

REVUE
DES LANGUES
ROMANES

Revue des langues romanes

Tome CXXII N°1 | 2018

Le corps au Moyen Âge : anthropologie, histoire,
littérature

Le décasyllabe dans quelques contrafacta galégo-portugais de modèles occitans

Sergio Vatteroni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rlr/628>

DOI : 10.4000/rlr.628

ISSN : 2391-114X

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2018

Pagination : 211-233

ISSN : 0223-3711

Référence électronique

Sergio Vatteroni, « Le décasyllabe dans quelques contrafacta galégo-portugais de modèles occitans », *Revue des langues romanes* [En ligne], Tome CXXII N°1 | 2018, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 05 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rlr/628> ; DOI : 10.4000/rlr.628



La *Revue des langues romanes* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le décasyllabe dans quelques contrafacta galégo-portugais de modèles occitans

Je remercie Dominique Billy, avec lequel je me suis longuement entretenu sur le sujet de cette étude, pour ses précieux conseils.

Dans le processus de reprise, d'adaptation et de transformation des normes poétiques des troubadours de la part des poètes de l'école galégo-portugaise¹, le traitement du décasyllabe occupe une place de tout premier ordre. Comme on le sait, le décasyllabe des troubadours est aussi bien à l'origine de l'hendécasyllabe italien que du vers de dix syllabes employé par les *trobadores* qui, comme les poètes italiens, l'ont soumis, en l'adoptant, à une série de transformations qui en ont fait, globalement parlant, un vers différent de leur modèle. Le plus souvent, ce processus de transformation et d'adaptation n'a pas été pris en considération par les spécialistes de la poésie galégo-portugaise, même si, en 1949, István Frank avait correctement posé le problème :

La principale différence entre la métrique gallégo-portugaise et celle des troubadours et des trouvères, je la vois dans le traitement du décasyllabe, mètre qui est de beaucoup le plus employé par les deux écoles : il n'y a qu'à relire les vers cités plus haut, où pourtant il s'agit précisément de l'exemple provençal, pour voir

Ndlr : Ce texte a fait l'objet d'une première présentation, en italien et en abrégé, à l'occasion de la journée d'études à la mémoire de Mario Barbieri (Pise, Université, 25 novembre 2016).

1. Sur ce sujet, voir notamment Ferrari (1984).

combien peu la coupe 4 + 6 est respectée par les *trovadores*, alors que cette coupe est obligatoire chez les poètes de France²

Parmi les rares études dont nous disposons, je me limite ici à citer l'article du chercheur brésilien Leodegário A. de Azevedo Filho sur la structure du décasyllabe de Johan Garcia de Guilhade³, une étude toutefois faussée par une erreur de fond⁴, et l'important article « *Decassillabo* » rédigé par Vicenç Beltran⁵. Dans ce dernier, le philologue catalan résume, sans malheureusement pouvoir donner d'exemple (de toute évidence en raison des limites qu'impose un article de dictionnaire), les résultats du dépouillement d'une centaine de *cantigas* de différentes périodes et de diverses provenances : le « *modelo dominante* », relevé dans 50 % des vers dépouillés, correspond au décasyllabe avec césure enjambante (ou "italienne") (4'-5) ; suit, dans 30 % des cas, le décasyllabe "canonique" césuré après la 4^e syllabe tonique, tandis que les 20 % restants regroupent différents types de vers, parmi lesquels figurent, « *com uma percentagem ínfima* », le décasyllabe lyrique et les vers à césure médiane.

Dans cet article, je me propose, en l'illustrant par des exemples tirés des textes et en m'appuyant sur les indications de Beltran, de reprendre la question de la structure du décasyllabe galégo-portugais, notamment la question de la position de la césure qui représente, ainsi que l'avait bien vu István Frank, un point fondamental dans l'étude de ce vers. Je pense que ce problème doit aujourd'hui être reconsidéré à la lumière des résultats fournis par quelques travaux à la fois récents et innovants sur le modèle des *trovadores*, à savoir le décasyllabe occitan. J'assume, à la suite de Dominique Billy, que le modèle métrique du vers troubadouresque comporte une "fracture métrique" entre la 4^e et la 5^e syllabe, et que la "césure" est la manifestation en surface de cette fracture. Selon Billy, il y a "césure masculine" lorsque la fracture métrique tombe à la fois après une syllabe

2. Frank (1949, 217).

3. Voir Azevedo Filho (1968).

4. Le chercheur brésilien pense que « la forme savante empruntée à la lyrique provençale se mêle aux diverses variantes du vers *d'arte maior* » (Azevedo Filho 1968, 289), mais quelques années auparavant, Tavani (1965) avait montré dans un article décisif qu'il n'existait absolument aucune preuve certaine de la présence de *l'arte mayor* dans la lyrique galégo-portugaise.

5. Beltran (1993) et (1995, 76-78).

accentuée et en frontière de mot ; lorsque ces deux conditions ne se vérifient pas simultanément, on peut avoir une césure lyrique (le mot précédant la frontière de mot est “féminin”, autrement dit paroxyton), une “césure élidée” (dans la terminologie italienne “cesura elidibile” ou césure épique évitée par une élision ou une synalèphe, lorsque la fracture métrique comporte seulement une accentuation et que la césure est séparée de la fracture métrique par une posttonique qui s’élide devant une voyelle), une “césure enjambante” (“césure italienne” ; même cas que ci-dessus, hormis le fait que la posttonique compte dans la mesure), et une “césure épique” (même cas que ci-dessus, hormis le fait que la posttonique ne compte pas dans la mesure). Dans la perspective de Billy, il est possible de trouver des cas de “césure masquée” ou de vers “non césurés” : il y a césure masquée lorsque la fracture métrique comporte seulement une frontière de mot et que le mot qui la précède est un oxyton (l’exemple qu’il en donne est : « Seigneur, molt la | devam plaingnier chascus », où | indique la limite de la 4^e syllabe ; la fracture métrique tombe entre la 4^e et la 5^e syllabe après *la*, un oxyton atone) ; il y a vers non césuré lorsque la fracture métrique ne tombe ni à la frontière d’un mot ni après une syllabe accentuée, mais à l’intérieur d’un polysyllabe (l’exemple donné est : « E non ai e | nemic tan sobrecier »)⁶.

