li salueir errant.
 Je li di tout an riant:
 « Vostre biateit sopris m'ait;
 16 c'or devenez m'amie, et je vostre amin serai. » 40

III

Elle dist: « Ce Deus me voie,
 atrui suis amie.
 20 Careis aillors vostre proie,
 que moi n'areis mie;
 car atres a moi s'atent,
 et je li ai en covent
 24 foi, amour et leaulteit;
 sa de la randurei, e sa de la radurelle, jai sans s'amor
 [ne serai.

1) Sp

2) U

Le

3) Or

du

4) M-

uni

p. 4

IV

- Cant je vi k'elle s'effroie
 de ceu que la prie,
 plus l'anchauce et plus la proie
 28 que s'amor m'otrie.
 Elle dist: « M'amez vos tant
 com m'an faites lou samblant ?
 Je croi ke vos me gabeiz;
 32 por vos serai batue, j'a (3) trop demorei. »

V

- Antrant ke j'a li pairloie
 par grant druerie,
 mai bouche mis leiz la soie;
 36 lors si l'ai baixie
 bien trois fois an un tenant;
 sans deffendre tant ne cant
 a mon voloir s'otroiait.
 40 E! a joli malz est d'amorettes; bien les doit garder
 kes ait. »

NOTICE

- 1) Spanke 1707, I, f. 199 v^o-200 (anc. 209 v^o-210); sans musique.
- 2) Unicum de I.
Le texte ne nécessite pas de correction.
- 3) On remarque au v. 32 la forme lorraine « a » de première personne du présent de l'indicatif de avoir (voir Intr. V, B, 8^o, a).
- 4) M-W, 1199, 3. Nous avons une pièce de type courtois, à 5 coblas unissonans, formule très employée par les trouvères (Dragonetti, p. 446).

Les strophes de 6 vers ont déjà été étudiées à propos de la pièce VI (voir Notice); l'enchaînement est ici a' b' a' b' c c comme dans cette dernière (plus un vers de transition).

Ce sont des strophes hétérométriques combinant septénaires et pentasyllabes, cas très fréquent (voir Intr. VI, B et tableau IX). La succession 7-5-7-5 7-7 se trouvait déjà dans la pièce IV (voir notice).

Un frons formé de rimes uniquement féminines est une combinaison assez rare (Dragonetti, pp. 417-418).

Refrain: V.B.: I, 127; II, 1618; III, 1642; IV, 1525; V, 1168. Type « avec refrain » relevé par Jeanroy (Origine, p. 102) après Raynaud; il est du type Ia (voir Intr. VI, D, II).

La liaison se fait au moyen d'un vers de transition v qui est toujours de 7 pieds, ce qui le lie à l'ensemble de la strophe et plus particulièrement à la cauda où c c 7 7. La finale de ce vers rime avec le refrain; exemple: v. 7-8; v. 15-16; v. 31-32; v. 39-40.

A la strophe 3, il y a sans doute une interversion des « fioritures »: en posant « e sa de la radurelle — j'ai sans s'amor ne serai — sa de la radurei », on retrouve une sonorité en « ei » qui répond à « leaulteit » du vers 23.

Ref. I, Sp. 487, 1788-V, Sp. 1217, 1220.

5) Bartsch, II, 34; -Cluzel 26.

Pièce

4

8

12

16

20

24

Pièce n^o IX

I

Lai fille dans Huwe,
 ranvoixie et drue,
 par main se levait,
 4 prist son chien et sai massue;
 as chans s'an allait;
 au boxon l'ait atendue
 Maret qui lai fut venue
 8 lai ou flajolait
 Ava la bondenne li bodine la.

II

Celle k'amors boute
 ces aigniaus aroute
 lai ou ait choisit; (3)
 12 les sa compaignie (3) s'acoute,
 se li dist ansi:
 « Ke ferai je, laice toute !
 ma maraistre mi deboute:
 16 dist ke j'ai amin. »
 Hi.

III

« Compaigne, an lai bruele
 ranverdist lai fuelle,
 et yvers s'an va.
 20 Celle serait forcenee
 qui bien n'amerait.
 Mabeline c'est vantee
 k'elle ait sa vie trovee,
 24 s'an flajiolerait. »
 Ava.

IV

- « Compaignette, nue
suis et mal vestue;
n'a cure d'amin.
28 Se fais ke ma meire l'oie,
jai n'avrai mercit.
Muez me venist estre coie
c'a tairt ravroie ma joie,
32 au tens espani. » (3)
Hi.

V

- « Compaignette folle
laixe ta riote,
ne seis c'avandrait.
36 Ja dame ne damoiselle
ne se fortraitrait (2)
a desdut de pastorelle
sor l'erbe freche et nouvelle,
40 cant ceu avandrait. » (3)

VI

- « Belle compaignette (2)
poize (2) d'amorette,
bien l'ai entendu.
44 Celle serait bone nonne
qui avrait veüt
la vergelle ki botone ! (2) (3)
Mout en hairoie la gonne
48 ki m'avroit neüt. »
Huva.

Str. I:
-v.
Str. I:
d.
Str. II:
vat
Str. IV:
v. 2
Str. V:
Str. VI:
-Re

v. 3
pouze
d'après

1) Sp.
sans mu

2) Les
de s
seul
lectu
crit

Nou
nous a
sens, en
Trois
indispen
de 6 pie
« pouze
« botone
conform
47.

Nous
crits: au

3) Le se

Variantes de U

- Str. I: v. 1, la f. d. hue; -v. 4, p. s. c. et s. messue; -v. 6, a bouson l a. a.; -v. 7, marotte ki l ot veue; -Refr.: a la tire libodainne lait.
- Str. II: v. 12 sor sa c. s a.; -v. 13, et li d. a.; -v. 15, ma m. me d.; v. 16, d. ke ra a.; -Refr. a.
- Str. III: v. 17, c. an l. bruille; -v. 18, ranvardist la fuille; -v. 19, et y. sa vat; -v. 21, ke b. n. a.; v. 23, k e. a. la seive t.; -v. Refr.: ala.
- Str. IV: v. 26, seus et m. v.; -v. 27 n ai c. d a.; -v. 28, si sai ke ma m. l o.; v. 29, ja n'avra m.; -v. 31, c a t. r. ma proie; v. 32, u t. e.; -Refr.: a.
- Str. V: v. 37, ne se for n i. Refr.: l.
- Str. VI: -v. 43, b. l ai antanduit; -v. 45, c a veut; v. 47, m. an hairoe; -Refr.: hu.

Leçons rejetées

v. 37 ne se for n istrait; -v. 41, o b. c. d corrigée d'après U; -v. 42, pouze d. a.: corrigée d'après U; -v. 46, la v. ki botonera, corrigée d'après U.

NOTICE

1) Sp. 2066. I, f. 200 v^o-201 (anct. 210 v^o-211), sans musique; U, f. 138^o; sans musique.

2) Les deux manuscrits appartiennent au même groupe: même nombre de strophes, ordre identique, mêmes libertés dans la versification; la seule variante notable au v. 7 peut s'expliquer par une confusion de lecture du scribe entre « veue » et venue » (surtout dans un manuscrit comme U qui ne distingue pas entre « n » et « u »).

Nous avons choisi le texte de I à cause du souci d'homogénéité qui nous a guidé et parce qu'il offrait des leçons plus satisfaisantes pour le sens, en particulier au vers 19 et 28.

Trois corrections au texte de I d'après U nous ont paru toutefois indispensables: au v. 41, la suppression de « o » qui aurait fait un vers de 6 pieds contre 5 dans les autres strophes au v. 42, « poize » remplace « pouze », sans signification, et au vers 46, la substitution au futur « botonera » du présent « botone » qui rétablit un vers de 7 pieds conforme au schéma général, et une rime satisfaisante avec les vers 44 et 47.

Nous en avons adopté une autre, malgré l'accord des deux manuscrits: au v. 37, « ne se fortrait » au lieu de « ne se fornistrat ».

3) Le sens n'en demeure pas moins assez difficile.

Le v. 11 signifie « à l'endroit qu'elle a choisi »; au v. 12, « compaignie » ne peut vouloir dire que « compagne »; mais on ne le trouve jamais avec ce sens en ancien français; il s'agit sans doute d'un participe passé picard substantivé, de « compaignier ». Au v. 32, « au tens espani » peut s'interpréter « au moment propice, tôt ou tard ». Aux vers 30-31, nous avons compris: « Il vaudrait mieux me tenir tranquille maintenant car tôt ou tard j'aurai ma joie à mon tour » (s. ent. « au rebours de ce que j'ai maintenant »).

Les deux dernières strophes peuvent se comprendre ainsi: « Compagnette insensée, laisse là ton bavardage, car tu ne sais ce qui se produira. Ni dame ni demoiselle ne se soustrairont à un jeu de pastourelle sur l'herbe fraîche et nouvelle quand cela se produira » — « Belle compagnette, les amourettes m'ennuient, je l'ai bien compris. Cela ferait une belle jambe (« elle serait une bonne nonne ») à celle qui aurait vu la verge qui boutonne ! Je haïrais beaucoup le gars (« la gonne » peut être aussi bien un vêtement d'homme que de femme) qui m'aurait causé du tort. »

Nous ne dissimulons pas que ces interprétations sont hasardeuses et fort sujettes à caution; mais il est bien difficile de rendre beaucoup plus intelligible un texte peut-être corrompu.

4) M-W, 530, 1. Cette pièce est bâtie sur la strophe de type populaire aab ab (type 4, cf. Intr. VI). On a en fait deux schémas différents:

— a' a' b a' b a' a' b: str. I et II (donné par Spanke);

— a' a' b c' b c' c' b: str. III, IV, V et VI, où la rime a' est remplacée par une rime c'; en considérant que les vers 33 et 34 riment entre eux (Intr. VI, C, V).

Les variations du schéma, une relative liberté dans la versification dénoncent une pièce de caractère archaïque. Nous n'avons pas trouvé d'autres exemple de ce type dont nous puissions la rapprocher (pour les détails, voir Intr. VI, A); de même M-W.

La strophe combine septénaires et pentasyllabes, ce qui est une formule courante (cf. Intr. VI, B et tableau IX).

Refrain: V.B. 1878. Noak, p. 41. Nous ne l'avons donné qu'après la première strophe, le manuscrit étant imprécis pour les autres.

Il est du type « à fioritures », c'est-à-dire formé d'une suite de sonorités sans sens précis.

Vu sa nature, il est, bien sûr, impossible de déterminer ses rapports avec la fin de la strophe.

5) Bartsch, II, 26; — Stimming, 91.

Pièce

4

8

12

16

20

24

28

je
me
Je
si
ba
—
ciz
Sin
Ma
dou

Pièce n^o X

Enmi Deus, vrais Deus,
sire Dex, ke ferai ?
Marot m'ait bien dit
4 c'an briez tens de li cous serai.

I

L'autre jour moi chivachois,
si pansois
d'amours qui m'ont an prison,
8 et trovai an mi ma voie
gardant proie
Marion et Robesson.
Ainsi com pansois,
12 a Robin Maroie
dist en reproichon :
« Ameir te souloie ;
mais or va ta voie,
16 n'ai soing de garson. »

II

— « E Marot, par cortoisie
je te prie,
mon meffait pardone moi.
20 Je ferai une estampie
si jolie :
balle un petit, je t'an proi. »
— « Oz keil druerie (2)
24 ciz musairs me prie !
Sire, vangiez moi.
Mains n'i soit tochie :
28 dou piet lou me pille. (3)
Je me rant à toi ! »

III

- Je boutai Robin arriere
 per maniere
 si que point ne lou blessai;
 32 puis m'acis leiz lai bergiere
 en lai bruiere
 et de s'amour la priaï.
 Tant fix par priere (2)
 36 k'ainz ke fust praighiere
 trois fois la baixai.
-

Leçon rejetée

V. 23 oz k. deruerie.

NOTICE

1) Sp. 79, I, f. 203 (anc. 213), sans musique.

2) Unicum de I.

Une correction est nécessaire au v. 23: le manuscrit donne « deruerie » qui ferait un pied de trop.

La dernière strophe est incomplète: il lui manque 3 vers.

Au v. 35, « priere » est une graphie pour « priere » dissyllabique, comme l'exige la mesure.

3) Les vers 27 et 28 présentent des difficultés d'interprétation: le sens semble être: « qu'on n'y touche pas avec la main, mais foule le aux pieds »; « tochie » d'après la rime ne peut être qu'un participe passé féminin singulier (forme picarde) en -ie.

4) M-W, 280, I. La structure strophique de cette pièce présente le schéma suivant: a'a'b a'a'b a'a'b a'a'b a'a'b; c'est la strophe couée de base répétée quatre fois.

Nous n'en avons pas relevé d'autres exemples, et Spanke n'en cite pas non plus.

L'opposition entre les deux parties du couplet se fait de manière plus subtile et est fondée sur une opposition dans la combinaison des mètres employés:

7-3-7 / 7-3-7 / 5-5-5 / 5-5-5

Cette combinaison de vers de 7, 5 et 3 syllabes ne se trouve que dans la pastourelle du duc de Brabant (Bartsch, III, 14; -Sp. 936) mais l'enchaînement des rimes comme celui des mètres est tout à fait différent.

On le trouve par contre dans nos pastourelles 34 et 75.

On a cependant aab = 7-7-3 dans la Chanson du Rossignol de Guillaume le Vinier (Bartsch, I, 66; Sp. 1039) et aab = 7-3-3 dans une chanson de la Mal Mariée anonyme (Bartsch, I, 51; Sp. 348).

Cette pièce comporte 3 coblas singuliers; mais le texte est sans doute incomplet comme le laisse supposer la strophe 3 réduite à 9 vers au lieu de 12 (cf. par. 2).

Il convient, en outre, de relever l'erreur de Jeanroy (Origines, p. 372) qui faisait des 6 premiers vers de chaque strophe des vers de 9 syllabes (?) sous prétexte que les petits vers isolés par les rimes intérieures ne donnaient pas un nombre correct de syllabes et ne se correspondaient pas entre eux de strophe à strophe; on peut voir que, dans la disposition adoptée ici, il n'en est rien (voir Intr. VI, A).

Refrain: V.B. 45. Il présente aussi des caractères particuliers: il vient en tête comme dans les ballettes et le manuscrit ne suggère pas sa répétition.

Noack ne l'a pas étudié; en tout cas, il appartiendrait au groupe IIIc, car ses rimes sont totalement indépendantes de celles utilisées dans la strophe; seuls les vers A et C présentent 5 pieds comme ceux de la deuxième partie de la strophe; comme le schéma a' a' b est répété 4 fois dans la strophe, on a donc, selon les normes utilisées par Noack, identité de la partie centrale et de la partie finale de la strophe.

Réf. Sp. 557, 813, 824, 825.

Le premier vers se retrouve dans un motet (v. 7 de la pièce 85).

5) Bartsch, II, 35.

Pièce n° XI

I

L'autre jour me chivachai;
 lez un ollivier (2)
 delez un bouxon trovai
 menuit de rangiet
 5 pastoriaus ot leis a leis,
 une pastoure ot deleis,
 et chantoit li viez roudous
 Houssis qui ot les housiaus rous: (3)
 « Je servirai Marion an genous
 10 car je suis cesamins dous. »

II

Englebert de Haichecort
 ait par tot huchiet;
 se li ait apris lou tor,
 lors ce sont muciet
 15 on bouchet novial coupet,
 si ce sont antracoleit;
 et chantoit li viez roudous
 Houssis ki ot les housiaus rous:
 « Je servirai Marion an genous
 20 car je suis cesamins dous. »

III

De meneir joie grignor
 ce sont anforciet:
 lors vi ferir dou tabour
 Garnot au tor piet,

25

30

V. 2: lea

1) Sp. 71. I

2) Unicum c

Au v. 2, l

vers de 7 piec

nous avons d

Après la d

la troisième es

3) Les v. 7-8

pour elle

nel.

