

Retour sur *Ben sabia eu, mha senhor* (T18,5)

Dominique Billy

(Université de Toulouse-Le Mirail)

Abstract

Alfonso X's *cantiga Ben sabia eu, mha senhor* has been suggested by some researchers to be linked with two religious songs of the *trouvère* Moniot de Paris who would have imitated a *canso* of Raimbaut de Vaqueiras, *D'una dona-m tueill e-m lais*, and perhaps imitations of this one. A new examination of this special case suggests that it is more probably an original form, not linked with these troubadour lyrics, or the two old french lyrics as well.

Nous voudrions apporter ici quelques réflexions nouvelles sur un cas d'imitation envisagé par Paolo Canettieri et Carlo Pulsoni en 1994, et depuis élargi par Esther Corral dont les conclusions vont dans le même sens:¹ les arguments exposés ne nous semblent pas en effet convaincants, et d'autres hypothèses sont envisageables, ouvrant des perspectives nouvelles sur l'origine de cette forme singulière.

1. Canettieri et Pulsoni rapprochent la *cantiga* d'Alfonso X *Ben sabia eu, mha senhor* des pièces à refrain *Je chevauchois l'autrier* (RS 1255) et *Pour mon cuer releecier* (RS 1299) où, regroupant certains vers et introduisant un refrain calqué sur la seconde partie de la strophe, Moniot de Paris aurait repris le modèle du *comjat* de Raimbaut de Vaqueiras, *D'una dona-m tueill e-m lais* (PC 392,12), pièce dont se seraient par ailleurs inspirés Sordel, Lanfranc Cigala et Vaquier en introduisant une légère modification, avec la substitution du trisyllabe au tétrasyllabe dans ce qui semble être assimilable, dans la terminologie que Dante a adoptée pour la description de la *canzone*, à des *versus* plutôt qu'à une *cauda*.² La formule strophique d'Alfonso que reproduisent Canettieri et Pulsoni (2003: 161, n. 23) terminée en $c^3c^8c^3c^7$, est celle que donne Giuseppe Tavani dans son répertoire,³ qui s'appuie implicitement sur le texte établi par Machado,⁴ confirmée depuis par Juan Paredes Núñez dans son édition critique.⁵

a	b	a	b	a	b	c	c	c	c	
7	6'	7	6'	7	6'	4	7	4	7	Rb Vaq 392,12
7	6'	7	6'	7	6'	3	7	3	7	282,17; 437,21; 459,1
8	7'	8	7'	8	7'	3	8	3	7	Alfonso T 18,5
a	b	a	b	a	b	c	c	C	C	
7	6'	7	6'	7	6'	11	11	11	11	RS 1255, RS 1299

Chez Alfonso, la partie terminale se divise en deux groupes de deux vers, qui présentent une légère dissymétrie reposant sur une variation mineure de la mesure du second vers. La pièce de Raimbaut aurait constitué le modèle primitif dont Moniot se serait inspiré en regroupant deux

¹ Cfr. Canettieri et Pulsoni (1994: 17), repris dans Canettieri et Pulsoni (2003: 124–126); Corral Díaz (1999).

² La structure de ce que nos collègues désignent sous le nom de *cauda* a en effet plus de chance d'être fondée sur la répétition d'un *versus* de deux vers (4 + 7 ou 3 + 7 dans les compositions occitanes).

³ Cfr. Tavani (1967), n° 70:1.

⁴ Cfr. Corral Díaz (1999: 179–180).

⁵ Cfr. Paredes Núñez (2001: 149–15, n° XII). *Lirica profana galego-portuguesa* (Brea 1996, I: 141) revient sans justification exprimée à l'interprétation de Nunes (1932, n° XXV), avec un schéma normalisé en $a^8b^7a^8b^7a^8b^7c^4d^8d^8$.