6. Sur ce point, voir Billy (2000, 591). On trouve une analyse très claire de la structure du *décasyllabe* des troubadours dans P. G. Beltrami (2011, 88-91). Le décasyllabe communément employé par les troubadours est un vers formé de deux hémistiches, le premier de 4 syllabes et le second de 6 syllabes. Les deux mesures sont séparées par une césure qui tombe obligatoirement en frontière de mots. Dans la forme la plus courante, la césure tombe sur la 4^e tonique, dans un oxyton (“césure masculine”, en référence à la terminologie utilisée depuis très longtemps pour désigner la terminaison du mot en fin de vers). Si le mot à la césure est paroxyton (“césure féminine”), la césure est dite “lyrique” et se situe après la 3^e syllabe tonique et après la 4^e atone. Comme l’observe Beltrami (2011, 89), « nell’esecuzione musicale del testo questa collocazione della cesura consentiva di eseguire il verso nello stesso modo di quelli con cesura maschile : il canto permetteva di spostare l’accento sulla vocale atona (*domnà* [exemple : “Mas vos, dómna, | que àvètz mandamén”]) ». « Una traccia di ciò », continue Beltrami, « si può vedere nel fatto che in provenzale, dove pure la dialefe tra due atone è sempre possibile, la dialefe dopo cesura lirica è quasi di regola, come se la vocale in cesura fosse tonica » (*ibid.*). La “césure épique”, qui intervient à la fin du premier hémistiche comme si c’était une fin de vers, et se fait sur une syllabe surnuméraire après la 4^e tonique, est pratiquement absente de la poésie des troubadours, qui

Les textes galégo-portugais sur lesquels je voudrais m'attarder représentent une série de *contrafacta* de modèles occitans⁷. Il s'agit

admettent au contraire, grâce à une synalèphe ou à une élision, de récupérer ou de neutraliser cette syllabe atone en 5^e position, dans le second hémistiche (l'exemple qu'en donne Beltrami est « Dompn'esperánssa ^ | e paor ai de vós »). Partant de ce type de vers, « e proprio da questa variante in cui il secondo emistichio comincia con un monosillabo, i trovatori provenzali ammettono [...] che, nel caso in cui la parola piana cada in 4^a e 5^a sillaba (4^a tonica, 5^a atona), l'atona in 5^a sillaba conti nella misura ; apparentemente, il secondo emistichio diminuisce di una sillaba. In realtà la divisione delle misure passa sempre dopo la 4^a sillaba, e la cesura divide la parola piana in 4^a e 5^a sillaba ». Un vers de Folquet illustre ce cas : « aïssel qui-s láïssa venser ab mercé », « la cui divisione apparente è "aïssel qui-s láïssa | venser ab mercé", ma in realtà, dal punto di vista del modello metrico : "aïssel qui-s láïss- | sa venser ab mercé" come "Dompn'esperáns | (a^) e paor ai de vós". Si noterà che la divisione sintattica del verso (limite di parola dopo *laisa*) è diversa da quella che lo riferisce al modello metrico (*lais-sa*). Questo tipo di cesura si dice 'cesura italiana', perché l'endecasillabo con parola piana con accento sulla 4^a sillaba [...] e sillaba atona che conta nella misura è forma normale in italiano » (Beltrami 2011, 90). Beltrami rappelle que, dans la poésie gallo-romane, le vers *a maiori*, césuré après la 6^e tonique, est un vers différent du décasyllabe, par lequel il ne peut être remplacé. Dans la poésie occitane, les exceptions sont très rares : on en a un cas par exemple avec le vers (de Peire Vidal) que Billy (2000) cite dans son étude pour illustrer le vers non césuré : « e non ai enemic | tan sobrancier ». « Se si distingue », continue Beltrami, « con Billy 2000, tra 'frattura metrica', appartenente al modello, e 'cesura' come 'manifestazione di superficie' di tale frattura, o, in altre parole, se si mantiene che il modello del décasyllabe è una struttura bipartita in due serie di sillabe 4 + 6, si può consentire con lo stesso Billy che in versi come questi la frattura metrica non si manifesta in superficie, e perciò, semplicemente, la cesura manca, e questi versi sono da considerare eccezioni che confermano la regola, così come quelli con cesura italiana (meno rari, ma rari) ne costituiscono un'applicazione marginale » (Beltrami 2011, 90-91).

7. Le terme "contrafacture", ou imitation de la forme, désigne « l'uso di riutilizzare lo schema metrico (e se il testo è cantato, anche la melodia) di un testo già esistente » (Beltrami 2011, 388). Dans une acception plus restreinte (et en référence aux troubadours), cette imitation métrique consiste à reprendre à la fois le schéma métrique (c'est-à-dire la combinaison du schéma des rimes et de la "charpente métrique") et les rimes du texte pris pour modèle ; cf. sur ce sujet, Vatteroni (1988). La contrafacture peut toutefois ne correspondre qu'à la reprise du schéma métrique : « If [...] one poem is set to the tune of another, it necessarily follows that the two must have the same number of lines in a stanza, and that those lines must be of the same length. [...] It is very probable, furthermore, that the rime-scheme will be the same. This is not necessary, of course; a poet could duplicate a meter without copying a rime-scheme. An imitation of this sort would normally pass undetected, because nothing would call it to our attention. But it would be very natural on the part of a poet is setting new words to a well-known song to follow the rime-scheme of that song as well as its tune. Since this happened so frequently, we may consider it to

d'un *corpus* extrêmement limité que je tire d'une étude de Paolo Canettieri et Carlo Pulsoni⁸. Ce choix, qui peut sembler discutable dans la mesure où il se base sur un *corpus* extrêmement réduit, est en réalité intentionnel et entend précisément délimiter un ensemble restreint de textes dont l'étude pourra ouvrir la voie à des recherches sur différents *trobadores* ou sur de plus amples sections spécifiques de la lyrique ibérique. En outre, il me semble que ce choix présente l'avantage de permettre d'effectuer une analyse du décasyllabe dans des pièces dont le modèle est connu, ce qui permet d'évaluer si, et éventuellement dans quelle proportion, le texte occitan imité a influencé la structure du vers dans l'imitation galégo-portugaise. Quoiqu'il en soit, il est toujours possible de confronter ces vers avec la structure du vers occitan tel qu'il apparaît dans les dépouillements partiels ou complets du *corpus* des troubadours, des dépouillements qui font émerger des tendances difficilement modifiables, sinon sur des questions de détail⁹.

Un premier groupe de *cantigas* galégo-portugaises reprend le schéma métrique, mais non les rimes, de la chanson de Peire

have been the standard practice » (Chambers 1952-1953, 105); mais voir également, à la page suivante, la conception plus restreinte évoquée ci-dessus: « The poets, however, often carried their imitation one step further. Not only did they adopt the tune, the meter, and the rime-scheme of their model; they adopted the actual rime-sounds as well. When two poems have all these things in common, one is almost forced to the conclusion that some sort of imitation is involved » (Chambers 1952-1953, 106). Selon Marshall (1980, 290-291), l'essentiel pour que l'on puisse parler de *contrafactum* est la reprise de la "charpente métrique": « L'emprunt sans modifications d'une mélodie préexistante implique certaines contraintes au niveau du texte. Il implique la reproduction exacte de la *charpente métrique* du modèle ; par 'charpente métrique' nous entendons la disposition dans un certain ordre de vers d'un certain nombre de syllabes à terminaison soit masculine soit féminine. C'est là le minimum que comporte l'emprunt d'une mélodie inventée par un autre. Mais dans la pratique normale des troubadours il implique aussi la reproduction du *schéma des rimes* du modèle, donc sa forme métrique (forme métrique = charpente métrique + schéma des rimes). Et très souvent il implique la reproduction, totale ou partielle, des *timbres des rimes* ». Le romaniste souligne par ailleurs que les *contrafacta* ne sont pas limités à un seul domaine linguistique: « au contraire, la découverte de nouveaux rapports entre trouvères et troubadours, entre langue vulgaire et langue latine, n'est pas la moindre des contributions à attendre de ce genre de recherches » (Marshall 1980, 290).