4) M-W, 1224

singulars (v

Nous avons

enchaînement

classique de la

succession cau

strophes de 8

lyrique courtois

en ont dénomb

Les vers cor

dernier qui est u

s'en avons, en

Romances et Pas

- 25 an pur lour chief, noviaul reis:
 si balloient com derveis;
 et chantoit li viez roudous
 Houssi ki ot les houziaus rous:
 « Je servirai Marion en genous
 30 car je suis ces amins dous. »

Leçon rejetée

V. 2: lez l ombre d un o.

NOTICE

1) Sp. 71. 1, f. 203 (anc. 213), sans musique.

2) Unicum de I.

Au v. 2, le manuscrit donne « lez l'ombre d'un ollivier » qui fait un vers de 7 pieds au lieu de 5 dans les autres strophes; c'est pour cela que nous avons dû supprimer « l'ombre d' ».

Après la deuxième strophe, le refrain cesse après « Marion »; celui de la troisième est seulement amputé du dernier mot « dous ».

3) Les v. 7-8 de chaque strophe se comprennent: « Et Houssi... chantait pour elle des vieux refrains », avec postposition du pronom personnel.

4) M-W, 1224, 1. C'est une pièce de structure courtoise, à trois coblas singulars (voir notice de la pièce 2).

Nous avons des strophes hétérométriques de 8 vers qui présentent un enchaînement de rimes très fréquent: ab ab c c d d; c'est le type classique de la « cadena caudada » qui, à un frons alterné, oppose la succession caudée dans la cauda. Dragonetti, uniquement pour les strophes de 8 vers, en a relevé une quarantaine d'exemples dans la lyrique courtoise des trouvères (Dragonetti, pp. 436-437); et M-W 1209 en ont dénombré 113 exemples.

Les vers combinent septénaires et pentasyllabes, à l'exception du dernier qui est un octosyllabe. Cette combinaison semble très rare: nous n'en avons, en effet, relevé aucun exemple ni dans l'ensemble des Romances et Pastourelles, ni dans les Pastourelles de la présente édition.

Malgré le caractère courtois indéniable de la structure strophique, certains traits indiquent que cette pièce est relativement ancienne: trois strophes seulement avec enchaînement du refrain qui l'apparente à la ballette (voir ci-dessous), rimes uniquement masculines.

Refrain: V.B. 1128. C'est une pièce à refrain du groupe Ia; Noak p. 8.

Le refrain est lié étroitement à la strophe: rimes DD identiques à celles des deux derniers vers de la cauda dd; de plus le premier vers d et le deuxième D ont tous deux 7 syllabes; enfin les deux vers dd sont identiques dans toutes les strophes et constituent une sorte de « prérefrain » qui lie aussi par le sens le refrain proprement dit au reste de la strophe.

Mais la cauda reste indépendante du frons par ses rimes cc dd.

4) Bartsch, II, 36.

Pièce n° XII

I

De Mes a friscor l'autre jour,
 me chivachois mon chamin;
 an un vert preit lonc un destour
 une pastourelle choixi;
 5 de flours faixoit un chaipelet
 et chantoit de cuer joliet
 ceste chanson, bien l'antendi,
 si tost com elle m'ait choixit:
 — « Cleire brunette suis, enmi,
 10 laissette, et si n'ai point d'amin. »

II

Me descendi an lai verdour,
 seoir m'alai de joste li.
 Je lai saluai per dousour;
 mout bien mon salut me rendi.
 15 Je regardai son cors sadet,
 pues li di: « Belle, mes cuers est
 sorpris de vostre dous samblant;
 reteneis moi por vostre amant.
 Amerouusement
 20 me tient por vos, dame, li malz ke je sant. »

III

Selle qui ot freche colour
 tout en riant me respondi:
 « Sire, se Dieus vos dont honour,
 repaires a vostre chamin.

- 25 Je vos donrai mon chaipelet;
 vos an trovereiz deiz e sept
 de moi plus joliette. »
 Lors se clamait laicette:
 « Jolie ne suis je pais, mais je suis blondette
 30 et d'amin soulette. »

IV

- « Belle, trop feroie follour
 se vos laissez soule si;
 il me vanroit a deshonor;
 mais reteneis moi a amin.
 35 Jualz (3) vos donrai ke biaux est,
 teixut d'argent que riches est
 et une amoniere ke j'ai,
 et tous jors mais vos servirai.
 Alegiez moi ma grevence, douce dame, ke por vos ai;
 40 mercit vos pri, ou je morrai. »

V

- « Sire, conkis aveiz m'amor
 par vostre biau prieir joli;
 mais ke vos n'i panceis follour,
 je vos retanrai a amin.
 45 Alleiz arrier por Parrinet
 ki lai siet ! un baixier doucet
 vos otroi; prenez lou de mi. »
 Lors l'ambrassait (3) et elle dit:
 « Je fu de bone heure nee ke j'a (3) bel amin. »

1) Sp.

2) Unico

3) Au ve

la rel

sens c

Au ve

première

la troisièr

Au ve

sonne du

4) M-W,

trique

chez l

fréqu

offre u

l'éditio

outr

Mais

refrain

L'encl

il est donc

Les co

chaque fo

raison de

ci-dessous

chez Drag

Bien q

rimes mas

Refrain : V

avec re

Elle ap

En effe

strophe p

changent à

Les rim

Réf. I :

Renart le N

5) Bartsch

NOTICE

1) Sp. 1991. I, f. 203 v°-204 — (anc. 213 v°-314), sans musique.

2) Unicum de I.

3) Au vers 35, « jualz » est un cas régime singulier, comme le confirme la relative suivante; le « -z » final indique que, pour le copiste, le sens de la déclinaison était déjà bien altéré.

Au vers 48, le « -t » d'« ambrassait » est surprenant aussi pour une première personne du singulier; il s'agit sans doute d'une confusion avec la troisième personne du singulier.

Au vers suivant, on « a » forme déjà rencontrée de la première personne du singulier du présent de l'indicatif de avoir; cf. Intr. V, B, 8°, a.

4) M-W, 1143, 12. Pièce de structure courtoise avec 5 coblas isométriques de 8 octosyllabes; ce type de strophe est relativement fréquent chez les trouvères; il vient en cinquième position dans l'ordre des fréquences (Dragonetti, p. 387); seule la pièce 68 de notre édition offre un type identique. Nous ne l'avons relevé qu'une autre fois dans l'édition Bartsch: il s'agit de la romance I, 33 (Sp. 1371); Spanke a en outre relevé trois jeux-partis qui l'ont adopté: Sp. 1307, 1822 et 1861. Mais M-W l'analysent en a b a b c c d d (d d faisant partie du refrain), ce qui la met dans un type infiniment plus courant.

L'enchaînement des rimes est identique à celui de la pièce précédente; il est donc inutile de répéter ici ce que nous avons dit à son propos.

Les coblas se présentent comme unissonans, mais dd changeant chaque fois, cet exemple parait unique et Dragonetti n'en parle pas; la raison de ce changement tient évidemment à la présence du refrain (voir ci-dessous); par suite, aux strophes 1 et 5, on obtient abab cebb (8 ex. chez Dragonetti de ce schéma).

Bien que cette pièce soit de structure courtoise, un trait comme les rimes masculines (sauf d' d' à la str. 3) peut être ancien.

Refrain: V.B.: I, 374-II, 145-III, 1164-IV, 89-V, 1046. C'est une pièce avec refrains relevée par Jeanroy (Origines, p. 102).

Elle appartient au type Ia; cf. Intr. VI, D, 2°.

En effet, ici, les vers de transition sont totalement intégrés à la strophe puisqu'ils font partie de la cauda; seulement leurs rimes changent à chaque couplet, alors que les 6 premiers restent unissonans.

Les rimes finales dd ont leurs correspondantes exactes dans le refrain.

Réf. I: Sp. 1191 (I) 531, 189, 1823, Tourn. Chauv. 2478; II: Sp. 463.

Remart le Novel 6278; III: Sp. 379, Escurel 52; IV: Sp. 228; V, Sp. 532.

3) Bartsch II, 38.

ai;

Pièce n^o XIII

I

25

L'autre jour me chivachai,
 toz pencis et an esmai
 d'amors qui m'argüe.

30

5 Deleiz un bouxon trovai
 pastorelle qui gardoit
 aigniauz en pasture
 et chantoit a voix quassette
 ceste anvoixeüre:
 10 « Musairs, tu me truffes,
 kier aillors ta truffe. »

II

35

Ains si belle n'acointai;
 deleiz li seoir m'alai
 sor l'erbe menue;

40

15 mes bras au col li getai
 et puez apres li priaï
 k'elle fust ma drue.
 Lors dist: « Alleiz an vos voie,
 laixiez ceste ruze.
 20 Musairs, tu me truffes,
 kier aillors ta truffe. »

III

45

« Pastoure, ce Dieus me gairt,
 touz li cors m'esprant et airt
 can voi ta faiture;
 tu ais lou cuer si gaillairt,

25 quant de mes eus te regairt
 n'ai sens ne mesure.
 Ta biautei si me maistroie
 k'ailors n'ai ma cure. »
 — « Musairs, tu me truffes,
 30 kier aillors ta truffe. »

IV

— « Sire, alleiz vostre chamin,
 car ce si vient mes amins
 a tout sa massue,
 orguillous est et hardis;
 35 tost vos avrait, jou vos di,
 fait une laidure,
 se vos roncins (3) ne vos porte
 plus ke l'ambleüre.
 Musairs, tu me truffes,
 40 kier aillors ta truffe. »

V

Quant je m'oy manecier
 tantost l'alai ambracier;
 elle crie: « Auwe ! »
 45 Robins saut, li fiz Fouchier,
 Guios, Perrins et Renniers
 a grant aleüre
 Kant les vix, mix m'a la voie,
 et elle m'escuche:
 — « Musairs, tu me truffes,
 kier aillors ta truffe. »

NOTICE

1) Sp. 70. I, f. 204 (anc. 214), sans musique.

2) Unicum de I.

3) Roncins au v. 37 = cheval de charge, est injurieux ici.

Le refrain est seulement noté à la fin de la première strophe.

4) M-W, 321, 1. Les 5 strophes sont bâties sur le schéma suivant: a a b' a a b' c' b', suivi de deux vers de refrain. On reconnaît là des strophes du type aab aab, dites « strophes couées » (cf. Intr. VI, A).

Nous avons vu en Introduction que cette pièce est authentiquement ancienne, et qu'il ne s'agit pas là d'une composition d'un trouvère tardif resté fidèle, pour la pastourelle, au schéma ancien. En effet, aux deux premières parties a a b' succèdent seulement deux vers c' b, alors que dans les œuvres postérieures, on trouve souvent un groupe de vers qui rappelle la cauda courtoise (cf. 48, 49, 62 et la pastourelle du Bestourné).

Mais surtout, on a des rimes très imparfaites pour les vers b'; voici ce qu'ils donnent dans les différentes strophes:

Str. 1: -üe -ure -ure

Str. 2: -ue -ue -uze

Str. 3: -ure -ure -ure

Str. 4: -ue -ure -ure

Str. 5: -ue -ure -uche

Le refrain est partout en -uffe (s). Nous en avons de nombreux autres exemples dans nos pastourelles; cf. Intr. VI, C, VI. Le reste de la versification demeure aussi irrégulier, en particulier aux vers 31-32, 33-35, 44-45. Pour la rime « gardoit » du v. 5, voir Intr. V, A, 3^o, f.

Le vers c ne fait pas une rime estramp, car la rime n'y est identique qu'aux str. 2, 3 et 5.

La pièce qui se rapprochait le plus de celle-ci est la pastourelle du Bestourné (Bartsch III, 47; Sp. 576) avec aab aab: 7-7-5 / 7-7-5; mais la troisième partie à la forme d'une cauda courtoise: bcc (cadena caudada), avec une rime de liaison d pour le refrain.

La combinaison septénaires et pentasyllabes est courante (cf. Intr. VI, B et tableaux IX).

Refrain: V.B. 1347. Noak, p. 29. C'est une pièce à refrain de type la. Noak la range dans le groupe III, parmi celles dont le refrain n'est que très librement lié à la fin de la strophe; mais Noak considère que le refrain présente des rimes D' D'.

M
faire c
stroph
aussi l
Le
ab': 7-
Jea
incom
5) Ba

Mais si nous admettons des rimes en -ue, comme nous venons de le faire ci-dessus, le refrain est lié beaucoup plus étroitement à la fin de la strophe; en effet, on a des rimes B' B' identiques au dernier vers en b' et aussi le nombre de syllabes b' = B' B'; tous de 5 syllabes.

Le vers c' sépare la dernière partie du couplet du début, même si ab': 7-5; comme c' b': 7-5.

Jeanroy (*Origines* 109) cite ce refrain comme représentant le texte incomplet d'une autre chanson.

5) Bartsch, II, 39; Faral, *Rom.* 49, 212.

Pièce n° XIV

I

Je chivachoie l'autrier
 mon pallefroit l'ambleure, 30
 et trovai sous un lorier
 pastorelle nette et pure
 5 ki dixoit ces mos:
 « E amis Guios,
 Deus !
 vos m'aveiz antrobliee,
 ceu m'ait fait Maros.
 10 Je remain si esgaree. » 35
 Pasmee chiet a ces mos.

II

Si tost com choisie l'ai,
 celle part tornai ma voie;
 hatement la saluai.
 15 Elle s'estuit toute coie;
 je me traix vers soi,
 trestout en recoi.
 Dex !
 Si ait belle creature,
 20 j'an suis an effroi; 45
 car je la vix esmarrie,
 si ne so (3) raixon por coi.

III

Je li prix a demandeir
 por coi elle ansi c'effroie,
 25 et por soi (3) reconforteir

m'assis leiz li en l'erboie;
 puez si l'ambrassai
 et se li priaï,

Dex !

30 k'elle devenist m'amie
 « Grant joie an mainrai
 et vos ferai grant aïe;
 de mes jualz vos donrai. »

IV

El (2) respont an sospirant:
 35 « N'ai cure de vostre aïe.

Monteis tost, aleiz vos an,
 si vos ne detrieiz mie;
 car j'atant Robin,
 Guiot et Perrin.

40 Dieus !
 c'il vos trueve deleiz moi,
 a tout les mastins,
 vos avreiz asseiz a faire
 ce vos an eschaipeis vis. »

V

45 « Trop me voleis esmaier,
 belle, por teil vilonaille;
 je ne les prix un donier
 car ce n'est chose ki vaille.

50 Por Deu, car m'ameis,
 o moi en veneiz,
 Dex ! (2)
 douce dame, je vos proie; (2)

grant prou i avreis.
 Lors me dist: « Biaux tres dous sire,
 je ferai vos volanteis. »

Leçons rejetées

v. 34, elle r. an s.; — v. 52, d. d. je vos an p.

NOTICE

1) Sp. 1254. I, f. 204-204 v° (anc. 214-214 v°), sans musique.

2) Unicum de I.

Trois corrections ont été rendues nécessaires: au v. 34, « elle » faisait un pied de trop, de même que « je vos an proie » au v. 52; et le mot refrain manquait au v. 51.

Les v. 19-20 ont deux interprétations possibles: si — ici ou si... (que) consécutif avec omission de la conjonction.

3) On a au vers 22 une forme lorraine « so » de première personne du parfait de savoir; cf. Intr. V, B, 8°, c.