par deux les vers des *versus* (ou de la *cauda*), tandis que Sordel ou Lanfranc aurait procédé indépendamment à une modification d'une autre nature. La source d'Alfonso serait plus difficile à établir, mais intégrerait le second modèle occitan, ce dont témoignerait la reprise du trisyllabe, *via* sans doute le *sirventes* de Sordel, alors que la réunion des vers 7–8 renverrait par leur somme à l'hendécasyllabe de Moniot, influence croisée qui nous paraît d'autant moins probable qu'on ne comprend pas quel pourrait avoir été le sens d'une imitation des compositions de Moniot dont la manifestation serait aussi locale, aussi spécifique, aussi discrète qu'elle semble n'avoir aucune chance de s'imposer dans la conscience d'un quelconque auditeur. Tavani est récemment revenu sur la mesure du dernier vers de la strophe de *Ben sabia eu* qu'il donne pour un octosyllabe,⁶ ce qui rapprocherait davantage la pièce d'Alfonso de celles de Moniot que de celles de Sordel, Lanfranc et Vaquier, si ce n'est que l'hendécasyllabe de Moniot est un mètre de 7 + 4 syllabes, non de 3 + 8 syllabes (ni bien sûr de 4 + 7) qui repose sur une structure rythmique foncièrement différente. De fait, l'analyse de nos collègues nous semble poser quatre problèmes distincts: 1°) le rapport de la pièce de Raimbaut avec celle des autres troubadours qui ne semble pas soulever de difficultés majeures, même si les rimes diffèrent d'une pièce à l'autre⁷ et bien que l'absence de musique laisse flotter le doute sur l'étendue de l'imitation; 2°) celui de *Ben sabia eu* avec les pièces occitanes réunies sous l'article n° 274 (1 à 4) du répertoire de Frank; 3°) celui des pièces occitanes avec les compositions de Moniot; 4°) enfin, celui de la *cantiga* d'Alfonso avec celles de Moniot.

2. En ce qui concerne le second point, c'est parce qu'elle s'appuie sur une structure rare constituée apparemment de trois *pedes* et de ce qui semble être deux *versus* monorimes dont la structure métrique est analogue que la parenté de *Ben sabia eu* avec F 274:1-4 peut se manifester. À se limiter à cette structure générale, il convient de rappeler qu'Aldo Menichetti a cru la reconnaître dans la *Frotula noiae moralis* de Girardo Patecchio et la réponse d'Ugo di Perso, avec toutefois une parfaite isométrie et le recours à l'ennéasyllabe, suggérant ainsi que la forme ait pu connaître une diffusion nord-italienne.⁸ Dans ce cas précis toutefois, nous estimons qu'il est plus facile de voir une forme amplifiée de l'*ottava*, en abababcc prolongée d'un distique cc, autre hypothèse du reste évoquée par l'éminent spécialiste, même si le mètre rare employé ne vient pas simplifier les choses. Qu'un tel cas de polygénèse puisse se présenter doit nous rendre prudents sur les rapprochements qui sont faits.

Le schéma rimique lui-même est unique chez les *trobadores*. On le retrouve par contre dans un *mieg sirventes* de Raimon de Tors, *De l'ergueillos Berenger* (PC 410,5), avec des *pedes* en 7 + 4 et des *versus* sinon une *cauda* monomètre d'heptasyllabes, soit une strophe dont le rapport avec celles qui nous concerne est bien tenu.⁹ Ceci dit, cette pièce partage sans doute davantage qu'un schéma rimique avec le *comjat* de Raimbaut et ses imitations: elle pourrait avoir en commun une charpente commune qui pourrait se ramener à la formule AAABB, avec plus de certitude cependant pour la partie frontale que pour la finale que seule auraient pu conforter les mélodies dont nous ne savons rien, sans préjuger du partage ou non de matériaux musicaux. Le fait que Raimon fût un Provençal actif dans le troisième quart du XIII^e siècle peut suggérer la possibilité d'une influence de ses prédécesseurs ou contemporains: une fréquentation assidue des répertoires métriques n'est pas sans fournir des arguments sur la possibilité que les troubadours et leurs homologues ont pu avoir de reprendre un schéma rimique existant, articulé

⁶ Dans Tavani (2010: 59–63).

⁷ On peut tout au plus rapprocher celles des deux derniers couplets du *sirventes* de Sordel (*atz, ia, en*), de celles de la chanson de Raimbaut (*ais, ia, e*).

⁸ Cfr. Menichetti (2006: 198–199).