8. Voir Canettieri / Pulsoni (2003).

9. Voir Beltrami (1986) et (1990), ainsi que Billy (2000) et (2009).

Vidal *Quant hom honratz torna en gran paubreira* (BdT 364,40)¹⁰, qui a fait l'objet de plusieurs imitations, entre autres occitanes. La chanson de Peire se compose de sept *coblas unissonans* de 7 décasyllabes et de 4 *tornadas* de trois décasyllabes, selon le schéma métrique Frank 361 : 5 :

a10' b10' a10' b10' c10 c10 b10'

(rimes : *eira, ansa, os*). Il existe cinq *contrafacta* occitans de cette chanson : Manfredi Lancia, BdT 285,1, trois *coblas* (Avalle 1960, 415) ; Palais, BdT 315,3, une *cobla* ; Peire Cardenal, BdT 335,24 ; Uc de Saint Circ, BdT 457,7 et 457,22, 2 *coblas* dans les deux cas. Voici le texte de la chanson de Peire Vidal (le signe | indique la position de la césure, le signe † indique la frontière de la 4^e syllabe [‘fracture métrique’ dans la terminologie de D. Billy] ; dans le texte provençal, j’indique seulement les césures différentes de la césure normale après la 4^e syllabe tonique) :

- 1 Quant hom honratz | torna en gran paubreira,
- 2 qu'a estat rics | e de gran benanansa,
- 3 de vergonha | no sap re com si queira, 3' - 6 lyrique
- 4 ans ama mai | cobrir sa malanansa ;
- 5 per qu'es majer | merces e plus francs dos, 3' - 6 lyrique
- 6 quant hom fai ben | al paubre vergonhos,
- 7 qu'a mains d'autres | qu'an en querre fizansa. 3' - 6 lyrique

- 8 Qu'ieu era rics | e de bona maneira
- 9 tro ma dona | m'a tornat en erransa, 3' - 6 lyrique
- 10 que m'es mala | e salvatg'e guerreira ; 3' - 6 lyrique (dialèphe entre les hémistiches)
- 11 e fai pechat, | quar aissi-m dezenansa.
- 12 Qu'en me no troba | nullas ochaizos, 4' - 5 enjambante
- 13 mas quar li sui | fizels et amoros,
- 14 e d'aquest tort | no-m vol far perdonansa.

- 15 E sa guerra | es mi tan sobranseira, 3' - 6 lyrique (dialèphe entre les hémistiches)
- 16 que, si-m fai mal, | non aus penre venjansa ;
- 17 que s'ieu li fug | ni camje ma carreira,
- 18 denan mos huelhs | vei sa bella semblansa.
- 19 Per qu'ieu non sui | del fugir poderos
- 20 ni del tornar ; | per que m'en fora bos
- 21 plaitz o tals fins | qu'elha i agues honransa.

- 22 Ren no-m val forsa | ni genhs qu'eu-il enqueira, 4' - 5 enjambante
- 23 plus qu'a l'enclaus, | quant a de mort duptansa,
- 24 que bast dedinz | e trauc'e fa arqueira

10. Édition : Avalle (1960).

- 25 e contra l'ost | pren del traire esmansa.
 26 Mas l'autr'arquers | de fors es plus ginhos,
 27 que-l fier premiers | per aquell luec rescos :
 28 e ma dona- | m ten en aital balansa. 3' - 6 lyrique
- 29 Ill es tan doussa, | franc'e plazenteira 4' - 5 enjambante
 30 ab cortes digz | et ab bella semblansa,
 31 per qu'ieu non ai | poder que m'en sufeira.
 32 Plus que l'auzels | qu'es noiritz lai part Fransa,
 33 quant hom l'apell' | et el respon cochos
 34 e sap qu'es mortz, | par mon cor voluntos
 35 als mils cairels, | qu'ap sos bells huelhs mi lansa.
- 36 Tort ai quar anc | l'apellei messongeira, (31 occurrences de *anc* à la rime, COM2)¹¹
 37 mas drutz cochatz | non a sen ni membransa,
 38 qu'a pauc no muer, | quar tan m'es vertadeira,
 39 que loignat m'a | de la paubr'esperansa, (plusieurs occurrences de *m'a* à la rime)
 40 don ieu era | a las oras joios ; 3' - 6 lyrique (dialèphe entre les hémistiches)
 41 mas era sui | d'amor e de joi blos,
 42 s'ap gaug entier | no m'en fai acordansa.
- 43 Canson, vai t'en | al bon rei part Cerveira,
 44 que de bon pretz | non a el mon egansa,
 45 sol plus francs fos | vas mi dons de Cabreira,
 46 que d'autra ren | no fai desmezuransa.
 47 È totz rics hom, | quan destrui sos baros,
 48 n'es menhs amatz | e prezzatz pels plus pros,
 49 et ieu o dic, | quar li port fin'amansa.
- 50 Na Vierna, | ieu no-m clam ges de vos ; 3' - 6 lyrique¹²
 51 mas ben m'agr'obs | plus adreitz guizardos
 52 del lonc aten | on avi'esperansa.
- 53 Fraire, ben vueill | que mantenham los pros
 54 e confondam | los malvais enuios,
 55 quar no s'en te | mos Rainiers en balansa.
- 56 Bels Castiatz, | vostre pretz poderos
 57 estai sus aut, | quan tuit autre van jos,
 58 qu'ab meill valer | se meillur'e s'enansa.

11. On assume, à la suite de Beltrami (1986, 142-143), que tous les types de connexion syntaxique admis en fin de vers le sont également à la césure (« [...] la cesura è una pausa gerarchicamente inferiore ma dello stesso tipo della fine-verso ; come questa, quindi, *non è un fatto sintattico* [...] ». È ragionevole quindi presumere, ai fini di una descrizione, (a) che almeno tutti i tipi di connessione sintattica ammessi in fine di verso siano ammessi, dallo stesso autore, anche in cesura, e (b) che in cesura siano probabilmente ammessi alcuni tipi di connessione sintattica non usati dallo stesso autore in fine di verso »).

12. V. trisyllabique ; dialèphe entre les hémistiches.

59 E quar non vei | mon Gazanhat ni vos,
 60 non puesc estar | alegres ni joios,
 61 mas sobrafans | m'en tol ma benanansa.

Comme on le voit, il y a 9 césures lyriques, vv. 3, 5, 7, 9, 10, 15, 28, 40, 50 (aux vv. 10, 15, 40, 50, avec une dialèphe normale entre les hémistiches), une proportion qui avoisine 15 % (14,7) ; on relève 3 césures enjambantes, vv. 12, 22, 29, soit 5 % du total (4,9), et une seule césure élidée, au v. 33 (1,6 %). Il est intéressant de remarquer que, dans le *contrafactum* de Peire Cardenal, un sirventès présentant le même schéma métrique et les mêmes rimes que le modèle et composé de cinq *coblas unissonans* et d'une *tornada* de 4 vers (pour un total de 38 décasyllabes), bien qu'il n'y ait pas de césures lyriques, la proportion de césures enjambantes (5,2 %), présentes dans ce cas à travers 2 occurrences (vv. 14 et 28), est analogue à celle du modèle métrique.