Au v. 25, on a un emploi insolite du réfléchi « soi » qui représente, non le sujet s. ent. je, mais le complément « li »; l'infinitif a dû être senti comme un complément de la proposition précédente où « elle » était effectivement le sujet (sans doute à cause de la coordination « et »).

4) M-W, 1251, 1. La pièce se présente sous la forme d'une chanson courtoise: 5 coblas singuliers de 10 vers (cf. not. de la pièce 2).

La formule d'enchaînement a b' a b' c c d' c d' c est rare; la paire de rimes cc sépare le frons de la cauda qui, en combinant succession caudée et succession enchaînée, reprend en finale la disposition du frons. Dragonetti ne cite pas d'exemple de cette disposition qui peut cependant se comparer à d'autres schémas mixtes qu'il a relevés (p. 440). Nous n'en avons pas non plus relevé d'exemples dans les pièces d'inspiration populaire; unique aussi chez M-W.

Les strophes hétérométriques offrent la combinaison fréquente de septénaires et de pentasyllabes (voir Intr. VI, B et tableaux IX).

On a des vers libres en 19-21, 41-42 et 52-54.

Refrain: V.B. 1913. Il est formé du seul mot « Dex » et vient après le 6° vers de la strophe.

Noack 43 le classe parmi les « fioritures » sans aucun lien avec la strophe, ni par le sens, ni par la rime, ni par le nombre des syllabes (donc groupe III).

Ce type à refrain intérieur n'est pas très fréquent: Noack n'en relève que 6 exemples; nous en avons un supplémentaire, non mentionné par Noack, avec la pièce 42.

Réf. Sp. 1629.

5) Bartsch, II, 40; — Noack (str. 1), p. 43.

pièce

4

8

12

16

20

24

Li
et
« c

Pièce n° XV

I

A lai foillie a Doumartin (3)
 a l'entree dou tens novel,
 s'asamblerent par un matin
 4 pastorelles et pastorelz;
 roi on fait dou plus bel.
 Mantel ot de kamelin
 et cote de burel.
 8 S'ont lou museour mandei
 et Thieris son bordon
 ait destoupeit
 ke dixoit: « Bon, bon, bon, bon,
 12 sa de la rire dural durei lire durei. »

II

Lou roi ont mis sor un cussin,
 si l'acirent en un praiel;
 puez si demanderent lou vin.
 16 Grant joie moinnent li donzel;
 Gatier fait lou muel
 et Jaiket lou pellerin
 et Gui lou roubardel
 20 et Badowin fait l'anfleit;
 et Thieris son bordon
 ait destoupeit
 24 ki dixoit: « Bon, bon, bon, bon,
 sa de la rire dural durei lire durei. »

III

Li rois jurait saint Martin
 et l'airme son peire Robert:
 « qui comenderai lou hustin,

- 28 on lou geterait on ruxel. » (3)
 Dont i vint Gaterel
 li filz lo maistre Xaving,
 a son col un gastel,
 32 por les compaignons dineir;
 et Thieris son bordon
 ait destoupeit
 ke dixoit: « Bon, bon, bon, bon,
 36 sa de la rire dure durei lire durei. »

NOTICE

1) Sp. 1363. I, f. 204 v^o (anc. 214 v^o), sans musique.

2) Unicum de I.

Le refrain, au v. 23, s'arrête après le premier « bon »; le v. 24 manque en entier.

3) Au v. 1, le manuscrit donne « dou Martin »; nous avons conservé cette forme au lieu de « Don Martin »; elle peut s'expliquer par une fermeture du o en syllabe entravée avec chute de la nasale; elle peut aussi être due à une inadvertance du scribe qui a confondu « n » et « u », confusion facile même dans un manuscrit dont la graphie distingue ces deux lettres.

Au v. 27-28, on a un passage fréquent en ancien français au style direct libre: « Le roi jure par Saint Martin et l'âme de son père Robert: qui commencera la bagarre, on le jettera au ruisseau. »

4) M-W, 943, 1. Pièce de structure courtoise à trois coblas unissonans de 8 vers suivis de 4 vers de refrain.

L'enchaînement ab ab b a b (2 ex. dans M-W, 935) est une modification de la strophe de 7 vers de type cobla encadenada, dont Dragoinetti (p. 435) a relevé 38 exemples dans la lyrique courtoise; il signale en outre que les trouvères préfèrent cet ordre inversé à l'ordre simple a b a b a b a. On a également une rime estramp c qui joue le rôle de rime de transition pour amener le refrain; cf. ci-dessous.

La pièce prend ainsi la forme d'une ballette, puisqu'elle est formée d'une strophe courtoise allongée d'un vers dont la rime fait liaison avec celle du refrain; elle comprend aussi 3 couplets comme il est de règle dans la ballette (cf. pièce 7).

Le
 La
 sémair
 tourel
 A
 à une
 hétéro
 un ave
 tourel
 ces des
 de la s
 R. de
 une ca
 III, 25
 On
 III^o, a,

Refrain

C'est
 strophe
 avec le
 vers C
 pondan
 final C,
 de la ca
 La c
 on a dor
 IIIa (cf.
 Ce re
 car il co

5) La V

Les rimes sont uniquement masculines.

La strophe hétérométrique combine octosyllabes, septénaires et sénaires; cette combinaison semble unique, aussi bien dans nos pastourelles que dans l'ensemble des pièces d'inspiration populaire.

Autre particularité: le frons isométrique de 4 octosyllabes s'oppose à une cauda hétérométrique; Dragonetti, dans son étude des strophes hétérométriques (pp. 390-404), ne signale pas ce modèle. Nous en avons un avec la romance, Bartsch, I, 34 (Sp. 1370) et un autre avec une pastourelle que nous avons éliminée (Bartsch, II, 37; Sp. 1256), mais dans ces deux cas, nous avons 3 vers pour la cauda contre 4 au frons, au lieu de la symétrie relevée dans cette pièce. Également dans la pastourelle de R. de Beauvais, nous trouvons un frons de 4 septénaires s'opposant à une cauda de 6 vers qui combine septénaires et pentasyllabes (Bartsch, III, 25; -Sp. 613).

On a un certain nombre de rimes irrégulières; v. 4 (voir Intr. VI, C, III^o, a, 2), v. 26, v. 32 (Intr. VI, C, IV^o, b).

Refrain: V.B. 731. C'est une pièce à refrain. Noack, p. 45.

C'est la rime estramp c qui fait le lien assez lâche entre la fin de la strophe et le refrain; par le nombre des syllabes (7), ce vers est en liaison avec le 3^{ème} vers a de la strophe; par sa sonorité, il annonce les deux vers C du refrain. En outre, les vers D et D du refrain ont des correspondants dans la strophe par leur nombre de syllabes (6 et 8); et le vers final C, avec 13 syllabes, correspond aux couples $b + a$ et $b + c = 6 + 7$ de la cauda.

La cauda n'est liée au frons que par la rime b de son premier vers: on a donc une pastourelle à refrain que l'on peut classer dans le groupe IIIa (cf. Intr. VI, D, I, c).

Ce refrain est, de plus, du type appelé par Noack, « refrain musical »; car il combine des vers normaux et des vers « à fioritures ».

5) La Villemarqué, Archives, V, 105; Bartsch, II, 41.

Pièce n° XVI

I

L'autre jor par un matin
 juweir m'an allai;
 par dezous un albespin
 4 pastoure trovai,
 ki chantoit à cuer marrit
 ceste chansonette si,
 bien l'ai entendu:
 8 « Laice, j'ai perdu, laice, j'ai perdu mon amin, mon
 [dru. »

28

32

II

Kant la pastore choisi,
 vers li me tornai.
 bien faite de cors la vi:
 12 se li demandai:
 « Belle, se n'avez amin,
 ke (3) vos lou faites de mi,
 m'amor vos otri.
 16 Saige blondette et avenant, boche vermoillette riant,
 [vostre oil m'ont tray.

1) Sp.

2) Un

3) Au

dor

Au

l'indica

Au

renvoi

4) M-v

sans

sur

L'er

(cf. not

La

de pent

cession

Ench

façon à

(Bartsch

Les

archaiqu

III

La pastoure respondit
 qui ot lou cuer gai:
 « Sire, alleiz vostre chamin;
 20 jamais n'amerai,
 car mesamins m'ait failli;
 si ne l'ai pas deservi,
 ne jai ne ferai!
 24 Ai! j'ai, j'ai, j'ai au cuer les malz dont je morrai!»

IV

- « Belle, bien vos iert meri
 se vostre amor ai.
 Conforteiz vos, jou vos pri !
 28 Biau don vos donrai.
 Vostre amour mi destrent si (3)
 mors suis se n'aveis merci
 de moi et pitei.
 32 Duez, coment porai savoir lai volentei de vos, dame,
 [a cui j'a (3) tot mon fin cuer donei. »]

NOTICE

1) Sp. 1372. I, f. 204 v^o-205 (anc. 214 v^o-215), sans musique.

2) Unicum de I.

3) Au v. 14, « ke » avec l'impératif a la valeur de « car »: « faites le donc pour moi ».

Au v. 32, on a la forme lorraine de première personne du présent de l'indicatif de avoir « a »: « ai » (cf. Intr. V, B, 8^o, a).

Au v. 29, « si » est adverbe de manière et signifie « tellement »; son renvoi en fin de vers n'est pas exceptionnel.

4) M-W, 610, 3. La pièce est de type courtois: 4 coblas unisonnans, mais sans doute assez ancien: 4 coblas seulement, ce qui est insolite, 6 vers sur 2 rimes seulement, uniquement masculines.

L'enchaînement a b a b a a a déjà été étudié à propos de la pièce 6 (cf. notice).

La strophe présente la combinaison fréquente de septénaires et de pentasyllabes (voir Intr. VI, B et tableau IX); on a en plus une succession 7-5-7-5 / 7-7 qui se trouvait déjà dans les pièces 5 et 8.

Enchaînement et combinaison de mètres se retrouvent aussi de façon à peu près semblable dans la pastourelle du comte de La Marche (Bartsch III, 3; -Sp. 2046) et dans une autre pièce (Sp. 202 d).

Les rimes sont de type ancien: -i / -ai (fréquentes dans les pièces archaïques et populaires.

Refrain: V.B.: I: 1203; II: 1645; III: 27; IV: 495. Type avec refrains relevé par Jeanroy (*Origines*, p. 102), qui cite ailleurs (p. 109) ces refrains comme exemples de textes incomplets d'autres œuvres poétiques.

Le vers de transition est intégré à l'ensemble de la strophe car il a 5 pieds et permet ainsi de reproduire l'alternance des 4 vers du frons: 7-5-7-5; c'est donc une pièce avec refrains du groupe Ia (voir *Intr. VI, D, 2^o*).

En outre, aux strophes II et III, le vers de transition reprend une des rimes de la strophe, tantôt a (rime en i, str. 2), tantôt b (rime en -ei, str. 3).

Le refrain est constitué par une longue phrase liée au vers de transition par sa rime finale.

Réf.: I: Sp. 637; III: Sp. 72, 193; IV: Sp. 106, 458, 1310.

5) Bartsch II, 42.

pièce

5

10

15

20

Pièce n^o XVII

I

D'Ares a Flandres alloie
 ambanoier on pais;
 par dehors Lile trovoie; (3)
 an ma voie an un lairis
 5 trux pastoure o lou cleir vis
 ki chantoit et menoit joie.
 Ceste chanson comensait:
 « J'ai amors qui me tiennent,
 elle m'ociront jai,
 10 elle m'ociront jai. »

II

Ver li ai tornei ma voie
 kant la pastore choixi.
 Sachiez mout en ai grant joie
 cant si soulette la vi.
 15 A plus tost ke pou, li di:
 « Belle, Dex vos dont grant joie ! »
 Et elle tous jors chantait:
 « j'ai amors qui me tiennent,
 elle m'ociront jai,
 20 elle m'ociront jai. »

III

Si tost com je l'ai choisie,
 je m'asix de coste li,
 et li di: « Gentis bergiere,
 faites de moi vostre ami. »

- 25 Et elle me respondi:
 « Certes, sire, n'oseroie,
 ke Guios tot mon cuer ait.
 J'ai amors qui me tiennent,
 elle m'ociront jai,
 30 elle m'ociront jai. »

NOTICE

1) Sp. 1683. I, f. 206 (anc. 216), sans musique.

2) Unicum de I.

Le refrain manque après la deuxième strophe; à la troisième, il s'arrête au v. 30 après « elle m ».

3) Le v. 3 signifie: « En dehors de Lille, je trouvais », i. e. « je composais des vers », avec le verbe *trover* employé absolument en ce sens.

4) M-W, 955, I. Pièce de structure courtoise qui est composée de trois strophes isométriques de 7 septénaires suivis de 3 vers de refrain. Dans la poésie lyrique des trouvères, ce genre de strophe vient en 7^e position pour la fréquence (Dragonetti, p. 387).

L'enchaînement a' b a' b b a' c est peu fréquent: 4 ex. dans M-W 944.

Mais l'utilisation de la rime *estrap* c diffère: chez Blondel de Nesle, elle amène de la variété dans un système à rimes rétrogrades (Dragonetti, p. 451); chez Ph. de Nanteuil et ici, elle est l'élément de liaison entre la fin de la strophe et le refrain, selon un processus que nous avons plusieurs fois rencontré (ex. 7-8) — cf. aussi 20.

En ce cas, nous aurions alors comme schéma de base, sans la rime de transition c: abab ba; c'est-à-dire un des pieds du frons repris de façon inversée. Ce type de cauda à 2 vers seulement ne se trouve guère que chez les plus anciens trouvères (cf. pièce 4). Dragonetti (p. 436) ne cite pas d'exemple de ce type d'enchaînement; nous l'avons relevé pour une chanson de Pierekin de la Coupele (Sp. 145) et pour une romance anonyme (Bartsch, I, 40; -Sp. 1705). Avec la succession simple abab a b, nous trouvons une autre chanson de Pierekin de la Coupele (Sp. 1219) et une chanson de la Mal Mariée (Bartsch, I, 42; -Sp. 1717).

Sur le modèle inversé, on a notre pièce 36.

Noak (p. 20) souligne qu'avec un tel schéma on a, avec les 2 derniers vers du frons et les 2 de la cauda, la reprise du frons, mais sous la forme

embrasse
 pressivité

Il est
 strophe:

les strop
 l'unité in

de la str.
 cf. Intr.

une rime
 Dans

ces divers
 la période

Refrain:
 Intr.

Noack
 est lié par

fin de stro
 répond p

Le pre
 syllabes a

Cette p
 ballettes.

5) Bartsch

embrassée, a'b / a' b b a' / c // D' C C, ce qui selon lui, renforce l'expressivité.

Il est difficile de préciser la nature des rimes et leurs rapports avec la strophe: la rime a' est identique dans les strophes 1 et 2, la rime b dans les strophes 2 et 3; c'est peut-être là une manière détournée de rétablir l'unité interne de la pièce. Il y a aussi un rapport -is / -i entre la rime b de la str. 1 et celle des str. 2 et 3; des rimes de cette sorte sont fréquentes, cf. Intr. VI, C, III. A la str. 3, aux v. 21 et 23, on aurait plutôt attendu une rime a' en -oie, comme dans les deux premières strophes.

Dans ces conditions, on ne peut guère parler de coblas unissonans et ces divers traits indiquent, une fois de plus, une pièce du tout début de la période courtoise.

Refrain: V.B. 914. Chanson à refrain; Noack, p. 20; groupe IIa (voir Intr. VI, D, I, b).

Noack classe cette pièce dans le groupe II, c'est-à-dire dont le refrain est lié partiellement à la fin de la strophe. En effet, le vers de liaison c en fin de strophe est lié à la strophe par le nombre de syllabes (7), mais correspond par sa rime aux deux vers finals du refrain C C.