⁹ Soit a⁷b⁴ a⁷b⁴ a⁷b⁴ c⁷c⁷c⁷ (F 274:5); cette pièce de Raimon peut être rapprochée de la *danseta* d'Uc de Saint-Circ (PC 457,41; F 275:1: a⁷b⁴ a⁷b⁴ a⁷b⁴ C³C³C⁷ C³C³C⁷) à ceci près que les *versus* de Raimon deviennent un refrain chez Uc, avec une structure quelque peu différente, en c³c³c⁷ c³c³c⁷, qui n'est du reste pas sans rappeler les *versus* en c³c⁷ c³c⁷ de Sordel. Le schéma rimique se retrouve chez Peire de la Caravana (PC 334,1), dans un *sirventes* monomètre composé de pentasyllabes, dont la structure a une toute autre signification: la strophe proprement dite y est en fait réduite à six vers, suivie d'un refrain de quatre.

sur une infrastructure métrique semblable ou analogue, indépendamment de la question musicale qui reste en pratique insoluble.

Il apparaît que cette structure s'inscrit même dans un schéma plus général. Le répertoire de Frank présente ainsi sept autres pièces dont la strophe se termine sur des *versus* ou du moins une *cauda* de quatre vers monorimes. Dans tous les cas, cette partie finale est monomètre, mais si la partie frontale est composée de la répétition d'un module rimico-métrique assimilable à un *pes*, c'est dans un multiple différent, pair, de deux ou quatre fois. Il s'agit de la pièce de Raimon de Tors dont on vient de parler; de deux *tensos* à quatre *pedes*,¹⁰ initiées l'une par Ricaut de Tarascon, l'autre par un certain Guilhem, avec des personnages désignés respectivement sous les noms de Cabrit et de Guigenet, identifiés à Gui de Cavaillon;¹¹ de quatre pièces enfin à deux *pedes*, avec une *tenso* de Bonafé utilisant l'hendécasyllabe accentué sur la septième position et une *canso* de Raimon de Miraval imitée par Bertran de Born et Blacatz, dans un échange de *coblas* avec Peirol.¹²

a	b	a	b	a	b	a	b	c	c	c	c	
6'	4	6'	4	6'	4	6'	4	8	8	8	8	tens. Ric Tarasc 422,2
5	5'	5	5'	5	5'	5	5'	8	8	8	8	tens. Guilh 201,4a
				a	b	a	b	c	c	c	c	
				11'	11'	11'	11'	7	7	7	7	tens. Bonafé 98,1
				8	8	8	8	10'	10'	10'	10'	sirv. Bt Born 80,5; éch. cobl. Blac 97,8; ch. Rm Mirav 406,21

Dans cet ensemble, la monométrie constante de la partie terminale souligne bien entendu la singularité de F 274:1-4 dont la partie finale repose sur l'alternance de deux mètres, ce qui constitue un argument d'autant plus favorable à l'hypothèse de Canettieri et Pulsoni.

Le corpus des trouvères est beaucoup plus pauvre, avec deux pièces seulement qui peuvent leur être rapprochées, mais où les *versus* reprennent la seconde rime des *pedes*, ce qui peut s'expliquer par la tendance des trouvères à rechercher des formules rimiques sur deux rimes, dans une chanson de jongleur de Colin Muset et une composition anonyme réduite à une strophe unique:

				a	b	a	b	b	b	b	b	
				7	4	7	4	3	11	3	11	tens. Ric Tarasc 422,2
a	b	a	b	a	b	a	b	b	b	b	b	
5	4	5	4	5	4	5	4	8	8	8	8	anon. RS 1901

La composition polymétrique des *versus* (?) de la pièce de Colin, sujette en l'état actuel à un certain hétéromorphisme qui soulève bien des questions plus ou moins insolubles,¹³ n'est pas sans rappeler nos pièces. L'hendécasyllabe de structure décroissante 7 + 4 auquel Colin a recours est par ailleurs le même que celui de Moniot (et de Bonafé). Ceci étant, on peut constater que dans ces pièces comme dans les occitanes, les *pedes*, de nombre différent, adoptent dans le détail une forme métrique étrangère au modèle primitif de Raimbaut qui serait ici en cause, comme à ses imitations. Il existe par conséquent bien des structures analogues à

¹⁰ *Pes* étant bien entendu ici défini au niveau rimico-métrique, à défaut de mélodie conservée.

¹¹ Cfr. Guida (1989).

¹² Cfr. F 245, 246, 274 et 370. Nous excluons ici deux pièces brèves anonymes à huitain (461,68 et 174) dont la partie frontale est à rimes embrassées (F 564:1-2), ainsi que les pièces dont la partie monorime est un refrain (voir n. 9). Le *sirventes* PC 80,21 de Bertran de Born est composé de quatre *pedes* a⁶b⁴ plus une *cauda* de sept vers monorimes de six syllabes.