Examinons à présent les *contrafacta* galégo-portugais :

1) Martin Moya (ou Moxa), un clerc actif à la cour d'Alphonse X. Tavani 94,8¹³, schéma métrique Tavani 101 : 35 (reprise du schéma métrique ; aucune rime en commun avec le modèle métrique) :

a10' b10' a10' b10' c10 c10 b10'

- 1 De Martin Moya | posfaçam as gentes 4' - 5 enjambante
- 2 e dizen-lhe | por mal que hé casado ; césure masquée (6 - 4)
- 3 non lh'o dizen | se non os maldizentes, 3' - 6 lyrique
- 4 ca o vej'eu | assaz hom'ordynhado 4 - 6
- 5 e moy gran capa | de coro trager ; 4' - 5 enjambante
- 6 e os que lhe | mal buscam por foder, césure masquée (5 - 5)
- 7 non lhe vaam | ja mu[d]ar o seu pecado. 4' - 5 enjambante

- 8 E posfaça | d'el a gente sandya 3' - 6 lyrique 8
- 9 e non-no fazem | se non com meýça ; 4' - 5 enjambante 9
- 10 ca o vej'eu | no coro cada dya 4 - 6 10
- 11 vestir [y] capa | e sobrepeleça, 4' - 5 enjambante 11
- 12 e ^a eyto fala | el e moy melhor 4' - 5 (synalèphe entre atone e a) 12
- 13 diz ; se por fo | der el é pecador vers non césuré (5 - 5) 13
- 14 non an eles | y a fazer justiça. 3' - 6 lyrique 14

Dans cette *cantiga*, on dénombre 2 césures normales *a minori* (14,2 %), 5 césures enjambantes (italiennes), soit 35,7 % du total (contre 5 % chez Peire Vidal), 3 césures lyriques, soit 21,4 % (contre 14,7 % chez Peire Vidal) ; on compte trois vers avec césure masquée ou non césurés (21,4 %) dont la structure est

13. Édition : Stegagno Picchio (1968, 218), n. XX.

la suivante : le vers 2 est *a maiori* (6 - 4), les vers 6 et 13 ont une césure médiane 5 - 5. Au vers 2, l'enclitique (atone) se trouvant en 4^e position peut poser problème : si, comme l'a observé D. Billy¹⁴, en occitan, l'enclitique (qui n'a pas de valeur syllabique) ne crée aucune difficulté dans cette position, il faudra, pour le galégo-portugais, procéder à un dépouillement spécifique pour vérifier ce cas particulier. Il reste toutefois que, même si l'on admet, dans le cas du vers 2, l'existence d'un premier hémistiche 2" (« une sorte de lyrique 2" dans une langue qui connaît les proparoxytons »)¹⁵, la 4^e syllabe tombe en finale de mot mais n'est pas accentuée, et il peut donc s'agir, à la rigueur, d'un cas de césure masquée. Le vers 6, dont la 4^e position est de la même façon occupée par la syllabe *lhe*, présente un problème analogue.

Ce premier exemple permet déjà de dégager des indications intéressantes car les pourcentages relevés diffèrent de ceux qu'a indiqués Beltran sur la base de son dépouillement : le pourcentage des césures normales après la 4^e syllabe tonique est inférieur à celui que mentionne Beltran (30 %), de même que celui des césures enjambantes (37 % contre 50 % pour le spécialiste catalan), alors que dans cette *cantiga*, la proportion des césures lyriques est non seulement supérieure à celle du modèle, mais elle est aussi très loin d'être « ínfima ». D'autre part, dans ce texte comme dans les suivants, les césures masquées ou les vers non césurés représentent une donnée nouvelle par rapport au dépouillement précédent. Bien qu'on ne puisse naturellement tirer aucune conclusion sur la base d'un seul exemple, il faudra probablement, pour mieux évaluer le phénomène, tenir compte du fait que le *trobador*, ainsi que l'a très bien montré Luciana Stegagno Picchio, avait une profonde connaissance de la lyrique occitane, au point que l'on ne peut exclure qu'il ait lu, outre la chanson dont il reprend le schéma métrique, le *contrafactum* de Peire Cardenal¹⁶ (qui, rappelons-le, ne contient pas de césures

14. Billy (2009, 407-408). L'exemple qu'il donne à ce propos est « E doncs per que-m | promet so que no-m dona ».

15. Ainsi que me l'a suggéré Dominique Billy dans une communication personnelle.

16. Cf. Stegagno Picchio (1968, 36, le « tramite diretto » indiqué pour la connaissance des poètes provençaux est Peire Cardenal ; 49, influence de BdT 335,62 sur deux *cantigas* ; 76, sur le 'provenzalismo' en général ; 82, provençalismes lexicaux ; voir également les commentaires relatifs aux différents poèmes).

lyriques, ce qui rendrait l'innovation galégo-portugaise bien plus significative).

2) Gonçal'Eanes do Vinhal, premier tiers du XIII^e siècle–1285 ; noble, actif en Castille aux cours de Ferdinand III, Alphonse X et Sanche IV¹⁷. Tavani 60, 12 (édition LPGP) ; schéma métrique Tavani 101 : 32* pour la strophe I et 101 : 28 pour les strophes II-III (reprise du même schéma métrique uniquement pour la strophe I ; aucune rime en commun avec le modèle) :

I :	a10'	b10'	a10'	b10'	c10	c10	b10'
II-III :	a10'	b10	a10'	b10	c10	c10	b10

- 1 Pero Fernandiz, | home de barnage, 4' - 5 enjambante
- 2 que me non quer de noyte guardar o muu, hypermètre
- 3 se aca d'el | travarem por peage, 4 - 6
- 4 como non trage | dinheiro nen huu, 4' - 5 enjambante
- 5 non lhi vaam na capa travar, hypomètre
- 6 neno assanhen, | ca sse ss'assanhar, 4' - 5 enjambante
- 7 pagar-lhis-á | el peage de cuu. 4 - 6

- 8 D'esses mh-am i | d'andar en mha companha ! 4 - 6 (i à la rime cf. M. Moya IX, 94,5, v. 27)
- 9 ca nunca home | tan sanhudo vi ; 4' - 5 enjambante
- 10 eu oy ja | que hun ome d'Espanha 4 - 6
- 11 sobre peagen | mataron aqui ; 4' - 5 enjambante
- 12 e com'è home | de gram coraçon, 4' - 5 enjambante
- 13 se lhi peagen | pedir o Gaston, 4' - 5 enjambante
- 14 peage de | cuu pagará hy. césure masquée (5' - 4)

- 15 Ca el ven que | brando con grand'ardura vers non césuré (5' - 4) 15
- 16 con este man | dado que oyu ja, vers non césuré (5' - 4) 16
- 17 e ferve-lh'o | sangui e fará locura césure masquée (5' - 4) 17
- 18 que nulha ren | hy non esguardará ; 4 - 6 18
- 19 se lhi peagen | foren demandar 4' - 5 enjambante 19
- 20 os porteiros | do Gaston de Bear, 3' - 6 lyrique 20
- 21 bevan a peagen que lhis el dará. hypermètre 21