Le premier vers de la cauda est identique par la rime et le nombre de syllabes aux vers b du frons.

Cette pièce peut donc, encore une fois, s'assimiler par sa structure aux ballettes.

5) Bartsch, II, 42.

Pièce n° XVIII

I

L'autrier par un matinet
 jueir m'an alloie
 et trovai leiz un bouchet
 touze qui s'ombroie,
 5 qui gardoit sa proie;
 leiz li son chinet,
 et chantoit de cuer galet
 kant je l'aprochoie:
 « J'amerai Robesonnet
 10 cui ke il anoie. »

II

Elle avoit lou cors sadet
 et la crine blowe, (2)
 euz vairs, cleir vis fremillet,
 boche qui rouzoie.
 15 Li cuers m'atanroie,
 leiz li fix arrest
 et li priai en bacet:
 « Chanteis, simple et coie:
 j'amerai Robesonnet;
 20 cui ke il anoie. »

III

— « Sire, l'amor Robenet
 mi destraint et loie;
 je l'ain plus ke Garinet
 ki ades mi proie.
 25 Trop folle seroie

30

1) Sp-

2) Un

Les

Les

doute,

3^e, i).

Au

avoir u

4) M-V

unis

L'er

a b' a b

vères: I

il y en a

La

septéna

Refrain

cette

à la

Le l

rime et

A B' =

même q

étroite a

frons so

Cett

refrain),

dans les

5) Barts

- s'un teil davedet
 amoie (2), au briolet
 trop me meteroie.
 J'amerai Robesonnet
 30 cui ke li anoie. »

NOTICE

1) Sp. 963. I, f. 206 v^o-207 (anc. 216 v^o-217), sans musique.

2) Unicum de I.

Les vers 20 et 30 manquent dans le manuscrit.

Les rimes sont régulières, à l'exception du v. 12, où il faut sans doute, comme Bartsch, corriger « blowe » en « bloie » (cf. Intr. V, A, 3^e, i).

Au v. 27, il faut admettre le maintien en hiatus du -e de amoie pour avoir un vers de 7 pieds.

4) M-W, 865, 14. Pièce typiquement courtoise: 3 coblas de 8 vers unissonans suivis de 3 de refrain.

L'enchaînement des rimes, du type « cobla crotz encadenada » a b' a b' b' a a b' est extrêmement fréquent dans la lyrique des troubadours: Dragonetti (p. 441) en a relevé 72 exemples, dont 28 en b a a b; il y en a 128 dans M-W, 860.

La strophe hétérométrique présente la combinaison courante de septénaires et de pentasyllabes (voir Intr. VI, B et tableau IX).

Refrain: V.B. 999. Type à refrain du groupe Ib; Noack (p. 10) classe cette pièce dans le premier groupe où le refrain est étroitement lié à la strophe.

Le lien est en effet ici très étroit puisque le refrain reprend pour la rime et le nombre de syllabes les deux derniers vers de la cauda (a b' = A B' = 7-5); il reproduit ainsi les deux vers fondamentaux du frons, de même que la fin de la cauda est la reprise exacte d'un pied. Cette liaison étroite a été rendue possible par la reprise dans la cauda des rimes du frons sous la forme embrassée baab.

Cette pièce pourrait s'apparenter à la ballette (3 str.; lien avec le refrain), mais sa structure nettement courtoise incite à la classer plutôt dans les chansons.

5) Bartsch, II, 45.

Pièce n° XIX

I

L'autrier chivachoie
 leis un boix ki verdoie;
 trovai pastoure aigniaus gardant
 4 et jolivement chantant:
 « Teirelire un don,
 Robeson,
 musairs viennent et musairs vont,
 8 teirelire un don tridon. »

28

32

II

Je la saluoie,
 leiz li seoir m'aloie;
 se li demandai en riant:
 12 « Belle, por c'aleiz dixant: (2)
 « teirelire don,
 Robeson,
 musairs viennent et musairs vont,
 16 teirelire un don tridon. »

36

40

III

« Sire, ou que je soie,
 Robins d'amor mi proie,
 et je lou voi si pou prixant
 20 ke por lui di je et chant:
 « Teirelire y don,
 Robeson,
 musairs viennent et musairs vont,
 24 teirelire un don tridon. »

V. 1

1) Sp.

2) Unie

Une
aurait fa

IV

« Je vos ameroie,
 belle, et si vos donroie
 senture ferree d'argent,
 28 mais ke plus n'aleis dixant:
 « Teirelire un don,
 Robeson,
 musairs viennent et musairs vont,
 32 teirelire un don tridon. »

V

« Sire, a vous m'otroie;
 trop vilainne seroie,
 se vos aloie refuzant,
 36 Alons moi et vos chantant:
 « Teirelire un don,
 Robeson,
 musairs viennent et musairs vont,
 40 teirelire un don tridon. »

Leçon rejetée

V. 12, b. por cai al. d.

NOTICE

- 1) Sp. 1694. I, f. 207 (anc. 217), sans musique.
- 2) Unicum de I.

Une correction est nécessaire au v. 12: « por cai aleiz » du manuscrit aurait fait un pied de trop.

Dans les strophes 2, 3, 4 et 5, le refrain s'arrête après « teirelire un don ».

- 4) M-W, 501, 3. La structure strophique de cette pièce est du type populaire aabb (cf. Intr. VI, A); mais nous avons 5 coblas unissonans sur 2 rimes, 4 vers plus 3 de refrain, une combinaison de mètres variés: 5-6-8-7 // 5-3-8-7, des rimes parfaitement régulières, toutes choses qui indiquent qu'on a là une composition postérieure à l'époque ancienne et peut-être même à l'époque courtoise classique. Il s'agirait ici d'une de ces pièces restées fidèles à un des schémas traditionnels de la poésie populaire dont nous avons parlé en Introduction (cf. VI, A, 5^o). Six pastourelles anonymes sont bâties sur ce modèle (32-54-70-73-116), mais nous n'en avons pas relevé d'autre exemple ailleurs.

Refrain: V.B. 1767. Type à refrain du groupe IIIc; Noack, p. 45.

Il combine vers normaux et « fioritures ».

Son lien avec la fin de la strophe est très lâche; la rime est nouvelle; mais il y a cependant un lien harmonique assez subtil: en premier lieu, le refrain présente autant de vers que la strophe; ensuite ses vers ont le même nombre de syllabes, à l'exception du deuxième qui n'a que trois pieds au lieu de six dans la strophe:

strophe: 5 6 8 7

refrain: 5 3 8 7

Le refrain est donc une sorte de variation rythmique de la strophe.

La strophe ne présente pas de distinction entre ses deux parties, se ramenant au schéma de base aabb, d'où notre classification dans le groupe IIIc (voir Intr. VI, D, I, c).

- 5) Bartsch, II, 46.

pièce n^o XX

I

« Trop volentiers ameroie,
 ancor soie je bergiere,
 se loial amin trovoie. »

- 4 — « He ! belle, oïeiz ma prieire;
 je vos ain, pres ait d'un mois. »
 — « He ! biaux Guios, tien te cois,
 car je conoix bien t'amie;
 8 ne me moke mie. »

II

— « Marot, j'ai, se Deus me voie,
 toute autre amor mis arriere;
 por toi lou mes (3) cuers s'otroie. »

- 12 — « Et que diroit Geneviere
 ke tu baisais ier trois fois ? »
 — « Se ne fut fors qu'esbanois,
 douce gorgette polie;
 16 ne me moke mie. »

III

— « Guiot, se je lou cudoie,
 mon chaipelet de feuchiere,
 par fine amour te donroie. »

- 20 — « Marot, je t'ain par saint Piere,
 plus ke tot (2) (3) celles d'Artois. »
 — « He ! Guiot, se tu m'an crois,
 dont moinrons nos bone vie;
 24 ne me mocke mie. »

IV

- « Marote, blanche corroie
te donroie et amoniere
volenties, ce je l'avoie. »
28 — « Guiot, ta belle maniere
m'ait fait ke t'ains, c'est bien drois. »
— « Marot, c'est un dous otrois,
si que mes cuers t'an mercie;
32 ne me mocke mie. »

V

- « Guiot, laixe dont tai proie;
si alons en la bruiere
faire ceu c'amors nous proie.
36 Trop plus bel fait a l'oriere
de ces preis selons ces bois. »
— « Alons i dont, cuers adrois,
je suis tous en ta bailie;
40 ne me mocke mie. »

Leçon rejetée

V. 21, plus ke tote c. d a.

NOTICE

1) Sp. 1686. I, f. 207-207 v^o (anc. 217-217 v^o), sans musique.

2) Unicum de L.

Une correction a été nécessaire au v. 21: « tote » donné par le manuscrit aurait fait un pied de trop.

3) Cette correction rend difficile le v. 21: doit-on comprendre: « je t'aime plus que tout (plus que) celles d'Artois ? »

Au v.
combiné
faute pou

4) M-W
cobli
de ce
libre

L'enc
dans la p
compte l
fait une
étudiée à
laison av

Refrain :

le 1^{er}

à la fin

le non

équilibr

(abab

trouvè

Mais l

c. (voir In

Réf. S

5) Bartsc

Au v. 11, la construction « lou mes cuers » où un cas-régime lou est combiné avec le possessif atone mes au cas-sujet est sans doute une faute pour « li miens ».

- 4) M-W, 1209, 97. Pièce typiquement courtoise par sa structure: coblas unissonans, isométriques, de 7 septénaires (pour la fréquence de ce type de strophe, voir la pièce 17), versification soignée, équilibre des rimes masculines et féminines.

L'enchaînement de rimes: a' b' a' b' c c d' est rare; nous l'avons dans la pièce 7 (voir notice), mais a b a b c c d d en incluant le refrain compte 113 représentants (cf. M-W). Dans tous ces cas, nous avons en fait une modification de la strophe à 6 vers: ab ab cc que nous avons étudiée à propos de la pièce 6 (voir notice). La rime estramp d' fait la liaison avec le refrain (voir ci-dessous); cf. pièces 7, 15, 17.

Refrain: V.B. 1355. Pièce à refrain du type Ia; Noak (p. 8) la classe dans le 1^{er} groupe, c'est-à-dire dans celles où le refrain est étroitement lié à la fin de la strophe: la rime est identique (D') au dernier vers, mais le nombre de syllabes diffère (5); mais ainsi il complète la cauda en équilibrant la strophe et en la faisant rentrer dans un type courant (abab cc dd) dont nous avons une quarantaine d'exemples chez les trouvères (Dragonetti, p. 437).

Mais la cauda est distincte du frons par la rime de son premier vers c. (voir Intr. VI, D, 1^o, a).

Réf. Sp. 1373 — Renart le Nov. 6876.

- 5) Bartsch, II, 47.

Pièce n° XXI

I

An Haichicourt l'autre jour chivachoie,
 leis un anoit desduxant m'an alloie, (2)
 3 trovai pastoure seant sus lai cadroie;
 an haut c'escriait ansi
 « En mi, en mi, en mi,
 6 laice, je n'ai point d'amin. »

II

Cant j'antendi lou cri la simple et coie,
 vers li tornai, de son anut m'anoie;
 9 je la saluai, mais ce Dex m'aïst, (2)
 ainz respons je n'o (3) de li
 k' « aimmi, en mi, en mi,
 12 laice, je n'ai point d'amin. »

III

Je desxendi du chival an l'erboie
 leiz li m'acis, la soie amor li proie.
 15 Elle respont: « Ameir ne vos poroie
 k'un tres dous malz me tient si:
 « En mi, en mi, en mi,
 18 laice, bone amor m'oscist. »

Leçon rejetée

V. 2: l. un nanoit d. m en a.

1) Sp. 1

2) Un

Le v.

rime du

formules

correctio

3) Il fac

du si

4) M-W

strop

habit

Il s'a

syllabes

refrain; p

(voir aus

Ce ty

relevé:

1781-180

Bartsch,

nos past

combina

étant iso

une strog

Les d

ils sont

égalemer

épique, t

surprend

et notice

La p

certaine i

pièce par

Refrain :

44-47

Le rel

liaison se

ment de

D'après l

aa / ab, le

NOTICE

1) Sp. 1701. I, f. 207 v^o (anc. 217 v^o), sans musique.

2) Unicum de I.

Le v. 12 manque; au v. 17, « en mi » n'est répété que deux fois. La rime du v. 9 est aisée à rétablir; le scribe a en effet confondu les deux formules courantes « se Dex m'aïst » avec « se Dex me voie ». Une correction est nécessaire au v. 2: anoit pour nanoit.

3) Il faut noter au v. 10 la forme lorraine o = oi de première personne du singulier du parfait de avoir (voir Intr., V, B, 8^o, C).

4) M-W, 217, 10. Cette pièce a la forme d'une ballette bâtie sur trois strophes à structure « zadjalesque »; c'est aussi celle qu'on trouve habituellement dans la rotrouenge.

Il s'agit de strophes formées sur deux rimes combinant trois décasyllabes de rime a' avec un septénaire de rime b qui sert à introduire le refrain; pour l'étude de cette strophe, voir Jeanroy, *Origines*, pp. 397-401 (voir aussi Intr. VI, A, 1^o).

Ce type a a a b // B B (ou CB) est très répandu; nous avons en effet relevé: Sp. 47a-102-278-386-577-702-744-878a-897-1481-1602-1604a-1781-1805-1828-1936a-2009, auxquels il faut ajouter la romance, Bartsch, I, 33, non relevée par Spanke (voir aussi pièce 5, notice); aussi nos pastourelles 24, 28, 69; au total 44 ex. cf. M-W. Par contre, la combinaison décasyllabes-septénaire paraît rare, la plupart de ces pièces étant isométriques en octosyllabes; les pièces 24 et 28 combinent dans une strophe des 4 vers décasyllabes et un sénaire.

Les décasyllabes apparaissent conformes à ceux de la poésie lyrique; ils sont coupés 4-6, coupe la plus fréquente, ou 6-4, assez commune également (Dragonetti, pp. 493-494). Au v. 3, il faut noter une césure épique, très rare dans la poésie lyrique (Dragonetti, p. 499), mais qui ne surprend pas dans une pièce à caractère populaire (voir Intr. VI, A et notice de la pièce 28).

La présence de trois strophes seulement, le type « ballette », une certaine irrégularité des rimes (v. 9, v. 18) nous a permis de classer cette pièce parmi celles du type ancien (cf. Intr. VI, A).

Refrain: V.B. 35. C'est une pièce à refrain du groupe IIa; Noack, pp. 21-44-47.

Le refrain n'est donc que lié partiellement à la fin de la strophe; cette liaison se fait par la modification de celle-ci représentée par le changement de rime en b; cette adjonction nous ramène au type ballette. D'après Noack, une strophe de ce type se décompose en deux parties: aa / ab, le dernier vers en a introduisant la partie finale.

Le lien refrain / fin de strophe se fait par la rime et le nombre de syllabes entre b et le dernier vers du refrain B, tous deux de 7 syllabes, le vers intermédiaire B n'en comptant que 6; Noak suppose, gratuitement à notre avis, qu'il faut y rétablir une interjection pour avoir 7-7-7.

C'est un type de refrain dit « musical », qui combine un vers « à fioriture » et un vers normal. Il présente des variations entre les strophes 1 et 2, et la strophe 3: « laice, je n'ai point d'amin » et « laice, bone amor m'oscist ».

Refrain analogue à celui du v. 18 dans « Renart le Novel », v. 6794, avec variante, 6936: « Hareu li max d'amer m'ocist ».

Réf. Sp. 189, 374.