¹³ Voir Tyssens (1988: 119–121) et Billy (2007: 312–314) (la pièce de Falquet de Romans est bien entendu *Vers Dieus, el vostre nom*; la structure que nous en donnions est malheureusement inexacte mais n'intéresse pas notre propos). L'hendécasyllabe est de structure décroissante 7 + 4.

celle de Raimbaut dont la singularité s'affiche néanmoins de deux façons, d'une part par le nombre impair de *pedes*, d'autre part par la bimétrie des *versus*.

3. Les pièces de Moniot que nos collègues ont rapprochées de la *cantiga* d'Alfonso appartiennent par contre à un autre type de structure constituée de *pedes* plus *cauda* conclue par un refrain conforme à la *cauda*, soit un type apparenté au virelai, que l'on peut plus spécialement rapprocher de deux pièces anonymes:¹⁴

a	b	a	b	a	b	c	c	C	C	
7	6'	7	6'	7	6'	11	11	11	11	Mon Par RS1255 et 1299
		a	b	a	b	c	c	C	C	
		8	8	8	8	6'	11'	6'	11'	anon. RS 1146 (11=6+5)
		7'	7	7'	7	7	5	7	5	anon. G 55a

Si l'on peut effectivement penser que Moniot a réuni les vers de Raimbaut de Vaqueiras deux à deux et ajouté un refrain, il apparaît que la structure de l'hendécasyllabe utilisé par le trouvère s'y oppose, car il s'agit, comme nous l'avons déjà mentionné, du mètre traditionnel césuré 7 + 4,¹⁵ là où la *canço* de Raimbaut donne une séquence inverse de deux vers 4 + 7: justifier ce rapprochement par l'idée d'une simple inversion des mesures ne nous paraît guère acceptable car cela paraît peu compatible tant avec le dynamisme de la mélodie qu'avec le rythme musical. Si cette filiation entre les pièces de Moniot et de Raimbaut est contestable, le rattachement de la composition d'Alfonso aux pièces de Moniot l'est plus encore, quel que soit le sens de l'influence que l'on envisage,¹⁶ puisque les tétrasyllabes y sont remplacés par des trisyllabes, et les heptasyllabes par des octosyllabes selon la dernière interprétation que G. Tavani donne de sa structure: à la limite, la modification d'Alfonso trouverait mieux à se justifier en partant directement d'un des *contrafacta* occitans, par un élargissement du second segment qui en alignerait la forme sur les vers impairs des *pedes*. Quant aux *pedes*, on voit guère quel rapport peut exister entre ceux d'Alfonso en 8 + 7' et ceux de Moniot en 7 + 6', en dehors du genre respectif des deux membres.

4. Si le rattachement de *Ben sabia eu* aux pièces de Moniot nous paraît donc particulièrement contestable en raison de la structure contraire de l'hendécasyllabe, celui aux pièces occitanes nous paraît devoir soulever également des réserves, au regard, cette fois, de la forme des *pedes*. Autant les affinités de l'octosyllabe et de l'heptasyllabe sont bien connus, qui peuvent justifier le passage de l'heptasyllabe (vers 1, 3 et 5) à l'octosyllabe, autant la transformation apportée à l'hexasyllabe féminin des vers pairs nous paraît suspecte: ce n'est pas l'adjonction d'une syllabe qui est en soi problématique, bien sûr, mais le changement de structure qui serait apporté à une forme métrique d'une stabilité bien établie. Bien que moins fréquente que le mètre 8 + 6', voire même assez rare, la combinaison 7 + 6', à travers laquelle Paul Verrier voyait une réduction de la précédente (cfr. Verrier 1932: 239–243), est en effet bien attestée, tant chez les troubadours¹⁷ que chez les trouvères, comme dans la chanson *Quant voi la flor botoner* de Gace Brulé (RS 772), dont les affinités avec les deux compositions de Moniot sont du reste frappantes:¹⁸

a	b	a	b	a	b	a	b	c	c	C	C	RS 772 (MW 850)
7	6'	7	6'	7	6'	7	6'	4	5	7	4	

On aurait par conséquent davantage accepté une modification des *pedes* en 8 + 6' plutôt que celle en 8 + 7' adoptée par le *trobador* royal. Les libertés qui peuvent se présenter dans la contrafacture, signalés par Oroz auquel les auteurs font référence sont d'une toute autre nature,

¹⁴ Il est intéressant de constater que le schéma rimique et la structure en trois *pedes* se retrouve dans une ballade à refrain anonyme, RS 1070, en: a⁵b⁶a⁵b⁶a⁵b⁶c⁴c¹¹C¹¹C¹¹ (11 = 5 + 6).