La pièce compte 21 décasyllabes : 5 d'entre eux sont normalement césurés après la 4^e syllabe tonique (23 % ; si l'on prend également en compte le v. 2, hypermètre, le pourcentage atteint 28,5 %) ; le v. 5 est hypomètre (il peut comporter une césure lyrique) alors que les vv. 2 et 21 sont hypermètres (le premier présente un premier hémistiche à terminaison masculine à la 4^e syllabe ; le deuxième est un vers non césuré). On dénombre 8 césures enjambantes (38 %) et une seule césure lyrique (qui

17. Voir Viñez Sánchez (1993).

représente 4,7 % du total, et à laquelle s'en ajoute une deuxième si l'on compte également le v. 5, hypomètre, soit en tout 9,5 %. Quatre vers (14, 15, 16, 17) présentent une césure masquée ou ne sont pas césurés (soit 19 %, avec une structure qui est pour tous 5' - 4 ; si l'on y ajoute aussi le v. 21, hypermètre, ce pourcentage passe à 23,8 %). Par rapport à la *cantiga* précédemment analysée, le pourcentage de vers à césure masculine normale à la 4^e syllabe est plus élevé dans cette pièce et se rapproche des 30 % indiqués par Beltran, tandis que la proportion des césures lyriques y est bien inférieure et, si l'on ne compte pas le v. 5, elle peut véritablement être qualifiée d'« ínfima ». Le pourcentage des césures enjambantes est quant à lui analogue à celui de Martin Moya (tout en restant en deçà des 50 % du dépouillement de Beltran).

3) La troisième *cantiga*, de Johan Soares Coelho (auteur portugais attesté de 1235 à 1279, sans doute l'année de sa mort ; avant de s'établir à la cour d'Alphonse III du Portugal, il vécut en Castille où il entra probablement en relation avec des troubadours occitans comme Picandon ou Sordel)¹⁸, ne reprend le schéma métrique du modèle, sans en reprendre les rimes, que dans la troisième strophe (les deux premières, entièrement en décasyllabes, s'en distinguent uniquement au niveau des terminaisons masculines ou féminines). Tavani 79,17 (éd. : LPGA) ; schéma métrique Tavani 101 :22* (I), 101 :24 (II) et 101 :33 (III) :

I	a10	b10	a10	b10	c10'	c10'	b10
II	a10	b10'	a10	b10'	c10	c10	b10'
III	a10'	b10'	a10'	b10'	c10	c10	b10'

- 1 Don Estêvan | fez[o] sa partiçon 4 - 6
- 2 con seus irmãos | e caeu mui ben 4' - 5 enjambante
- 3 [-on]
- 4 en Lisboa | e mal en Santaren, 3' - 6 lyrique
- 5 mais en Coimbra, | caeu ben provado ; 4' - 5 enjambante
- 6 caeu en Runa | atá eno Arnado, 4' - 5 enjambante
- 7 en tódolos | très portos que i ten. césure masquée (5 - 5)

- 8 Quen diz d'Estê | van que non vee ben vers non césuré (5 - 5)
- 9 dig'eu que mente, | ca diz mui gran falha ; 4' - 5 enjambante
- 10 e [ar] mostrar | -lh'-ei que non disse ren césure masquée (5 - 5)
- 11 nen á recado | que nulha ren valha ; 4' - 5 enjambante
- 12 pero mostrado | devia seer 4' - 5 enjambante

18. Voir Fernández Campo (1993).

- 13 ca non pode | per nulha ren veer 3' - 6 lyrique
 14 mal ome que | non vee nemigalha. césure masquée (5 - 5 ?)
- 15 E se lho diz, | sei que lhe non diria 4 - 6
 16 ca vee mal, | se migo falass'ante, 4 - 6
 17 ou se visse | andar fora da via, 3' - 6 lyrique
 18 como o eu vi | en junt'a Amarante, 4 - 6 (synalèphe *como o* et dialèphe *a Amarante*)
 19 que non sabia | sair dun tojal ; 4' - 5 enjambante
 20 poren vos digo | que non vee mal 4' - 5 enjambante
 21 quan vee do | redo quant'è deante. césure masquée (5' - 4)

Au v. 10, on ne sait pas si la césure coïncide avec la frontière de mot à la 4^e syllabe, ou s'il faut la considérer comme une césure masquée ou absente qui tomberait sur la 5^e syllabe après *ei* tonique. Le v. 14 présente incontestablement une césure masquée, mais il est difficile de dire si sa structure est 5 - 5, avec césure après *non*, ou 6' - 3, avec une sorte de césure lyrique *a maiori*¹⁹ ; de plus, il n'est pas certain que l'on puisse césurer le vers à la 4^e syllabe, après *que*. Sur les 20 décasyllabes qui composent la *cantiga* (où le v. 3 est manquant), 4 (ou 5) présentent une césure normale *a minori* (20 ou 25 %) ; on relève par ailleurs 8 césures enjambantes (40 %) et 3 césures lyriques (15 %), alors que les vers avec césure masquée ou non césurés sont au nombre de 5 (25 %), si l'on considère que le v. 10 est césuré en 5-5 (la frontière de mot en 4^e position tombe après *mostrar*, premier élément de la forme du futur *mostrar-ei*, mais l'accent tombe sur la désinence *ei*, à la 5^e syllabe). Quoiqu'il en soit, n'oublions pas que dans les mss le v. 10 est hypomètre et que l'éd. LPGP intègre *ar* à la deuxième syllabe. Comme on le voit, les pourcentages ne diffèrent pas beaucoup de ceux des deux pièces précédentes, hormis peut-être celui des césures enjambantes, qui est ici légèrement plus élevé bien que toujours en deçà des 50 % relevés par Beltran.

4) La pièce qui suit est de Pero Garcia Burgalès, un important *trobador*, tout d'abord actif à la cour aragonaise, peut-être en même temps que des troubadours occitans comme Arnaut Catalan, Bertran Carbonel, Guilhem Montanhagol et Guilhem Ademar, puis, à partir

19. Je pencherais pour une structure 5 - 5, avec césure après *non*, comme, probablement, dans le vers de Johan Baveca « e elas non saben quaes creer » (Tavani 64,20, v. 19, et Zilli 1977, VI), étant donné que *non* apparaît 52 fois à la rime dans les *Cantigas de Santa Maria* (cf. Betti 1997) et que, dans le *corpus* profane, on le trouve au moins au v. 13 de la *cantiga* de Martin de Caldas (Tavani 92,5).

de 1252, à la cour alphonsine²⁰. Tavani 125,19²¹, le schéma métrique est conforme au modèle (Tavani 101 :36), mais pas les rimes :