5) Bartsch, II, 48.

3

6

9

12

15

18

21

24

I

- 3 Tous sous sus mon pallefroi
 l'autrier par un jour de mai
 de Houdain par lou camoy
 m'an alloie vers Burnai.
 Une pastoure escoutai
 6 qui de tant fait a prisier
 k'elle an desdut son tens uze
 et chantoit de cuer legier:
 9 « Ernaut muze. »

II

- 12 Lons l'oriere de l'anoy
 son amiet i trovai,
 ki estoit an grant anoi
 deleis cui je m'arristai.
 Adons so (3) je tout de vrai
 15 ke por lui plus esloingnier
 s'iert elle on bouchet repuze (3)
 et chantoit sanz delaier:
 18 « Ernault muze. »

III

- 21 Et puiz ke je sou por cai (2)
 elle chantoit de cuer gai,
 dont cilz estoit en effroi,
 adons vers li m'an alai,
 et de s'amor li priaï.
 24 Mais por autrui k'ait plus chier
 de cui ver moi molt c'escuze,

prist son chant a comencier:
27 « Ernalt muze. »

IV

— « Belle douce, par ma foi
trop grant grei vos an savrai
30 se vos me faites otroi
de ceu ke priei vos ai. »
Lors dist: « Ne sai s'ozeraï
33 riens faire por mon (2) bergier
de pour qu'il m'encuze (2).
Si chant pour lui anoier:
36 Ernalt muze

V

Sire, puis ke faire doi
vos voloir, je lou ferai;
39 lai aval, atandez moi, (2)
car maintenant vos xevrai (3).
Et vraiment je cuidai
42 faire tot mon dezirier
de la touzette kamuze;
mais elle me fit paier.
45 « Ernault muze. »

Leçons rejetées

V. 33, r.f. por son b.; v. 34, de p. qu'il ne m'escuze; v. 39, mais la.
a.m.

NOTICE

1) Sp. 1673. I, f. 207 v^o (anc. 217 v^o), sans musique.

2) Unicum de I.

Quelques corrections ont été nécessaires. Au v. 33, « mon » a été substitué à « son » du manuscrit, qui n'aurait pas eu de sens; de même, au vers 34, « escuze » eût été difficilement justifiable; il a sans doute été amené par le même mot à la même place dans la strophe précédente; aussi lui avons-nous préféré « encuze » plus satisfaisant pour le sens; enfin, en supprimant « mais » au début du v. 39, on retrouve un nombre de pieds satisfaisant.

Pour la présence de « cai » au v. 19, voir Intr. V, A, 3^o, f.

- 3) Comme particularité grammaticale, nous avons « so » = « soi », première personne du parfait de savoir, forme lorraine, au v. 14 (cf. Intr. V, B, 8^o, c).

« Repuze » au v. 16 est un participe passé analogique de répondre, pour repose.

On a aussi, au v. 40, « xevrai », futur de sivre (où « x » est une graphie pour « s »).

- 4) M-W, 1102, 2. La pièce présente une structure nettement courtoise: 5 coblas unissonans, isométriques, en septénaires; versification soignée.

Ce type de strophe vient au troisième rang pour la fréquence dans la lyrique courtoise (Dragonetti, p. 387). On la trouve aussi dans une des pastourelles de J. Erart (Bartsch, III, 17; -Sp. 606); on la retrouve aussi dans notre pièce 65.

Le système d'enchaînement des rimes: a b a b b c d' c, avec rime de liaison d'intercalée dans la cauda, a déjà été étudié à propos de la pièce I (voir notice de I; voir aussi refrain ci-dessous).

Refrain: V.B. 694. Pièce à refrain; Noack, p. 27.

Le lien qui rattache le refrain à la fin de la strophe est assez lâche; c'est pourquoi, après Noack, nous la classons dans le groupe IIIa. C'est en effet la rime estramp d' qui correspond à celle du refrain D'; mais le nombre de syllabes (7 contre 3) est totalement différent.

Le premier vers de la cauda fait un lien partiel avec le frons (rime b et 7 pieds, comme les 4 vers du frons), d'où la classification IIIa (voir Intr. VI, D, 1^o, a).

- 5) Bartsch, II, 49.

Pièce n° XXIII

I

Heu main matin jueir alai
 leis un bouchet ke je bien sai;
 une pastorelle trovai
 4 seant deleiz sai proie.
 Kant je la vi je m'arrestai
 et je l'oy chanteir ensi:
 « Les mamelettes me poignent,
 8 je ferai novel amin. »

II

Cant je la vi, vers li alai,
 cortoisement lai saluai;
 l'uns des bras a col li getai
 12 et l'autre a la corroie.
 Molt doucement li demandai
 por coi elle chantoit ansi:
 « Les mamelettes me poignent,
 16 je ferai novel amin. »

III

Elle respont: « Jou vos dirai:
 trois jors ait que Robin m'amai;
 se poize moi kant lou laixai;
 20 por coi lou celleroie ?
 Ainz plus biau de lui n'acointai,
 et por lui chanterai ansi:
 « Les mamelettes me poignent,
 24 je ferai novel amin. »

28

32

36

40

1) Sp. S

2) Unie
Aux3) Il faut
tendr
« vos4) M-W
varia
ailler

IV

— « Belle, por moi ansi chanteiz,
 et de moi vostre amin fereis;
 biaux juelz vos vorrai doneir,
 28 sainturelle de soie;
 toz jors ferai a vostre grei
 mai kes (3) por moi chanteiz ansi. »
 « Les mamelettes me poignent,
 32 je ferai novel amin. »

V

— « Certes, sire, jai nou ferai;
 jai por vos Robin ne lairai;
 mais monteiz sor vos (3) pallefroi,
 36 fuieiz, alleiz vos voie. »
 Kant je l'oy, boin grei l'an sai;
 si la laixai chantant ansi:
 « Les mamelettes mi poignent,
 40 je ferai novel amin. »

NOTICE

- 1) Sp. 57. I, f. 208 (anc. 218), sans musique.
- 2) Unicum de L.
 Aux strophes 2, 3 et 4 le refrain s'arrête après « les mamelettes ».
- 3) Il faut noter au v. 30 « mai kes » au lieu de « mais ke », sans doute par tendance d'y voir un mot unique (forme analogue au L, 66). Pour « vos », au v. 36, voir Intr. V, B, 2^o.
- 4) M-W, 191, 1. La strophe est de caractère populaire: a a a b' a c, variante de la formule a a b a b que nous n'avons pas relevée par ailleurs (cf. Intr. VI, A, 2^o).

La combinaison octosyllabes-sénaires se retrouve dans une romance (Bartsch, I, 37; -Sp. 1226), dans une pastourelle de J. Erart (Bartsch, III, 24; -Sp. 1375), et dans celle d'E. Caupain (Bartsch, II, 57; -Sp. 1377); on l'a aussi dans nos pastourelles 38 et 59.

La versification présente des caractéristiques rencontrées ailleurs: rimes imparfaites des v. 25, 26, 27, 29; aussi les vers b' de chaque strophe (en -oie) riment avec le premier vers du refrain (en -oignent); enfin la rime du vers 35 « pallefroï » s'explique par une réduction lorraine de la diphtongue wè à è (cf. Intr. V, A, 3^o, f.).

L'ensemble des caractéristiques formelles de cette pièce: 5 strophes, combinaison de rimes masculines et féminines, strophes 1, 2, 3 et 5 unissonans, permet de penser qu'il s'agit d'une imitation postérieure d'un type ancien.

Refrain: V.B. 1222. Pièce à refrain, non étudiée par Noack.

On peut la classer dans le groupe IIIa; seule la rime c forme un lien assez lâche avec sa correspondante du refrain; mais le nombre de syllabes (8 contre 7) diffère; selon les critères de Noack, le vers b' appartient à la première partie de la strophe et ne joue donc aucun rôle dans la liaison avec le refrain; le 5^e vers sert à unir les deux parties de la strophe (rime a et 8 syllabes comme les 3 premiers).

On peut voir ainsi dans la rime c une rime de liaison ajoutée à la strophe pour amener le refrain, comme dans le cas de la ballette.

Réf. Sp. 1247.

5) Bartsch, II, 50.

I

Pencis l'autrier alloie mon chamin;
 leis un bochet joliet et flori,
 lonc un bouxon une pastoure oy
 4 qui dist par grant esmay:
 « E bone amour,
 je me mur, ke ferai ?
 Par ma follour
 8 mon amin perdu ai. »

II

Ains de mes eus plus belle ne choisi;
 demandai li por k'avoit cuer marri.
 Elle respont: « Je l'ai bien deservi,
 12 jamais joie n'avrai.
 E bone amour,
 je me mur, ke ferai ?
 Par ma follour
 16 mon amin perdu ai. »

III

« Sire, perdu ai Guiot mon amin
 por un farmal ke je prie de Perrin;
 onques nul mal certes n'i entendi.
 20 Mon chaipel li donai:
 E bone amour,
 je me mur, ke ferai ?
 Par ma follour,
 24 mon amin perdu ai. »

IV

- « Conforteis vos, belle, je vos an pri.
 Onkes n'amait kant por si pou haït,
 mon cuer vos dains (3), meteis lou vostre an mi
 28 et je vos amerai. »
 « E bone amour,
 je me mur, ke ferai ?
 Par ma follour,
 32 mon amin perdu ai. »

V

- Soie mercit ne me refusait mi (2).
 Molt doucement par les flans la saixi;
 ver li fix tant ke de s'amor joï
 36 et qu'elle me dit mais.
 « E bone amour,
 je me mur, ke ferai ?
 Par ma follour,
 40 mon amin perdu ai. »

NOTICE

- 1) Sp. 1360. I, f. 208-208 v^o (anc. 218-218 v^o), sans musique.
- 2) Unicum de I.
 Aux strophes 2, 3, 4 et 5, le refrain s'arrête après « E bone amour ».
- 3) Il faut noter comme particularité grammaticale au v. 27, « dains » première personne de l'indicatif présent de donner (voir Intr. V, A, 3^o, f et B, 8^o, a).
 Pour « mi » = mie du v. 33, voir Intr. VI, C, VII.

4) M-W, 2
 populair
 propos c
 La com
 Spanke ne
 ne so c'Am
 Dans ne
 Les déca
 4/6 « a mi
 Les 5 co
 syllabes se
 strophes, a
 culines iden
 date ancien

Refrain : V.
 liaison a
 (6); il y
 Selon le
 lien entre le
 le refrain I
 combine le
 est, à la rig
 seul sénairo
 inutile au
 manière in

5) Bartsch

- 4) M-W, 253, 1. Les strophes de cette pièce sont bâties sur le type populaire a a a b (str. de rotrouenge). Ce type fréquent a été étudié à propos de la pièce 21.

La combinaison de 3 décasyllabes avec un sénaire est plus rare; Spanke ne cite comme exemple que la pièce 1808, une ballette « onques ne so c'Amours eüst mooir ».

Dans notre pastourelle 6 on trouve aussi cette association de mètres.

Les décasyllabes présentent la coupe habituelle de la poésie lyrique 4 / 6 « a minori » (Dragonetti, pp. 493-499).

Les 5 coblas unissonans, la régularité des rimes et la coupe des décasyllabes sembleraient classiques. Mais le caractère archaïque des strophes, avec le schéma en a a a b et la présence de deux rimes masculines identiques tout au long nous ferait pencher pour une pièce de date ancienne.

Refrain : V.B. 803. Noack la classe dans le groupe IIa, le vers b faisant la liaison avec le vers B du refrain par la rime et le nombre des syllabes (6); il y a donc un lien partiel assez net.

Selon les critères de Noack, c'est le troisième vers a qui assure le lien entre les deux parties de la strophe. En outre, il veut retrouver dans le refrain le rythme final de la strophe où a b = 10-6; pour cela il combine les deux premiers vers du refrain en un seul décasyllabe, ce qui est, à la rigueur admissible; mais ensuite il ramène les deux derniers à un seul sénaire B = 6, en supprimant le deuxième vers C « par ma follour », inutile au sens, selon lui. A notre avis, c'est là torturer le texte d'une manière inadmissible.

- 5) Bartsch, II, 51.

Pièce n° XXV

I

Putepoinne chivachoit a matinet;
 a l'ixue de Lowon leiz un bouchet
 3 vi pastoure ou cuet (3) muguet
 et faixoit un chapelet.
 D'amours c'escriait trois mos:
 6 « Odeli, odeli, odeli, o !
 Dieus ! Amors m'ont navrei a mort ! »

II

Elle dit: « Coment aveis non, dous amis ? »
 9 — « On m'appelle Putepoinne li jolis,
 qui d'amors est si surpris
 et de dame si garnis
 12 k'a poc je n'an suix tous sos. » (3)
 « Odeli, odeli, odeli, o !
 Deus ! Amors m'ont navrei a mort ! »

III

15 — « Vos n'estes mies cortois, sire, sachiez,
 qui dames et puceletes donoiez.
 Fu de ci, ne m'aprouchier;
 18 n'ai cure de vos (3) dongier.
 Onkes n'amai viez riot. » (3)
 « Odeli, odeli, odeli, o !
 21 Dieus ! Amors m'ont navrei a mort ! »

1) Sp. 96
 2) Unicum
 Aux str

3) « Cuet »
 dialecte
 Le v. 1
 ment idiot
 Pour «
 Le v. 15

4) M-W,
 a a a a

Cette s
 quente; on
 -Sp. 1844;
 de la Viol
 cher est la
 La con
 la trouve c
 ce type de
 4 ou 5 syll
 dans une «
 1362), imi
 dans un c
 binent ave

Les ve
 masculine
 féminine a
 nettement
 sie archaïc

Pour le
 Le vers b
 gulière en
 joint aux
 à une piè

Refrain: V

Noack
 qu'il n'y
 selon lui t

NOTICE

1) Sp. 961. I, f. 208 v^o (anc. 218 v^o), sans musique.

2) Unicum de I.

Aux strophes 2 et 3, le dernier vers du refrain manque.

3) « Cuet » (v. 3) est une troisième personne sing. indic. prés. (avec chute dialectale du dernier élément de la triptongue) de coillir.

Le v. 12 signifie « qu'il s'en faut de peu que je n'en sois complètement idiot ».

Pour « vos » au v. 18, voir Intr. V, B, 2^o.

Le v. 19 peut s'interpréter: « Je n'aimai jamais une vieille rengaine. »

4) M-W, 129, 1. Encore une pièce à caractère populaire de type a a a b / B B, avec rime a supplémentaire. Cf. Frank-Rép. Métr. 31.

Cette succession de 4 vers a suivis d'un vers b est relativement fréquente; on la trouve dans des romances (Bartsch I, 9; -Sp. 594; I, 8; -Sp. 1844; I, 7; -Sp. 1847; -I, 16; Sp. 1941; str. extraites du « Roman de la Violette »). La seule de nos pastourelles qui puissent s'en rapprocher est la 66 (avec 2 vers b).

La combinaison du vers de 11 syllabes avec le septénaire est rare, on la trouve dans la pièce 53; le vers de 11 syllabes est d'ailleurs rare dans ce type de strophe quand on admet sa décomposition en vers de 7 et de 4 ou 5 syllabes par le jeu ces rimes intérieures; on ne le trouve guère que dans une chanson de la Mal Mariée, de R. de Semili (Bartsch, I, 64; Sp. 1362), imitée dans une chanson en l'honneur de la Vierge (Sp. 835) et dans un chant religieux (Sp. 1936a), où 3 vers de 11 syllabes se combinent avec un sénaire. Cf. aussi pièce 32.