¹⁵ Avec élision ou enjambement dans le cas des coupes féminines.

¹⁶ Corral Díaz (1999: 192) envisage en effet la possibilité de l'influence inverse d'Alfonso sur Moniot.

¹⁷ Cfr. Frank (1957, II: 42).

¹⁸ Il conviendrait naturellement de comparer les mélodies conservées.

et on ne doit pas oublier qu'elles s'inscrivent dans le cadre des *Cantigas de Santa Maria* dont on sait qu'elles témoignent de nombreuses différences formelles d'avec la poésie des *trobadores*:¹⁹ il s'agit d'une part de l'amplification d'un trisyllabe et d'un pentasyllabe féminins, développés chacun en un heptasyllabe (tous deux féminins), dans CSM 340, ou de celle d'un octosyllabe amplifié en un décasyllabe dans CSM 139; d'autre part de la réduction d'une séquence 4' + 4⁽²⁾ en 8⁽²⁾, dans CSM 139. Dans le premier cas, il convient de rappeler que le trisyllabe féminin est le *quebrado* habituel de l'heptasyllabe, et correspond régulièrement à sa division par une rime interne (3' + 3⁽²⁾), et que la combinaison relativement fréquente de l'heptasyllabe avec le pentasyllabe témoigne de l'affinité, sans doute rythmique, de ces mètres.²⁰ Pour le second cas, J. H. Marshall a montré l'interchangeabilité des vers de 8 et 10 syllabes dans un *sirventes* attribué à Raimon Jordan (PC 404,5) et celui des vers de 5 et de 7 syllabes chez Adam de la Halle et Guiraut d'Españha, où la différence est dans les deux cas de deux syllabes.²¹ Nul doute qu'il doit exister bien d'autres possibilités d'adaptations d'une mélodie existante, mais nous restons sceptique quant à la transformation des hexasyllabes féminins dans le cas qui nous concerne.

L'admission d'une variation métrique aussi importante que celle qu'implique l'hypothèse de nos collègues nous semble d'ailleurs imposer d'envisager la possibilité d'hypothèses concurrentes, en élargissant le champ de recherche. On ne peut ainsi manquer de se demander si le modèle d'Alfonso ne serait pas plutôt à rechercher dans une composition à refrain de Gontier de Soignies, dont la mélodie a du reste été conservée (AA'AA'BA''C/B'D selon Hans Spanke)²², qu'on ne peut pas ne pas rapprocher d'une composition sans refrain répertoriée par Naetebus (LXXXII), *Par maintes fois oi aves*, attribuée à Martin Hapart:²³

a	b	a	b	a	b	c	C	C	Gt Soign RS 1289
8	8	8	8	8	8	3	8	8	
a	b	a	b	a	b	c	c	c	Martin Hapart
8	8	8	8	8	8	4	8	8	
a	b	a	b	a	b	c	c	c	Alfonso T 18,5
8	7'	8	7'	8	7'	3	8	3	7

On pourrait ainsi arguer que, au niveau des *pedes*, la pièce d'Alfonso ne diffère guère de la composition de Gontier ou de Martin que par l'application de la loi de Mussafia,²⁴ bien attestée dans le chansonnier du *trobador* royal. Outre l'abandon du refrain de Gontier, la fin de la strophe d'Alfonso se présente dans cette perspective simplement comme la substitution de deux vers, c³c⁷, au dernier octosyllabe du trouvère, ou l'insertion d'un trisyllabe homorime entre les deux octosyllabes si l'on accepte la dernière interprétation de Tavani.²⁵ Du seul point de vue formel, les modifications qui auraient pu être apportées par Alfonso sont par conséquent moindres dans cette hypothèse que celles que supposent nos collègues.²⁶ Nous ne défendons pas pour autant ce rapprochement: outre la question du refrain, l'absence totale de lien intertextuel au niveau du contenu comme celle d'indices externes laisse en effet le problème entier, mais il

¹⁹ Cfr. Oroz-Arizcuren (1987).