- | | a10' | b10' | a10' | b10' | c10 | c10 | b10' | |
|----|---------------|--------------|------------|--------------|--------------|--------------|--------------------|-----------------|
| 1 | Maria Bal | teira, | ¿porqué | jogades | vers non | césuré | (5' - 4) | |
| 2 | os dados, | pois | a eles | descreedes ? | 4 - 6 | | | |
| 3 | ũas novas | vos | direi que | sabiades : | 3' - 6 | lyrique | | |
| 4 | con quanto | vos | conhocen, | vos | perdedes, | césure | masquée (6' - 3 ?) | |
| 5 | ca vos | direi | que lhís | ouço | dizer : | 4 - 6 | | |
| 6 | que vós | non de | vedes a | descreer, | vers non | césuré | (5' - 4) | |
| 7 | pois dona | sodes | e jogar | queredes. | 4' - 5 | enjambante | | |
| | | | | | | | | |
| 8 | E, se vos | da | questo non | castigades, | vers non | césuré | (5' - 4) | |
| 9 | nulh'ome | non | sei con | que ben | estedes, | 4 - 6 | | |
| 10 | pero muitas | boas | maneiras | ajades, | 3' - 6 | lyrique | | |
| 11 | pois ja | daquesto | gran | prazer | avedes | 4' - 5 | enjambante | |
| 12 | de | descreerdes, | e | direivos | al : | 4' - 5 | enjambante | |
| 13 | se vo-lo | oir, | terrá | vo-lo | a mal | 4 - 6 | | |
| 14 | bon ome, | ^e nunca | con el | jogaredes. | 4' - 5 | enjambante | | |
| | | | | | | | | |
| 15 | E nunca | vós, | dona, | per mí | creades, | 4 - 6 | | |
| 16 | per este | de | screer | que vós | fazedes, | vers non | césuré (6 - 4) | |
| 17 | se en gran | ver | gonha | pois non | entrades | vers non | césuré (5' - 4) | |
| 18 | algũa | vez | con tal | ome | marredes ; | 4 - 6 | | |
| 19 | ca sonharedes | nos | dados | enton, | 4' - 5 | enjambante | | |
| 20 | e se | descre | erdes, | Deus | mi | perdon, | vers non | césuré (5' - 4) |
| 21 | per sonho, | mui | gran | vergonça | ^averedes. | 4 - 6 | | |

Au v. 11, P. Blasco²² et G. Videira Lopes²³ reproduisent la leçon du ms., « poys ja daquesto tam gram prazer avedes », un décasyllabe comportant une césure épique, de toute évidence jugée irrégulière par M. Rodrigues Lapa (« pois daquesto tan gran prazer avedes »)²⁴ et S. Marcenaro (« pois ja daquesto gran prazer avedes »)²⁵. Au v. 20, Lapa, Blasco et Videira Lopes suivent la leçon de B (V étant ici lacunaire)²⁶ et impriment un vers hypermètre,

20. Cf. les conclusions du chapitre sur les données biographiques relatives à l'auteur dans Marcenaro (2012), l'édition de référence adoptée ici.

21. Le texte est celui de l'édition Marcenaro (2012, 351, XLI) avec, dans la troisième strophe, les corrections proposées dans Vatteroni (2016).

22. Blasco (1984, XLI).

23. Videira Lopes (2002, 406).

24. Rodrigues Lapa (1970, 556, n. 376).

25. Édition Marcenaro (2012).

26. Les sigles des chansonniers indiquent respectivement le Chansonnier Colocci-Brancuti, également appelé Chansonnier de la Bibliothèque nationale

« e se descreerdes, se Deus mi perdon », que Marcenaro émende en : « e se descreerdes, Deus mi perdon ». Sur les 21 vers de cette *cantiga*, 7 sont des décasyllabes *a minori* (33,3 %), 5 présentent une césure enjambante (23,8 %) et 2 une césure lyrique, tandis que les césures masquées ou les vers non césurés se rencontrent dans 7 d'entre eux (33,3 %). Ce qui frappe dans ces chiffres, c'est, d'une part, la proportion plus faible de césures enjambantes, de l'autre, le pourcentage, plus élevé que dans les cas précédemment examinés, des césures masquées ou des vers non césurés.

Le deuxième exemple concerne le *contrafactum* d'une chanson d'Arnaut de Maruelh composé par Martin Moya. La chanson (BdT 30,5)²⁷ se compose de six *coblas unissonans* de sept décasyllabes, plus une *tornada* de trois décasyllabes, ayant pour schéma métrique Frank 548 : 5 :

a10' b10' b10' a10' c10' c10' a10'

Pour ce qui est de la structure du décasyllabe, sur les 45 vers que compte la chanson, 44 présentent une structure normale avec césure masculine *a minori*, et seul le v. 43, « Dompna doussa, | corteza, de bon aire », a une césure lyrique ; la pièce apparaît donc comme un modèle de régularité, un modèle canonique par excellence. Son *contrafactum* galégo-portugais est la *cantiga* Tavani 94,10, n. XIX de l'édition citée. Elle est composée de quatre *coblas singulares* dont le schéma métrique est identique à celui du modèle et elle reprend la rime a d'Arnaut (-*ia*) à la rime a de I, et la rime b d'Arnaut (-*anda*) à la rime c de III (Tavani 161 :209 ; rimes : I *ia, ada, eiro* ; II *ado, eiros, asse* ; III *eito, edes, anda* ; IV *ando, enda, aco*).

- 1 Maestr'Acenço, | dereyto faria 4' - 5 enjambante
- 2 el-rrey de vus | dar muy boa soldada, 4 - 6
- 3 porque fezestes | hũa cavalgada, 4' - 5 enjambante
- 4 sem seu mandad', | a Roda, n'outro dya ; élidée
- 5 sem sa ajuda | e sem seu dinheiro, 4' - 5 enjambante (dialèphe entre les hémistiches)
- 6 fostes alá | matar hun cavaleyro 4 - 6
- 7 porque soubestes | que o desservya. 4' - 5 enjambante

- 8 E sse el-rrey | fo[s]e ben conselhado, 4 - 6
- 9 Maestr'Acenço, | d'aquestes dinheiros 4' - 5 enjambante
- 10 que lh'o demo | leva nos cavaleiros, 3' - 6 lyrique

(Lisbonne, Bibliothèque nationale, Cod. 10991), et le Chansonnier de la Vaticane (Cité du Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, Vatican Latin 4803).

27. Éd. Ronald C. Johnston (1935, II).

- 11 parti-los-hya | vosco, per meu grado ; 4' - 5 enjambante
 12 ca non foy tal, | que a Roda ^entrasse, 4 - 6
 13 que cavaleiro | da vila matasse 4' - 5 enjambante
 14 se non vós, que | hýades desarmado. césure masquée (5'' - 3)
- 15 E do serviço | que lh'avedes feito, 4' - 5 enjambante
 16 Maestr'Acenço, | non vos enfadedes : 4' - 5 enjambante
 17 tornad'alá | e ben barataredes, 4 - 6
 18 e matand'outro, | quando virdes geyto ; 4' - 5 enjambante
 19 ca, sse el-rrey | sabe vossa demanda 4 - 6
 20 e ouver paz | d'este ^execo ^en que anda, 4 - 6
 21 arcediagon | sodes logo feito. 4' - 5 enjambante
- 22 E diss'el-rrey | n'outro dia, estando 4 - 6
 23 hu lhe falaron | en vossa fazenda, 4' - 5 enjambante
 24 que vos quer dar | Ardorm en encomenda 4 - 6
 25 porque dizem | que sodes do sseu bando ; 3' - 6 lyrique
 26 mays, se hy jou | ver algũu homen fraco, vers non césuré (5 - 5)
 27 dos vossus poos | levad'un gran ssaco 4' - 5 enjambante
 28 e hyr-s'i-lh'á | o castelo livrando. 4 - 6

Par rapport au modèle, les 10 césures régulières *a minori* qui apparaissent dans cette composition représentent 35,7 % du total, un pourcentage très élevé si on le compare aux 14,2 % de Tavani 94,8, la *cantiga* du même auteur analysée dans l'exemple précédent. On relève 13 césures enjambantes, soit 46,4 %, alors que celles-ci s'élevaient à 35,7 % dans 94,8. En revanche, la proportion des césures lyriques diminue, avec 2 cas (7,1 %), tout comme celle des césures masquées ou des vers non césurés (7,1 %) ; au v. 4, on trouve une césure épique élidée. Ce qui frappe ici, c'est le très haut pourcentage de césures *a minori*, un phénomène qui, dans ce cas précis, semble inévitablement découler de l'extrême régularité du modèle (observons d'ailleurs que ce taux dépasse de plus de 5 % les 30 % mentionnés par Beltran au terme de son dépouillement). Signalons enfin le cas du v. 14, avec *que* à la 4^e syllabe, comme au v. 14 de Tavani 79,17 (voir *supra*).