Les vers de 11 syllabes sont coupés comme suit: 3 avec césure 7 / 4 masculine (v. 1, 2, 15), les 3 autres 8 / 3, dont 2 (v. 9 et 16) avec syllabe féminine atone qui compte dans l'hémistiche suivant; le premier cas est nettement le plus fréquent, le deuxième beaucoup plus rare dans la poésie archaïque et populaire (cf. Jeanroy, Origines, p. 344).

Pour les rimes des 4 premiers vers de la str. 3, voir Intr. VI, C, IV, a. Le vers b de toutes les strophes est lié au refrain par une rime irrégulière en -o; ce trait nous ramène une fois de plus au type ballette; joint aux vers de 11 syllabes, il nous permet de penser que l'on a affaire à une pièce authentiquement ancienne (cf. Int. VI, A).

Refrain: V.B. 1411. Pièce à refrain; Noack, p. 45.

Noack part du schéma a a a a b C D, ce qui l'amène à considérer qu'il n'y a pas de lien entre le refrain et la finale de la strophe (donc selon lui pièce du groupe III).

Mais en admettant une rime du vers b avec les deux vers de refrain, on obtient a a a a b B B, ce qui nous ramène à un lien beaucoup plus étroit entre la fin de la strophe et le refrain et nous permet de classer la pièce dans le groupe Ib (selon les principes de Noack, qui voit deux parties dans la strophe a a a / a b, où le 4^e vers a fait ainsi liaison avec celui qui le précède immédiatement en fin de strophe, identique pour la rime a et le nombre de syllabes 7). (Voir Intr. VI, D, I, a.)

En fait ce lien intègre la pièce dans le genre de la ballette, comme l'indique Spanke pour sa part.

Nous avons en outre un refrain de type musical, combinant vers normal et fioritures.

5) Bartsch, II, 52.

Pièce n^o XXVI

I

- L'autrier alloie juant
 por moi deporter;
 leiz un bochet verdoiant
 4 pris a chamineir.
 Si con j'aloie pansant,
 si vi pastoure ombroiant
 sus une foillie
 8 ki de volanteit jolie
 aleivet (3) chantant:
 « J'amerai, kai ke nuns die,
 Perrin mon amant. »

II

- 12 N'o gaires alleit avant
 c'oy estriveir
 Jaiquete, fille Coutant
 ki prist a crier
 16 et dixoit mout hautement:
 « Par Dieu, Marot, follement
 uzeis vostre vie,
 kant de celui cui amie
 20 suix alez dixant:
 « J'amerai, kai ke nuns die,
 Perrin mon amant. »

III

- 24 Je fordotai durement
 d'elles lou melleir.
 Celle pair vin doucement,
 pris à salueir

- les pastoures en riant.
 28 Ez vos Perrin escorant
 qui d'une bruillie
 saut, et chascune c'escrie,
 kant l'ont vut venant:
 32 « J'amerai, kai que nuns die,
 Perrin, mon amant. »

IV

- Je m'apersu maintenant
 sans plus demoreir
 36 ke c'est Perrin, bellement
 li prix a moustreir:
 « Bergier, veci en present
 dous pastoures c'an torment
 40 sont par tai boudie,
 ke chascune par aitie
 se vait ci vantant:
 « J'amerai, kai que nuns die,
 44 Perrin, mon amant. »

V

- « Sire, a tort m'alez blamant,
 ne vos quier celleir;
 Jaikette amai vraiment
 48 de cuer sans fauceir;
 mais elle m'alait faillant.
 Marot prix qui bonement
 me tient compaignie.
 52 C'est bien raisons k'elle die
 tout a son talent:
 « J'amerai, cai ke nuns die,
 Perrin, mon amant. »

1) Sp. 34

2) Unicu

3) « Alei
« aler4) M-W,
unissc
calièreLa st
ce qui est

L'enc

crudada :

caudée da

à rimes r

Il faut ren

cette posi

15, et 6 c

gonetti).

ci-dessou

gonetti n

pour not

aussi piè

Refrain :

Elle e

Le rel

a a c' e'

La ca

le frons p

cauda fo

la rime ic

Ce rel

5) Bartsa

NOTICE

- 1) Sp. 346. I, f. 208 v^o-209 (anc. 218 v^o-219), sans musique.
- 2) Unicum de I.
- 3) « Aleivet » au v. 9 est une forme de l'imparfait de l'Est du verbe « aler » qui représente -ève-, (voir Intr. V, B, 8 b),
- 4) M-W, 666, 1. La nature courtoise de cette pièce est évidente: 5 coblas unissonans capcaudadas de 9 vers, avec une versification particulièrement soignée.

La strophe hétérométrique combine septénaires et pentasyllabes, ce qui est fréquent (cf. Intr. VI, B et tableau IX).

L'enchaînement des rimes ab ab a a c' c' a est du type « cadena caudada » qui oppose à l'alternance simple du frons la succession caudée dans la deuxième partie de la strophe. Nous avons là une cauda à rimes redoublées combinée à une rime excédente qui revient en finale. Il faut remarquer la rime excédente finale, nettement moins fréquente en cette position que celle qui vient entre le frons et la cauda (45 ex. contre 15, et 6 comme rime intermédiaire au milieu de la cauda, d'après Dragonetti). Ici, cette rime excédente sert à enchaîner avec le refrain (voir ci-dessous); elle joue donc un rôle analogue à celle de la ballette. Dragonetti ne signale pas d'exemple de cette formule sous cet aspect, et, pour notre part, nous n'en avons pas relevé (Dragonetti, p. 438). Voir aussi pièce 46.

Refrain: V.B. 998. Pièce à refrain; Noack, p. 10.

Elle est du groupe Ib.

Le refrain est, en effet, étroitement lié à la fin de la strophe: a b a b a a c' c' a C' A où c' a = C' A = 7-5

7 5 7 5 7 7 5 7 5 7 5

La cauda est liée au frons puisque ses 4 derniers vers représentent le frons pour la succession du nombre des syllabes. Le premier vers de la cauda forme, selon Noack, une « diesis » qui relie la cauda au frons par la rime identique a.

Ce refrain se trouve dans Bartsch, I, 53a, v. 10.

- 5) Bartsch, II, 53.

I

L'autre jour je chivachois
 paucis si con suis sovant;
 leiz un bouchet qui verdoie,
 pres d'un preit et lons de gent,
 5 trux pastor, de son cors gent
 ne vos par out mie; (3)
 mais de volanteit jolie
 chante a voix quassette:
 « Amorete doucette,
 10 ne m'ocieiz, Alinette ! »

II

Kant l'oy, pais ne m'anoie;
 mon panceir laix erranment;
 vers li droitement m'avoie,
 et li di sans maltalent: (2)
 15 « Bergiers, di moi bonement,
 ne point ne detrie:
 por coi dis a voix serie
 an ta chansonette:
 Amorette doucette,
 20 ne m'ocieiz, Alinette ! »

III

— « Certes, sire, ke j'ai joie
 de ceu ke j'ain loialment,
 Alinette a cui m'otroie:
 la pastoure (2) si atant.

25

30

v. 14

1) Sp. 1

2) Unic

Deux

« sans n

« nul »;

pied en

un vers

Pour

3) Le se

corps

4) M-W

strop

cation

L'enc

courtoise

fait la lia

l'avons ét

La cor

(cf. Intr.

opposée à

- 25 Et por ceu ke durement
 crien ke ne m'oblie,
 chant que m'oie a lai foieie
 de mai voix lordette:
 « Amorette doucette,
 30 ne m'ocieiz, Alinette ! »

Leçons rejetées

v. 14, et li di s. nul m.; v. 24, la patour si a.

NOTICE

1) Sp. 1696. I, f. 209 (anc. 219), sans musique.

2) Unicum de L.

Deux corrections ont été nécessaires; au v. 14, le manuscrit donne « sans nul maltalent » qui fait un pied de trop, d'où la suppression de « nul »; au v. 24, on trouve « patour », forme insolite et qui donne un pied en moins: la restitution de « pastoure », forme habituelle, rétablit un vers correct.

Pour la graphie du v. 27, « foieie » (v. Intr. V, A, 3^o, g).

3) Le sens des v. 5-6 est: « je trouve un berger, il n'y avait pas d'autre corps égal à son corps gracieux ».

4) M-W, 1087, 1. Pièce en forme de ballette qui se compose de 3 strophes de nature courtoise: 3 coblas unissonans, 8 vers, versification soignée, où rimes masculines et féminines s'équilibrent.

L'enchaînement des rimes: a' b a' b b c' c' d' est celui d'une strophe courtoise de type cadena caudada augmentée d'une rime estramp qui fait la liaison avec le refrain que l'on avait déjà dans la pièce I où nous l'avons étudié (voir notice).

La combinaison du septénaire et du pentasyllabe nous est familière (cf. Intr. VI, B et tableaux IX); nous avons une cauda hétérométrique opposée à un frons isométrique (cf. pièce 15).

Refrain: V.B. 139. Pièce à refrain; Noack p. 24.

Noack la classe dans le groupe IIa; outre la rime $d' = D' D'$, Noack voit un lien supplémentaire entre, d'une part les groupes $b c'$ et $c' d' = 12$ syllabes, et le refrain $D' D'$, 12 syllabes au total également selon lui; or nous ne pouvons retenir cette explication, car le refrain fait manifestement 6-7, soit 13 syllabes au total.

Le premier vers de la cauda fait liaison entre les deux parties de la strophe en reprenant les v. 2 et 4 du frons (rime b identique et 7 syllabes). (Cf. Intr. VI, D, I, b.)

Avec ces 3 strophes et le vers supplémentaire de liaison, on retrouve le type « ballette », mais construit sur une strophe courtoise.

5) Bartsch, II, 54.

pièce

5

10

1) Sp.

2) Un

4) M-

aur

aur

Les

enge):

b, avec

Ce

modèle

Qu

poésie

(a maj)

Le

v. 8 au

Pou

Pièce n° XXVIII

I

L'autrier en mai por moi esbanoier,
 je m'en antrai en un flori vergier;
 trovai pastoure soule sans un bergier
 qui dixoit en chantant:

5 « Bien m'ont amors dou tout en lour comant. »

II

Ver li allai tantost sans atargier;
 molt doucement tornait ver moi son chief;
 trop regrette Robin son amin chier,
 por coi demoure tant.

10 « Bien m'ont amors dou tout a lour comant. »

NOTICE

1) Sp. 1275. I, f. 209 (anc. 219), sans musique.

2) Unicum de I.

4) M-W, 192, 9. La pièce est vraisemblablement incomplète; le récit aurait demandé une suite, sans doute une troisième strophe qui nous aurait donné une ballette.

Les strophes sont de type populaire (« zadjalesque » ou de rotrouenge): 3 décasyllabes a a a suivies d'un sénair sur une rime différente b, avec un vers de refrain B; toutes les rimes sont masculines.

Ce type de strophe a été étudié à propos de la pièce XXI, mais ce modèle spécifique se présente à 24 exemples (Cf. M-W.)

Quatre décasyllabes présentent la coupe la plus fréquente de la poésie courtoise: 4/6 (a minori) à césure masculine; un a la coupe 6/4 (a majori), le v. 8.

Le v. 3, a, à la pause, une syllabe féminine élidée (césure épique); le v. 8 au contraire présente une césure lyrique.

Pour les rimes de la 2^e str., voir Intr. VI, C, IV, a.

Refrain: V.B. 271. Pièce à refrain; Noack, p. 21.

La rime b fait la liaison et amène le refrain B. Noack la classe dans le groupe IIa (refrain lié partiellement à la fin de la strophe a b, selon les méthodes de Noack); de même, d'après lui, le troisième vers a fait la liaison entre les deux parties de la strophe.

Enfin, toujours selon Noack, il manquerait une partie du refrain, un second vers B de 6 pieds pour reproduire exactement au point de vue rythme la finale de la strophe a/b = 10/6. Cette opinion nous semble bien hasardeuse, parce que les refrains d'un seul vers, parfois même sur une seule rime indépendante de celles de la strophe, ne manquent pas dans les pièces de ce genre (cf. Sp. 594, 1844, 1847, 1941).

5) Bartsch, II, 91.

Pièce n^o XXIX

I

« E bergiers, si grant anvie
 j'ai de toi
 de ceu que si bone vie
 4 ais ver (2) moi
 c'onkes loialtei ne foi
 troveir ne poi (2)
 lai ou je l'ai deservie.
 8 Et tu qui de riens servie
 n'ais amors, joïr t'an voi
 et vanteir toi (3)
 en l'anoy, jus an l'anoi,
 12 en bras t'amie. » (4)

II

« He, sire, queil vilonie
 ne por coi
 m'aveis dit par felonie ?
 16 Car je croi
 k'ainz ne seustes de moi
 ne ceu ne coi,
 coment j'aie amours servie
 20 Non por cant ne m'an vant mie,
 mais an chantant m'esbanoi
 par teil donoi
 k'an l'anoi, ju an l'anoi
 24 ambrais m'amie. » (4)

Leçons rejetées

v. 4, ais enver moi; v. 6, t. ne pou.

NOTICE

1) Sp. 1139. I, f. 209 (anc. 219), sans musique.

2) Unicum de I.

Au v. 4, nous avons remplacé « enver » par « ver », pour retrouver un vers de 3 pieds.

Au v. 6, le manuscrit donne « pou »; ce pourrait être une forme dialectale pour poi, dont nous avons par ailleurs d'autres exemples (cf. Intr. V, B, 8), c); mais dans un texte à versification soignée, nous avons fait une entorse à notre principe de conservation des rimes, même fautives en apparence et nous avons rétabli « poi », forme la plus usuelle et exigée par la rime (voir Intr. IV, A, 4°).

3) Au v. 10: « toi » est une forme forte de pronom postposé à l'infinitif: « et toi qui n'as jamais servi l'amour en quoi que ce soit, je t'en vois jouir et je te vois t'en vanter ».

4) M-W, 963, 1. Les deux strophes qui composent cette pièce sont de type courtois: coblas unissonans capcaudadas, versification soignée, équilibre des rimes masculines et féminines.

Dragonetti ne cite pas d'exemple du type d'enchaînement a' b a' b b a a b b, en une strophe de 10 vers; nous n'en avons pas non plus relevé d'exemples dans les pièces populaires, ni dans M-W.

Mais il s'agit, de toute évidence, d'une modification de la strophe de 8 vers abab bbaa de type cadena caudada, dont Dragonetti (p. 437) a relevé 5 exemples chez les trouvères; la répétition des rimes redoublées b b en finale permet d'introduire le refrain (voir ci-dessous).

La combinaison dans une même strophe des septénaires avec les vers de 3 et 4 syllabes semble exceptionnelle; nous n'en avons pas relevé d'exemples. Elle indique déjà une évolution plus raffinée de la strophe courtoise. Cette combinaison du septénaire avec deux autres mètres plus courts se trouve en effet dans une pastourelle de Guillaume le Vinier (Bartsch, III, 31; -Sp. 158), et dans une de J. Erart, avec des vers de 3, 4 et 5 syllabes (Bartsch, III, 16; Sp. 585).

La première strophe a été utilisée comme motet (n° 76).

Refrain: V.B. 659. Pièce à refrain; Noack, p. 24, 46, 47.

Noack classe cette pièce parmi celle dont le refrain n'est lié que de façon partielle à la fin de la strophe (B A' contre bb). Voici l'essentiel de ses explications pas toujours très claires.

La première série de vers b b est séparée par ce qu'il appelle une « diesis » a' a' de la paire b b finale; la première paire annonce ainsi la deuxième et, dès le début de la cauda, prépare l'introduction du refrain (rime identique b = B et nombre de syllabes 7 / 4 également). En

outre la première rime b de la cauda fait la liaison avec le frons grâce au dernier vers de celui-ci, identique en tous points, ce qui nous amène à classer, après Noack, cette pièce dans le groupe IIa.