²⁰ Voir ainsi pour les troubadours Frank (1957, II: 43–44).

²¹ Cfr. Marshall (1987: 57–59).

²² Cfr. Spanke (1955: 188).

²³ Il n'est pas sans intérêt de noter que la forme de la *cauda* est précisément celle que Nunes et à sa suite *Lírica profana galego-portuguesa* donnent dans leur version de *Ben sabia eu*: le crédit accordé à cette version privilégierait sans aucun doute le rapprochement avec la pièce de Martin Hapart, ce qui doit nous rendre extrêmement prudent dans nos conclusions.

²⁴ Et c'est dans ces termes que Corral Díaz (1999: 179) décrit la forme de notre pièce.

²⁵ Une chanson anonyme, RS 132, présente d'ailleurs des affinités structurales certaines avec la pièce de Gontier, mais peut plus difficilement être invoquée comme modèle d'Alfonso en raison de la substitution d'un heptasyllabe de genre variable au niveau des *pedes*: a⁷b⁷a⁷b⁷a⁷b⁷c⁴C⁷C⁸.

²⁶ Nous ne parlons pas de la question du refrain puisque celui-ci n'est pas considéré comme un obstacle par nos collègues.

faut bien reconnaître que cette carence peut tout aussi bien être invoquée dans l'hypothèse présentée par nos collègues italiens.

5. On ne peut pas par ailleurs ignorer que le refrain —monorime— d'une des *Cantigas de Santa Maria*, CSM 72 (*Quen diz mal*), qui n'a au demeurant aucun lien particulier du point de vue du contenu avec la chanson mariale de Lanfranc, a la même structure intermédiaire que celle de la *cauda* (ou des *versus*) de *Ben sabia eu* telle que la donne à présent G. Tavani, à savoir: 3 8 3 8, même si la strophe elle-même n'est en rien comparable aux trois *pedes* d'Alfonso:

a	a	a	a	B	B	B	B
8	7	7	5	3	8	3	8

C'est la même mélodie, à quelques variations près, qui sert aux trois premiers vers, en dépit de l'instabilité de la mesure du premier qui oscille entre 7 et 8 syllabes ($a^8a^7a^5$ ou variante en $a^7a^7a^5$), avec une contraction en début de vers.²⁷ Cette situation permet d'envisager deux hypothèses principales, à moins naturellement que toutes ces pièces ne soient dépourvues de lien génétique comme nous avons personnellement tendance à le penser: la strophe de *Ben sabia eu* ne doit rien aux troubadours comme le suggère la divergence au niveau des *pedes*, mais tire par contre ses *versus* (ou sa *cauda*?) de la *cantiga* mariale; soit elle doit les *versus* seuls (ou la *cauda*) à Sordel ou Lanfranc. On peut du reste envisager la possibilité que les *versus* aient été repris, avec une nouvelle altération, pour le refrain de CSM 72 dont la musique conservée présente bien une structure binaire: ABAB. Dans la seconde hypothèse, il faudrait comprendre quel intérêt aurait pu avoir l'auteur de *Quen diz mal* de s'inspirer d'un texte profane d'Alfonso, et la question inverse se pose naturellement tout aussi bien dans le cadre de la première. Cette hypothèse peut cependant trouver un écho favorable dans le fait que *Ben sabia eu* —qui est un *unicum* du chansonnier Colocci-Brancuti (468 bis)— se trouve transcrite à la suite de deux *cantigas* mariales, dont l'une appartient à la collection des *Cantigas de Santa Maria*. Canettieri et Pulsoni (2003: 125) invoquaient du reste ce même argument en faveur de leur propre hypothèse, la pièce de Lanfranc Cigala étant précisément une chanson pieuse à la Vierge Marie (*Oi maire filla de Dieu*).