Le troisième exemple que je voudrais commenter concerne la reprise de la part de Pero Garcia Buralês du schéma métrique et d'une rime (voir ci-dessous) du sirventès BdT 344,4, dont la paternité oscille, dans la tradition manuscrite, entre Peire Guilhelm, Peire Guillelm de Luzerna et Peire Vidal :

Se l'ipotesi della ripresa metrica da parte di Pero Garcia si rivelasse fondata, è molto probabile che questi avesse conosciuto BdT 344,4 attribuito a Peire Vidal. Sembraerebbe confermare tale ipotesi una

spia nella tradizione manoscritta di 344,4 : questa canzone è infatti ascritta a Peire Vidal da CER, dove R rappresenta con ogni probabilità uno dei tramiti per la lirica provenzale da parte dei trovatori portoghesi, come dimostra il fatto che *l'incipit* del testo di Dom Dinis *Ay flores, ay flores do verde pino* richiama la lezione erronea tràdita dal solo Chansonnier d'Urfé « flors dels bes pis» (in luogo di *albespis*), della canzone *Lancan li jorn son lonc en mai*²⁸.

Attribué dans les éditions à Peire Guillem de Luzerna²⁹, ce sirventès se compose de cinq *coblas doblas* de 7 vers suivies d'une *tornada* de trois vers, sur le schéma métrique Frank 301 : 4

a10' b10 a10' b10 b10 a10' b10

(rimes : I-II *ia, utz* ; III-IV *ondre, es* ; V-VI *atge, ors*). Sur les 38 décasyllabes relevés, 33 présentent une césure normale *a minori* (86,8 %), 4 ont une césure lyrique (vv. 4, 17, 19, 21), soit 10,5 % du total, alors que la césure enjambante ne se rencontre que dans un vers (v. 18 : « si de respondre-us | troba ben apres »)³⁰ pour une proportion de 2,6 %. Son *contrafactum* galégo-portugais est une *cantiga* de Pero Garcia Burgalês, Tavani 215,40, n. VIII de l'édition Marcenaro (2012), composée en strophes *unissonans* (où la rime *a, ia*, reprend la rime *a* des deux premières *coblas* du modèle) et au schéma métrique Tavani 83 :1 (*unicum*)

a10' b10' a10' b10 b10 a10' b10

- 1 Que alongad' | eu ando d'u iria élidée (élision)
- 2 se eu ouvesse | ^aguisado d'ir i, élidée (synalèphe)
- 3 que viss'a dona | que veer querria 4' - 5 enjambante
- 4 - que non visse, | ca por meu mal a vi -, 3' - 6 lyrique
- 5 de que m'eu mui | sen meu grado parti, 4 - 6
- 6 e mui coitad', | e fui s'ela sa via, élidée (élision)
- 7 e fiquei eu, | que mal dia naci. 4 - 6
- 8 E que preto | que mi^a min d'ir seria 3' - 6 lyrique
- 9 u ela é, | pero longe daqui, 4 - 6
- 10 se soubesse | que veer poderia 3' - 6 lyrique

28. Canettieri / Pulsoni (2003, 156).

29. Éd. Martín de Riquer. (1975, 1162, n. 232, texte Bertoni).

30. Selon Billy (2009, 407-408), « l'enclise sur césure ne soulève aucune difficulté » (par exemple : « E doncs per que-m | promet so que no-m dona »). À propos de BdT 335,16, v. 25 : « L'apostoli, .lh legat e-lh cardenal », j'avais soutenu (Vatteroni 2013, I, 96, note 183) que « la cesura cade tra la particella enclitica e la parola cui questa si appoggia » car « questo tipo di connessione sintattica si trova tra verso e verso » (Squillaciotti 2006, II, 1481-1524), raison pour laquelle, ainsi que je l'ai mentionné ci-dessus (note 10), ce type de connexion est également admissible à la césure.

- 11 ela, que eu | por meu mal dia vi, 4 - 6
 12 ca de-lo dia | en que^a connoci, 4' - 5 enjambante
 13 sempre lle quiége | mellor todavia, 4' - 5 enjambante
 14 e nunca dela | niun ben prendi. 4' - 5 enjambante
- 15 Non ll'ousei sol | dizer como morria 4 - 6
 16 por ela, nen | llo diz outre por min, césure masquée (6 - 4)
 17 e con mia morte | ja me prazeria, 4' - 5 enjambante
 18 pois non veg'ela | que por meu mal vi, 4' - 5 enjambante
 19 ca máis val morte | ca viver assi 4' - 5 enjambante
 20 com og'eu vivo, | ^e Deus que mi^a podía élidée (synalèphe)
 21 dar, non mi^a dá, | nen al que ll'eu pedi. 4 - 6
- 22 E por qualquer | destas me quitaria 4 - 6
 23 de mui gran coita | que sofr'e sofrí 4' - 5 enjambante
 24 por ela, que | eu vi, por meu mal dia, césure masquée (6 - 4)
 25 máis fremosa | de quantas donas vi ; 3' - 6 lyrique
 26 direia, ja | ca ja ensandeci : 4 - 6
 27 Joana est' | ou Sancha ou Maria élidée (élision)
 28 a por que eu | moiro^e por que perdi 4 - 6
- 29 o sén, e máis | vos end'ora diria : 4 - 6
 30 Joan Cöello | sabe que é si ! 4' - 5 enjambante

Si l'on exclut le v. 24, sur lequel je vais revenir, la tendance observée pour *Maria Balteira*, ¿porqué jogades, l'autre *cantiga* de cet auteur analysée plus haut, se confirme. Comme dans le premier cas, le pourcentage des césures normales *a minori* (33,3 %) est ici aussi plus élevé que celui des césures enjambantes (9 cas, soit 30 %), ce qui témoigne d'une inversion de tendance par rapport aux résultats du dépouillement de Beltran. Suivent les césures épiques élidées, dont la proportion est inhabituellement élevée (5 cas, soit 16,6 %) et les césures lyriques (présentes dans 4 cas, autrement dit 13,3 % du total). Le v. 24 pose problème : on peut admettre pour le moment que dans ce vers, comme dans le v. 14 de Martin Moya (94,10), la césure ne coïncide pas avec la frontière de mot de la 4^e syllabe après *que*, mais un dépouillement portant sur la totalité du *corpus* pour examiner les cas où *que* se trouve en 4^e position serait ici aussi nécessaire³¹. Au v. 5, la présence d'une césure *a minori* après *mui* (jamais à la rime dans le *corpus* profane, une occurrence de *muíto* dans les *Cantigas de*

31. Il s'agit d'un dépouillement que j'ai déjà effectué, mais dont je ne peux exposer les résultats dans les limites de cet article. Je me réserve de traiter ce problème dans une prochaine publication.