Noack montre aussi, et fort justement, que les changements dans les mots du refrain n'ont été que de faible importance:

- v. 11 « an l'anoy »...
 - v. 23 « k'an l'anoy »...
- plus importants en
- v. 12 « en bras t'amie »
 - v. 24 « ambrais m'amie »

Mais ils n'influent en aucune manière sur le schéma métrique et la pièce peut ainsi rester dans la catégorie « à refrain ».

Réf.: pièce 77, v. 12-14 (M. 657).

5) Bartsch, II, 55.

Pièce n° XXX

I

- Je me levai ier matin;
 de Langres chivachoie a Bair,
 3 trestout deduxant mon chamin.
 Jantil pastorolle (3) trovai,
 onkes plus belle n'acointai.
 6 Vers li m'an voix l'ambleure,
 celle qui par anvoixeure
 aloit chantant cest motet:
 9 « Robin tureleure Robinet. »

II

- Si tost con je l'ai choisi,
 maintenant ver li me tornai;
 12 de mon pallefroï dexandi
 et de s'amour je li priaï.
 Elle respondi sans delai:
 15 « De vostre amor n'ai je cure,
 car Robins est an la pasture,
 li miensamins joliet.
 18 Robin teureleure Robinet. »

III

- « Par Deu, sire, pou vos vaut
 de kan ke voz aleiz dixant.
 21 Teilz cuide bien panre ki faut:
 ansi fereis vos maintenant,
 car je voi mon amin venant

24

27

1) S

2) U

3) A

fe

p

«

4) M

st

N

assez

L

type

sert c

la pié

ont p

L

nous

37; S

de La

Le

chute

Refra

O

fin de

syllab

Un

au typ

Ce

fioritu

rare et

5) La

- 24 par lou boix grant aleure
 qui hui matin an la verdure
 me fist si biaux chaipelet.
 27 « Robin tureleure Robinet. »

NOTICE

- 1) Sp. 1369. I, f. 209-209 v° (anc. 219-219 v°), sans musique.
- 2) Unicum de I.
- 3) Au v. 4, le manuscrit donne « pastorolle »; nous avons laissé cette forme où l'on peut voir une influence occitane; mais il est peut-être plus juste d'y voir une erreur du scribe pour la forme habituelle « pastorelle ».
- 4) M-W, 1079, 43. Les trois strophes composant cette pièce sont de structure courtoise.

Nous avons deux coblas doblas plus une autre cobla, structure assez rare (voir tableau VIII).

L'enchaînement des rimes: a b a b b c' c' d est une modification du type *cadena caudada* à 7 vers avec rime excédente; la rime *estramp* sert de liaison avec le refrain; ce type a été étudié en détail à propos de la pièce I (voir notice). En incluant les refrains dans le schéma, M-W ont pu dénombrer 57 pièces de ce type.

La strophe hétérométrique combine septénaires et octosyllabes; nous trouvons cette combinaison dans la pièce éliminée (Bartsch, II, 37; Sp. 1256), dans la ballette, I, 26 (Sp. 1038) et dans la pastourelle de Lambert l'Aveugle (Bartsch, III, 13; -Sp. 1540).

Le v. 2 offre une rime de ai lorrain avec ai < a + y, grâce à la chute de -r final (cf. Intr. V, A, 1° et VI, C, IV, a).

Refrain: V.B. 1634. Pièce à refrain; Noack p. 42-44.

On peut la classer dans le groupe IIIa; seule, en effet, la rime d de la fin de la strophe fait liaison avec le refrain D; tout le reste diffère (D = 9 syllabes contre 7 ou 8 dans le couplet).

Une fois de plus, avec ses trois strophes, cette pièce peut s'assimiler au type ballette.

Ce refrain est du type refrain musical qui combine vers ordinaire et fioritures; ici, la combinaison se fait en un vers unique; c'est un cas assez rare et Noack n'en cite pas d'autre exemple.

- 5) La Villemarqué, Archives, V, 104; — Bartsch II, 56.

Pièce n° XXX bis

I

Je me levai ier main par un matin
 par devant moi acoilli mon chamin,
 trovai Marot seant dezos un pin;
 je m'acis sus son giron.
 5 Sa delaridon darion ma dame, sa delarire donne. 25

II

De son amor li priaï doucement
 et li promis corroïe a cloz d'argent.
 De li ai fait mes boins et mes talens
 desoz l'ombre d'un boïxon.
 10 Sa delaridon darion ma dame, sa delarire donne. 30

III

Robins lou voit que mout s'an mervilloit;
 vers iauz (3) ce trait por veoir les donoïis:
 « Di moi, Marot, par la foit que me dois:
 (2) ki fut ores cilz garsons? »
 15 sa delaridon darion ma dame, sa delarire donne.

IV

Se dist Marot: « C'est fiz de mon antein;
 il vint arsoir, si s'an irait demain;
 aporteit m'a dou fromaige et dou pain
 por moi et por mon chienson. »
 20 Se delaridon darion ma dame, sa delarire donne.

1) Sp

2) U

Sa

« dari

U

v. 14,

3) Au

sar

4) M-

enc

V

- Et dist Robin: « Marot, grant tort aveis.
 Estre cuidai dou tout li muez ameis;
 mais je voi bien ke je suis ranfuzeis
 por un estrainge garson. »
 25 Sa delaridon darion ma dame, sa delarire donne.

VI

- Et dist Marot: « Robin, grant tort aveis.
 Il m'ait promis des biaz jualz asseis;
 kant ges arai, si lou lairai alleir;
 ne amerai, ce vos non. »
 30 Sa delaridon darion ma dame, sa delarire donne.

Leçon rejetée

V. 14: et ki fut o. c. g.

NOTICE

- 1) Sp. 1376. I, f. 223 v^o-224 (anc. 234 v^o-235); sans musique.
- 2) Unicum de I.
 Sauf à la première strophe, le refrain s'arrête partout après « darion ».
 Une correction a été nécessaire: la suppression de « et » au début du v. 14, pour retrouver un vers de 7 pieds.
- 3) Au vers 12, « iauz » signifie « eux »: on passe ainsi au style indirect, sans transition, ce qui n'est pas rare en ancien français.
- 4) M-W, 248, 3. La strophe, du type strophe de rotrouenge, présente un enchaînement a a a b R; cf. pièces 5 et 21.

Tous les décasyllabes sont coupés 4 + 6 (on peut admettre 6 + 4 pour le v. 6). Ils sont donc analogues à ceux que l'on trouve dans la lyrique courtoise.

Le v. 4 de chaque strophe fait rime estramp.

Pour la rime en -eir du v. 28, avec -eis des v. 27 et 28, voir Intr. VI, C, IV, a.

La structure de la strophe (de 4 vers seulement), les rimes uniquement masculines, la forme « ballette » indiquent cependant une pièce vraisemblablement ancienne.

Refrain: V.B. 1892. Noack ne l'a pas étudié, sans doute parce que Stengel signalait déjà que son caractère uniquement musical l'excluait de toute étude et de toute classification systématiques.

5) Stengel 90.

Pièce n° XXXI

Antre Soixons et Paris
 chivachai l'autrier a mon grei;
 trus pastorelle au cleir vis;
 tantost m'ait araisonnei
 5 por coi j'astoie jolis,
 s'avoie par amors amei.
 Je li di: « Ne t'iert celleis:
 mesdixans por lor anvie
 a ma dame m'ont blasmeit;
 10 an despit d'ous chanterai:
 d'amors vient tote ma joie,
 ma jolietei. »

NOTICE

1) G. 1094; I, f. 244 (anc. 257); sans musique.

2) Unicum de I.

Pièce située dans la 7^e partie du chansonnier I et qui n'est pas donnée dans la table de début; cette partie comprend 63 motets et 38 rondeaux. Steffens s'étant arrêté après la 6^e partie ne l'a pas reproduite dans son édition diplomatique.

Il s'agit d'un motet ou d'un fragment de motet, dit « enté », c'est-à-dire greffé sur deux parties de refrain connu (v. 8-9 et 11-12).

Comme c'est un motet, elle ne figure pas dans la bibliographie de Raynaud-Spanke.

3) Cette pièce présente un certain nombre de formes insolites: au v. 3, « trus » est une forme lorraine pour « truis », avec chute du deuxième élément de la diphtongue; au v. 5 « astoie », impft. pour « estoie » peut s'expliquer par une ouverture de « e » initial devant -s-, ou par l'analogie de formes comme « astreie » conditionnel (qu'on trouve dans « Jonas »); au v. 10, « ous » est une forme de pronom personnel, cas régime masculin pluriel; c'est une forme de l'Est pour « eus » (pour toutes ces formes, voir Intr. V, A, 4, C et B, 5^o).

- 4) M-W, 804, 1. Comme pour tous les motets, nous n'avons pas fait d'étude formelle.

Refrain : Le v. 8 se retrouve identique dans la pièce Raynaud, I, CXXVII, I et avec le 2), on a des analogies avec Raynaud, t. I, LXXXIV, v. 20-21.

Le v. 11 forme le commencement du motet Raynaud II, p. 66; — cf. aussi Jehannot de Lescurel, éd. Montaiglon p. 61.

- 5) Bartsch, II, 92; — Raynaud, Motets, II, p. 2.

fait
VII,
IV,
66;

REVUES, COLLECTIONS, PÉRIODIQUES

- Archiv. — *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*,
begründet von Ludwig Herrign fortgeführt von A. Brandt und
O. Schultz-Gora; Elberfeld 1846 sv.; Braunschweig 1849 sv.
- CFMA. — *Les Classiques français du Moyen-Age*. Collection de textes
français et provençaux antérieurs à 1500, fondée par M. Roques;
Paris 1910 sv.
- Jahrbuch. — *Jahrbuch für romanische und englische Sprache und Literatur*,
unter besonderer Mitwirkung von F. Wolf, hgg. von A. Ebert
(I-III), von L. Lemcke (IV-XV); Berlin, puis Leipzig, 1859-1876.
- Neuph. Mitt. — *Neuphilologische Mitteilungen*, hgg. von Neuphilolo-
gischen Verein in Helsingfors. Redaktion A. Langfors und H.
Suolathi; Helsinki, 1900 sv.
- RLR. — *Revue des langues romanes*, publiée par la Société pour l'Étude
des Langues Romanes. Depuis 1870, Montpellier-Paris.
- RLiR. — *Revue de linguistique romane*, publiée par la Société de Linguis-
tique Romane. Depuis 1925, Paris, puis Strasbourg.
- Rom. — *Romania*, recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et
littératures romanes, fondé en 1872 par P. Meyer et G. Paris
(actuellement publié par F. Lecoy); Paris, 1872 sv.
- Rom. Phil. — *Romance Philology*. Publié depuis 1947 par Y. Malkiel —
University of California Press — Berkeley.
- SATF. — Publication de la *Société des Anciens Textes Français*; Paris
1875 sv.
- Script. — *Scriptorium* — Revue internationale des études manuscrites.
Depuis 1946, Anvers.
- Spec. — *Speculum* — Journal of med. studies — Publication trimes-
trielle, by the Med. Academy of America, depuis 1926 — Cam-
bridge (Mass. U.S.A.).

- Stud. Med. — *Studi Medievali* — Depuis 1904-1905 — Torino — Devenu *Nuovi Studi Medievali*, de 1922 à 1927 — De nouveau *Studi Medievali*, depuis 1928.
- ZFSL. — *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, begr. von G. Koerting und E. Koschwitz, I -VIII, Oppeln und Leipzig, 1878-1886; IX-XI, hgg. von D. Behrens und H. Koerting, 1887-1890; XIII sv., Berlin 1891 sv. — Premier titre (I-X): *Z. für neufr. Spr. und Lit.*
- ZRP. — *Zeitschrift für romanische Philologie*, hgg. von G. Gröber (1877-1910), fortgeführt und hgg. E. Hoepffner (1911-1919), A. Hilka (1920-1934), W. von Wartburg (1935-1960), K. Baldinger (1961 sv.); Halle, puis Tübingen, 1877 sv.

BIBLIOGRAPHIE

- ARNAUD, L. E. *The Sottes Chansons*, in ms Douce Oxford Bodleian Library at Oxford, in *Speculum* XIX, 1944, pp. 68-88.
- AUBRY, P. *Cent motets français du XIII^e siècle*, publiés d'après le ms de Bamberg; Paris, 1908.
- *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris, 1905.
- *Trouvères et troubadours*, coll. Les maîtres de la musique, 2^e éd. Paris, 1910.
- AUDIAU, J. *La Pastourelle dans la poésie occitane au Moyen Age*. Paris, 1923.
- BARTSCH, K. *Altfranzösische Romanzen und Pastourellen*. Leipzig 1970; rééd. 1967 Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- *Chrestomathie de l'ancien français (VIII^e-XV^e siècles)*, 1^{re} éd. Rostock 1866; 12^e et dernière, revue par L. Wiese, Leipzig, 1920.
- BESSELER, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Postdam, 1931.
- BRITTAIN, F. *The mediaeval Latin and romanic Lyric*. Cambridge, 1937.
- BRAKELMANN, J. *Die Pastourelle in der nord und sudfranzösische Poesie*, in *Jahrbuch* IX, 1868, pp. 155-189 et 307-387.
- BRUNEL, C. *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*. Paris, 1935.
- BUFFUM, D. L. Gerbert de Montreuil, *Le roman de la Violette ou de G. de Nevers*, SATF, Paris, 1928.
- CLUZEL, I. M. et PRESSOUYRE. *Les origines de la poésie lyrique d'Oïl et les premiers trouvères*; Paris, 1962.
- DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au Moyen Age*, Paris, 1852.
- CREMONESI, C. *Lirica francese del Medio Evo*. Milano-Varese, 1962.

- DINAUX, A. D. *Trouvères, jongleurs et ménestrels du nord de la France et du midi de la Belgique*, 4 vol.: I) Les trouvères cambrésiens, 1837; II) Les trouvères des Flandres et du Tournaisis, 1839; III) Les trouvères artésiens, 1843; IV) Les trouvères brabançons, hainuyers, liégeois et namurois, 1863.
- DELBOUILLE, M. J. *Bretel, Le Tournoi de Chauvency*; *Bibl. Fac. Phil. Lett.*, Liège, 49; Liège-Paris, 1932.
- DELBOUILLE, M. *Les origines de la Pastourelle*, in « Mémoires de l'Académie royale de Belgique, cl. des Lettres, coll. in-8, t. XX, fasc. 2; Bruxelles, 1926.
- DRAGONETTI, R. *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*; contribution à l'étude de la rhétorique médiévale; Rijksuniversiteit te Gent, Werken uitgegeven door de Faculteit van de Litteren en Wijsbegeerte, 127^e Aflavering; Bruges, 1960.
- DU MERIL, E. *Mélanges archéologiques et littéraires*. Paris, 1850.
- FARAL, E. *D'Amors et de Jalousie*, in *Romania*, LXIX, 1933, p. 333.
— *La Pastorelle*, in *Romania* XLIX, 1923, pp. 204-259.
- FETIS, F. J. *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*; t. V, 1876.
- FOULON, C. *L'œuvre de J. Bodel*; Paris, 1958.
- FRANK, I. *De l'art d'éditer les textes lyriques*, in *Recueil de travaux offert à M. C. Brunel; mémoires et documents publiés par la Société de l'Ecole des Chartes*, I, pp. 463-475; Paris, 1955.
— *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. Paris, I, 1953; II, 1957.
- FRAPPIER, J. *La poésie lyrique aux XII^e et XIII^e siècles: les auteurs et les genres*; cours polycopié CDU, Paris 1966.
- GAUCHAT, L. *Les poésies provençales conservées par les Chansonniers français*, in *Romania* XXII, pp. 364-404.
- GENNRICH, F. *Altfranzösische Lieder*; t. I, Halle 1953; t. II, Tübingen, 1956.
— *Die altfranzösische Rotruenge*; Halle, 1925.
— *Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischen und altprovenzalischen Lieder*, in *ZRP* XLI, 1921, pp. 289-346.