Il nous paraît par ailleurs significatif que la plupart des compositions commençant par trois *pedes* de deux vers hétérorimes soient presque toujours suivies d'un refrain de quatre vers:²⁸

$a^6 b^6$	$a^6 b^6$	$a^6 b^6$	$c^7 c^7 x^7 c^7$	Vidal 156,2 (T 71:1) ²⁹
$a^6 b^{6(c)}$	$a^6 b^{6(c)}$	$a^6 b^{6(c)}$	$C^6 C^6 D^6 D^6$	Lopo Lias 87,14 (T 72:1 et 3)
$a^6 b^6$	$a^6 b^6$	$a^6 b^6$	$C^6 C^6 D^6 D^6$	Lopo Lias 87,8 (T 72:2)
$a^7 b^7$	$a^7 b^7$	$a^7 b^7$	$X^7 D^7 A^7 D^7$	Pero da Ponte 120,40 (T 73:1 et 69:1)
$a^7 b^5$	$a^7 b^5$	$a^7 b^6$	$X^8 D^7 A^7 D^6$	Lopo Lias 87,9 (T 74:1) ³⁰

Il y a cependant une exception, qui concerne une pastourelle de Don Denis, avec un refrain exclamatif de trois syllabes (*Ai, amor!*), mais l'interprétation de sa structure exacte demeure incertaine.³¹

²⁷ Le pentasyllabe reprend d'ailleurs la même mélodie que le vers précédent, amputée cette fois du début. Pour les formules métriques, voir Betti (2005: 43, n° 43:2 et 43:3).

²⁸ On peut discuter du statut de ces vers, ceux qui ne sont pas rimés pouvant passer pour le premier hémistiche d'un vers long. À noter que, dans les CSM, ce genre de structure est trompeur, avec deux *pedes* plus une *cauda* incluant la troisième paire de vers avant la reprise du refrain; voir Betti (2005: 115:1, 116:1 et 117:1).

²⁹ La pièce n'a qu'un couplet, mais elle semble suivie de l'amorce d'un autre: on ne peut exclure l'idée que l'apparente *cauda*, qui correspond à du discours rapporté, ne soit en réalité un refrain.

³⁰ Le troisième *pes* est sans doute identique aux autres malgré les apparences en raison d'une possible élision.

³¹ T 25,129 (68:1): $a^7 a^7 a^7 b^7 a^7 b^7 C^3$; la façon dont les vers s'organisent n'est pas assurée, car la mélodie pourrait être quelque chose comme AABCBCD, auquel cas on n'aurait pas affaire à un début ternaire comme ce serait le cas avec une mélodie en AAABX; la syntaxe semble par contre regrouper les quatre premiers vers, ce qui suggère une *diesis* après eux.

L'analogie formelle avec notre pièce est pour le moins frappante, même si dans *Ben sabia eu* la partie correspondante au refrain appartient au corps de la strophe, comme une véritable *cauda* (ou sans doute plus justement des *versus*), ce qui de ce point de vue encore la rapproche plutôt de la *canso* de Raimbaut et des pièces occitanes apparentées. Mais il n'est en effet pas impossible d'observer chez un même *trobador* l'utilisation d'une même forme strophique, tantôt intégrant un refrain, tantôt en étant dépourvue. Il s'agit certes de formes généralement moins complexes au niveau du refrain qui est limité à un ou deux vers, exceptionnellement trois: les sizains T 99 (ababcc) et T 160 (abbacc) se présentent ainsi souvent avec les deux derniers vers pour refrain, mais parfois sans, ce dont Cerveri de Girona put tirer profit.³² Le phénomène apparaît peut-être plus nettement dans le corpus des trouvères, comme dans la chanson *J'ai fait maint vers de chanson* de Gillebert de Berneville et ses probables *contrafacta* (rimes variées):

a b a b c c d d d E E Gill Bern RS 1857; anon. RS 1986 (ch. pieuse)
7 7 7 7 7 5 3 3 7 4 7

a b a b c c d d d e E anon. RS 1883 (ch.)
7 7 7 7 7 5 3 3 7 4 7

a b a b c c d d d e e anon. RS 2013 (ch. pieuse)
7 7 7 7 7 5 3 3 7 4 7

Considérer séparément la question des *pedes* et celle des *versus* supposés ouvre également d'autres perspectives. Ainsi la forme primitive en $c^4c^7c^4c^7$ de Raimbaut se retrouve telle quelle dans une chanson de deux couplets attribuée à Gace Brulé, *A malaise est qui sert en esperance* (RS 225):

a b a b a b c c c c
10' 10 10' 10 10 10 4 7 4 7

Pourquoi n'y verrait-on pas une réminiscence de la chanson de Raimbaut, ce à quoi ne s'oppose pas la biographie de ce trouvère?

6. Cet ensemble de considérations nous amène ainsi à exprimer notre scepticisme sinon sur la réalité, du moins sur la nature d'une possible influence des trouvères ou des troubadours sur le cas qui nous occupe: qu'il y ait des analogies n'est pas contestable; qu'on en conclue à l'imitation est autre chose qui, sans autre argument, nous paraît plutôt aventureux. Il nous semble d'une part que l'on doive écarter définitivement les pièces de Moniot dans l'inspiration d'Alfonso, d'autre part que l'influence occitane est loin d'être assurée, alors que d'autres hypothèses qui puisent dans le seul répertoire galégo-portugais sont également défendables, même si leur manquent également ces arguments supplémentaires plus déterminants que seraient des reprises textuelles ou thématiques, par exemple.

Bibliographie

- Betti, Maria Pia
2005 *Repertorio metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*. (Biblioteca degli studi mediolatini e volgari. Nuova serie, 17) Ospedaletto: Pacini.
- Billy, Dominique
2006 Les influences galégo-portugaises chez Cerveri de Girona. In *L'Espace lyrique méditerranéen au moyen âge: nouvelles approches*, Dominique Billy, Annie Combes et François Clément (éds.), 249–260. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
2007 Contribution à l'étude du chansonnier de Colin Muset. *Romania* 125: 306–341.
- Brea, Mercedes (coord.)

³² Voir Billy (2006: 256).

- 1996 *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Canettieri, Paolo et Carlo Pulsoni
 1994 Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa: recuperación de textos trobadorescos e troveirecos. *Anuario de Estudios Literarios Galegos* 1994: 11–50.
- 2003 Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese. In Dominique Billy, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni et Antoni. Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, 113–165. Roma: Carocci.
- Corral Díaz, Esther
 1999 A cantiga de amor B 468 de Alfonso X: un *contrafactum*. In *Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos* (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996), Carmen Parrilla, Begoña Campos, Mar Campos, Antonio Chas, Mercedes Pampín y Nieves Peña (éds.), vol. I: 177–192. A Coruña: Universidade de A Coruña.
- Frank, Itsván
 1957 *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, vol. II. Paris: Librairie Honoré Champion.
- Guida, Saverio
 1989 La tenzone fra Ricau de Tarascon e 'Cabrit'. In *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, 637–661. Modena: Mucchi.
- Marshall, John H.
 1987 Une versification lyrique popularisante en ancien provençal. In *Actes du premier Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes* (4-11 août 1984), Peter T. Ricketts (éd.), vol. II: 35–66. London: Association Internationale d'Études Occitanes.
- Menichetti, Aldo
 1984 Problemi della metrica. In *Letteratura italiana*, Alberto Asor Rosa (dir.), 3. *Le forme del testo*, 1. *Teoria e poesia*, 349–390. Torino: Einaudi. [cité d'après sa reprise dans les *Saggi metrici* du même auteur, 155–209. Firenze: Edizione del Galluzzo, 2006].
- Nunes, Jose Joaquim
 1932 *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Oroz-Arizcuren, Francisco José
 1987 Melodie provenzali nelle *Cantigas de Santa Maria*. In *Text-Etymologie: Untersuchungen zu Textkörper und Textinhalt: Festschrift für Heinrich Lausberg zum 75. Geburtstag*, Arnold Arens (éd.), 134–147. Stuttgart: F. Steiner.
- Paredes Núñez, Juan
 2001 *El cancionero profano de Alfonso X El Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*. L'Aquila: Japadre.
- Spanke, Hans
 1955 *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*. Leiden: Brill.
- Tavani, Giuseppe
 1967 *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. (Officina Romanica, 7) Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- 2010 Copistas, cancioneros, editores. Tres problemas para a lírica galega medieval. In *Estudos de edición crítica e lirica galego-portuguesa*, Mariña Arbor Aldea, Antonio Fernández Guiadanes (éds.), 55–67. (*Verba*, Anexo 67) Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Tyssens, Madeleine
 1988 Chansons hétéromorphiques? *Cultura Neolatina* XLVIII: 113–141.
- Verrier, Paul
 1932 *Le vers français. Formes primitives, développement, diffusion*, t. II: *Les mètres*. Paris: Didier.