GENN

GERO

GROU

HENR

HEYS

HOFM

HOFM

HUET

JACKS

JEANR

JEANR

GENNRICH, F. *Bibliographie des ältestenfranzösischen und lateinischen Motteten*; Darmstadt, 1958.

— *Musikwissenschaftliche Studien Bibl.*, Heft 5/6; Darmstadt, 1953.

— *Rondeaux, Virelais und Balladen*; Gesellschaft für rom. Lit., Bd. 43 und Bd. 47; I) Texte und Mel. 1921; II) Materialien, 1927. CR. Spanke in ZRP XLIX, pp. 287-309.

GEROLD, Th. *La Musique au Moyen Age*; CFMA 73; Paris, 1932.

— *Histoire de la musique des origines à la fin du XVI^e siècle*; Paris, 1936.

GROULT, P., EMOND, V., MURAILLE, G. *Anthologie de la littérature française du Moyen Age, des origines à la fin du XIII^e siècle*, Gembloux, 1964.

HENRY, A. *Chrestomathie de la littérature en Ancien Français*; coll. Bibl. rom., 2^e série, 3 et 4, 3^e éd. Berne, 1965.

HEYSE, P. *Romanische Inedita aus italienischen Bibliotheken*; Berlin, 1856.

HOFMAN, K. *Altfranzösischen Pastorellen aus der Berner Handschrift, Nr. 389 in den Sitzungsberichten des Königl. bayerische Akademie der Wissenschaften zu München, 1867, 1865, Bd. 20.*

HOFMAN, K. *Eine Anzahl altfranzösischer lyrischer Gedichte aus dem Berner Codex 389, in Sitzungsberichten der Königl. bayerische Akademie der Wissenschaften zu München, 1867, II, pp. 486-527.*

HUET, G. *Chansons de Gace Brulé*; SATF, Paris, 1902.

JACKSON, W. T. H. *The medieval Pastourelle as a satirical genre*, in *Philological Quarterly*, XXXI, 1952, pp. 156-170.

JEANROY, A. *Bibliographie sommaire des Chansonniers français du Moyen Age (mss et éd.)*; CFMA 18; Paris, 1918.

— *Bibliographie sommaire des Chansonniers provençaux (mss et éd.)* CFMA 16; Paris, 1916.

— *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*; 4^e éd.; Paris 1965.

JEANROY, BRANDIN et AUBRY. *Lais et descorts français du XIII^e siècle; texte et musique*; Paris, 1901.

- CR. Spanke, in *Studii Mediaevali*; NS XI; 1938.
- JUBINAL, A. *Nouveau recueil de contes, dits fabliaux et autres pièces... (Saluts d'amour)*; Paris, 1842.
- LANGFORS, A. *Deux recueils de sottes chansons*, Bodl. Douce 308 et BN. française 24432, éd. crit., *Ann. Ac. Sc. Finn.* B LIII, 4; Helsinki, 1946.
- *Li confrere d'amors*; *Romania* XXXVI, 1907, pp. 29 et ss.
- *Mélanges de poésie lyrique française*; *Romania*, LIII, 1927, p. 506 et ss.
- SOLENTÉ, S. *Une Pastourelle nouvellement découverte et son modèle*, in *Neuph. Mitt.*, XXX, 1929, pp. 215-225.
- LANGLOIS, E. Adam de la Halle; *Le jeu de Robin et de Marion*; li Jus du Pelerin; CFMA 36; Paris, 1958.
- LECOY, F. J. Renart; *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dôle*; CFMA 91; Paris, 1954.
- LE GENTIL, P. *Le Virelai et le Villancico: le problème des origines arabes*; Paris, 1954.
- LEJEUNE, R. J. Renart; *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dôle*; Paris, 1936.
- LEROND, A. *Chansons attribuées au Chastelain de Coucy*; édition critique; Paris, 1964.
- LEVESQUE DE LA RAVALLIÈRE. *Les poésies du roy de Navarre*; II; Paris, 1742.
- LOTE, G. *Histoire du vers français*; 3 vol.; Paris, 1949-1955.
- LÖWE, L. F. H. *Die sprache des Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle*; diss. Göttingen, 1913.
- LUDWIG *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stilis*; Halle, 1910.
- MAILLARD, J. *Lais et chansons d'Ernoul le Gastinois*; *Ann. Inst. of Musicology*, 1964.
- *Problèmes musicaux et littéraires du descort*, in *Mél.* I. Frank, 1957, pp. 388-409.
- MARY, A. *Anthologie poétique française. I, Moyen Age*; Paris, 1967.

- MEYER, P. *Documents manuscrits de l'ancienne littérature de la France, conservés dans les bibliothèques de Grande-Bretagne; 1871, condensé d'un rapport sur une mission littéraire en Angleterre, in Archives des missions, 2^e série, Bd III (1866) et V (1868).*
- MÖLK, U. et WOLFZELTEL F. *Répertoire métrique de la poésie lyrique française, Munich 1972.*
- MONMERQUE-MICHEL. *Le Théâtre français au Moyen Age, Paris, 1839.*
- DE MONTAIGLON, A. *Chansons, ballades et rondeaux de J. de l'Escurel, poète français du XIV^e siècle..., Paris, 1855; nouvelle édition, Paris, 1945.*
- NOACK, F. *Den Strophenausgang in seinem Verhältnis zum Refrain... in der altfranzösische Lyrik (Stengels Ausg. und Abh. Nr. 98); 1899. Les textes sont de Stengel, d'après une copie de Noack. CR. de Jeanroy, Romania, XXX, p. 423.*
- PARIS, G. & LANGLOIS, E. *Chrestomathie du Moyen Age, Paris, 1897, dernière réédition, 1948.*
- PAUPHLET, A. *Poètes et Romanciers du Moyen Age, Paris, 1952.*
- PIGUET, E. *L'évolution de la Pastourelle du XII^e à nos jours; diss. publ. de la Soc. suisse des Trad. populaires; Berne-Bâle, 1927.*
- PILLET, A. & CARSTENS, H. *Bibliographie des Troubadours. Halle, 1913.*
- PINGUET. *Les Chansons et Pastourelles de Th. de Blaison. Angers, 1930.*
- POWELL, J. W. *The Pastourelle and French folk Drama, in Harvard Studies, XIII, 1931; pp. 129-163.*
- *The Pastourelle, a study of the origins and traditions of a lyric type. Cambridge (Mass., USA), 1931.*
- PRUNIÈRE. *Nouvelle histoire de la musique, t. I, 1934.*
- RAYNAUD, G. *Recueil des motets français des XII^e et XIII^e siècles, suivi d'une étude sur la musique du siècle de Saint-Louis, par H. Lavoix; 2 vol., Paris, 1881-1883.*
- *Ed. des refrains, in Romania, X, 1881, pp. 519 et ss. (La cour d'amour de Mathieu le Pomier.)*
- REGNIER, C. *Les rédactions en vers de la prise d'Orange. Paris 1966.*
- *Quelques problèmes de l'ancien picard, in Romance Philology, XIV, n° 3, février 1961.*

- ROCHAT, A. *Etude sur le vers décasyllabique français au Moyen Age*, in Jahrbuch XI, 1870, pp. 63-93.
- DE ROQUEFORT, FLAMERICOURT, B. *De l'état de la poésie française dans les XII^e et XIII^e siècles*. Paris, 1815.
- ROQUES, M. *Aucassin et Nicolette*, 2^e édition, Paris, 1931, CFMA 4.
- *Etablissement des règles pratiques pour l'édition des anciens textes français et provençaux (Rapport)*, in Romania, LIII, 1926, pp. 243-249.
- ROUSSEL, H. *Jacquemart Giélée: Renart le Nouvel*. SATF, Paris, 1961.
- SCHULER, A. *Trouvères belges du XII^e au XIV^e siècle...* publiés d'après les manuscrits et annotés. Bruxelles, 1876.
- *Dits et contes de Baudouin de Condé (Prison d'Amours)*. Bruxelles.
- SCHLÄGER, G. *Über Musik und Strophenbau des altfranzösischen Romanzen*, Festgabe Suchier, 1900.
- SCHMIDT, R. *Die Lieder des Andrieu Contredit d'Arras*, diss., Halle, 1903.
- SCHULZ-GORA, O. *Zwei altfrz. Dichtungen: la Chatelaine de Saint-Gilles*. Halle, 1916, pp. 37 et ss.
- *Salut d'amour*, ZRP XXIV, 1900, pp. 358 et ss.
- SCHWAN, E. *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung, eine literhistorische untersuchung*, Berlin, 1886.
- SERVOIS, G. *Le roman de la rose ou de Guillaume de Dôle*, publié d'après le ms du Vatican; SATF, Paris, 1893.
- VON SEYDLITZ-KURZBACH, H. *Die Sprache der altfranzösischen Liederhandschrift*, Nr. 389 der Stadtbibliothek zu Bern; diss., Halle, 1898.
- SINNER, J. R. *Catalogus omnium codicum ms, Bibliothecae Bernensis*, t. III, Berne, 1872.
- SPANKE, H. *Die älteste lateinische Pastorelle*, in Rom. Forsch., LVI, 1942, pp. 257-265.
- *Eine altfranzösische Liedersammlung, die anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX; coll. Rom. Bibl. XXII*. Halle, 1925. CR. Jeanroy in Romania, LIII, p. 226, et Revue Critique, 1928, p. 33.

- G. Raynaud. *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*: Leiden, 1955.
- STEFFENS, G. *Die Lieder des Troveors Perrin von Angecort*; Halle 1905.
- STENGEL, E. *Der Strophenausgang in den ältesten französischen Balladen und sein Verhältnis zum Refrain in Strophengrundstock*, in ZFSL, 1896, pp. 85-114.
- STIMMING, A. *Die altfranzösische Mottete des Bamberger Handschriften*. Halle, 1906.
- STRENG-RENKONEN, W. O. *Les Estampies françaises*, CFMA 65; Paris, 1931.
- TARBE, P. *Les Chansonniers de Champagne aux XII^e et XIII^e siècles*. Reims, 1850.
- TIERSOT, J. *Histoire de la Chanson française*, Paris, 1889.
- TOJA, G. *Lirica cortese d'Oil*, sec. XII-XIII. Bologna, 1966.
- VAN DEN BOOGARD, Nico H. J. *Rondeaux et refrains; du XII^e siècle au début du XIV^e*. Paris 1969.
- VILAMO-PENTTI, E. *La Court de Paradis*, Ann. Ac. Sc. Fenn. B 79, 1; Helsinki, 1953.
- DE LA VILLEMARQUE, H. *Rapport sur une mission littéraire accomplie en Angleterre*, in Archives des Missions scientifiques et littéraires; 1^{re} série, t. V, 1856.
- VORETZSCH. *Altfranzösisches Lesebuch*. Tübingen, 1966, 3^e éd.
- WACKERNAGEL W. *Altfranzösischen Lieder und Leiche aus Handschrift zu Bern und Neuenburg, mit grammatischen und literarhistorischen, Abhandlungen*; Bäle, 1846.
- WAHLGREN, E. *Sur la question de l'i parasite dans l'Ancien Français*, in Mélanges de Phil. offerts à T. Vising; pp. 190-235, Göteborg et Paris, 1925.
- *Observations sur les verbes à parfaits faibles; études de morphologie et phonétique française*. Uppsala, 1931.
- WALLENSKÖLD, A. *Les Chansons de Conon de Béthune*, éd., CFMA 24; Paris, 1921.
- Les Chansons de Th. de Champagne, roi de Navarre*, édition critique; SATF; Paris, 1925.
- ZINK, M. *La Pastourelle, poésie et folklore au Moyen Age*; Paris, 1972.

MANUSCRITS

On trouvera la description détaillée de ces manuscrits dans Schwan, Jeanroy, Spanke, Lerond. Nous nous bornons donc à en donner la liste.

Les sigles utilisés sont ceux adoptés depuis Schwan (cf. Jeanroy, Spanke, etc.). Entre parenthèses nous donnons en premier le sigle utilisé par G. Raynaud dans sa Bibliographie, ensuite celui de Bartsch, et éventuellement, celui de Raynaud La voix dans leur « Recueil de Motets ». En cas de sigle nouveau, nous le signalons.

Ba (inconnu de Raynaud et de Bartsch). — Manuscrit de Bamberg; bibl. royale de Bamberg.

C (B2, A). — Berne Bibl. mun. 389.

I (O, C). — Oxford, Bibl. Bodléienne Douce 308.

K (Pa, C). — Paris Arsenal 5198 (anc. Paulmy Belles Lettres 63).

LC (inc. de Raynaud-Spanke, R dans Bartsch, LC dans R.-Lavoix). — Manuscrit « La Clayette »; description récente par S. SOLENTE, in *Script.* VII, 1953, pp. 226-234.

M (Pb3, E). — Paris BN fr. 844.

Mp (inc. de R.-Spanke et de Bartsch, M. dans R.-Lavoix). — Montpellier, Ecole de Médecine 196.

N (Pb 4, L). — Paris BN fr. 845.

O (Pb5, O). — Paris BN fr. 846.

P (Pb6, N). — Paris BN fr. 847.

S (Pb10, Q). — Paris BN fr. 12581.

T (Pb11, F). — Paris BN fr. 12615.

U (Pb12, B). — Paris BN fr. 20050.

V (Pb14, P). — Paris BN fr. 24406.

X (Pb17, inc. de Bartsch). — Paris BN, nouv. acq. frse 1050.

a (R1, G). — Rome, Bibl. Vat. Regina lat. 1490.

u (App. I, V). — Rome Bibl. Vat. Regina lat. 1725.

CHANSONNIERS PROVENÇAUX

Paris BN fr. 856 (pour la description, voir Pillet-Carstens, pp. XII et XIV, et Jeanroy).

Milan Ambros. R 71 *supra*.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
INTRODUCTION	7
I. Les raisons d'une nouvelle édition	7
II. Le choix des pièces et la délimitation du genre	8
III. Les manuscrits: choix et classement	14
IV. L'établissement du texte	19
V. La langue	24
VI. La forme	40
VII. La musique	69
VIII. Indications générales	70
PASTOURELLES	73
CHANSONNIER D'OXFORD (<i>Chansonnier I</i>)	73
Pièce n° I	75
Pièce n° II	78
Pièce n° III	81
Pièce n° IV	84
Pièce n° V	87
Pièce n° VI	90
Pièce n° VII	93
Pièce n° VIII	96
Pièce n° IX	99
Pièce n° X	103
Pièce n° XI	106
Pièce n° XII	109
Pièce n° XIII	112
Pièce n° XIV	116
Pièce n° XV	119
Pièce n° XVI	122
Pièce n° XVII	125

	Pages
Pièce n° XVIII	128
Pièce n° XIX	130
Pièce n° XX	133
Pièce n° XXI	136
Pièce n° XXII	139
Pièce n° XXIII	142
Pièce n° XXIV	145
Pièce n° XXV	148
Pièce n° XXVI	151
Pièce n° XXVII	154
Pièce n° XXVIII	157
Pièce n° XXIX	159
Pièce n° XXX	162
Pièce n° XXX bis	164
Pièce n° XXXI	167
Revue, collections, périodiques	169
Bibliographie	171
Manuscrits	178
Chansonniers provençaux	179