Santa Maria)³² semble être confirmée par le v. 21 de la *cantiga* du même auteur examinée plus haut, Tavani 125,19 (voir également le v. 10 : « pero muitas boas maneiras ajades », avec césure lyrique)³³. Remarquons enfin que la *cantiga* ne contient que deux vers à césure masquée.

Les deux derniers exemples concernent deux *cantigas* de Pero Garcia Buralgès. La première, *Mentre non soube por min mia senhor*, Tavani 125,22, éd. Marcenaro (2012, 301), se compose de quatre strophes *doblas* qui ont pour schéma métrique Tavani 168 :1 :

a10 b10 b10 a10 c10 c10 d10 d10

(rimes : I-II *or, en, i, er* ; III-IV *ar, e, on, ir*). Canettieri et Pulsoni voient dans les chansons BdT 235,1 de Guiraut de Salinhac et BdT 404,1 de Raimon Jordan deux modèles possibles de la *cantiga* de Buralgès : outre le fait que ces deux chansons présentent le même schéma que la *cantiga* (schéma attesté dans 64 textes occitans où les *décasyllabes* sont masculins), elles partagent avec celle-ci le mot-rime du premier vers, « senhor » (masculin dans les deux textes occitans), ainsi que les rimes *or* et *er* (rime a, c dans les deux chansons ; rime a, d dans la *cantiga*). Selon les deux chercheurs,

l'elemento che tuttavia sembra far ritenere che il modello metrico di Pero Garcia sia rappresentato dalla canzone di Guiraut de Salinhac e non da quella di Raimon Jordan, è l'*incipit* della canzone stessa : *A vos cuy tenc per dompn'e per senhor*. Ci troviamo infatti di fronte a una perfetta sovrapposizione fra la donna, cui è indirizzato l'amore del poeta, e il signore, verso il quale si rivolge invece l'omaggio feudale, secondo una situazione che richiama proprio il modo di invocare la donna da parte dei trovatori galego-portoghesi³⁴.

32. Voir Betti (1997).

33. On peut citer d'autres cas où *mui* tombe sur la 4^e syllabe chez Pero Garcia Buralgès, comme : « E pero mui boo maestr'achou i » (Tavani 125,15 ; Marcenaro 2012, XLII, v. 8) ; « ant'o seu mui fremoso parecer » (Tavani 125,18 ; Marcenaro 2012, XXI, v. 7) ; « de que eu mui gran pesar prenderia » (Tavani 125,30 ; Marcenaro 2012, XXXVI, v. 18) ; « u est'a mui fremosa mia sennor » (Tavani 125,41 ; Marcenaro 2012, XXV, v. 2), vers que l'on retrouve chez Fernan Gonçalvez de Seabra : « u est a mui fremosa mia senhor » (Tavani 44,6, v. 13) ; « ca me fez mui bõa dona veer » (Tavani 125,47 ; Marcenaro 2012, XXII, v. 3). Outre les vers cités ici, le *corpus* profane contient 13 autres cas où *mui* tombe sur la 4^e syllabe.

34. Canettieri / Pulsoni (2003, 157 ; cf. également 164, note 79). Marcenaro (2012, 107-108) montre un certain scepticisme quant à l'identification de ce modèle métrique.

Sur le plan métrique, la chanson de Raimon Jordan est très régulière : sur 44 décasyllabes, on relève 40 vers *a minori* (90,9 %) et quatre vers (vv. 24, 37, 40, 42) caractérisés par une césure lyrique. La chanson de Guiraut de Salinhac, qui compte 48 vers, présente quant à elle neuf césures lyriques (vv. 2, 15, 16, 21, 35, 37, 41, 44, 45), soit 18,75 % du total ; on y trouve une seule césure enjambante, au v. 10, soit un pourcentage de 2,08 %. La proportion des vers réguliers césurés après la 4^e tonique, 38 en tout, atteint 79,1 %. Voyons maintenant le texte de la *cantiga* galégo-portugaise :

- 1 Mentre non soube | por min mia sennor, 4' - 5 enjambante
- 2 amigos, ca | lle queria gran ben, 4 - 6
- 3 de a veer | non lle pesava én, 4 - 6
- 4 nen lle pesava | dizerlle : « Sennor », 4' - 5 enjambante
- 5 mais alguen foi | que lle disse por min 4 - 6
- 6 ca lle queria | gran ben, e des i 4' - 5 enjambante
- 7 me quis gran mal | e non mi ar quis veer : 4 - 6
- 8 ;cofonda Deu-lo | que llo foi dizer ! 4' - 5 enjambante (?)

- 9 De me matar | fezera mui mellor 4 - 6
- 10 quen lle disse | ca ll'eu queria ben 3' - 6 lyrique
- 11 e de meu mal | non lle pesava én, 4 - 6
- 12 e fezera | de me matar mellor, 3' - 6 lyrique
- 13 ca, meus amigos, | desque a non vi, 4' - 5 enjambante
- 14 desejo morte | que sempre temi, 4' - 5 enjambante
- 15 e ei tan gran | coita pola veer 4 - 6
- 16 qual non posso, | ^amigos, nen sei dizer. 3' - ^7 lyrique (synalèphe entre les emistiches)

- 17 A esta coita | nunca eu vi par, 4' - 5 enjambante
- 18 ca esta coita | peor ca mort' é, 4' - 5 enjambante
- 19 e por én sei | eu ben, per bõa fe, 4 - 6
- 20 que non fez Deus | a esta coita par, 4 - 6
- 21 ca, pero vej' | u é mia sennor, non élidée
- 22 ous'ir vee-la, | si Deus me perdon, 4' - 5 enjambante
- 23 e non poss'end' | o coraçõn partir, élidée
- 24 nen os ollos, | mais non ous'alá ir. 3' - 6 lyrique

- 25 E quand'a terra | veg'e o logar 4' - 5 enjambante
- 26 e vej'as casas | u mia sennor é, 4' - 5 enjambante
- 27 vedes que faç' | enton, per bõa fe, élidée
- 28 pero mi^as casas | veg'e o logar, 4' - 5³⁵
- 29 non ous'ir i, | e peç'a Deus enton 4 - 6
- 30 mia morte muit' | e mui de coraçõn, élidée
- 31 e choro muit', | e ei m'end'a partir. élidée
- 32 e non vou i, | nen sei pera u ir. 4 - 6

35. Marcenaro, p. 304 : e^o, mais cf. v. 25 pour le II hémistiche

Sur les 32 décasyllabes de cette *cantiga*, on relève 12 césures enjambantes (37,5 %), 4 césures lyriques, qui correspondent à 12,5 % du total (au v. 16, avec synalèphe entre les hémistiches), et 5 césures épiques annulées par une élision, soit 15,6 % des cas. Les 11 vers restants sont des vers réguliers comportant une césure après la 4^e tonique (34,7 % ; je considère également le v. 2 comme régulièrement *a minori*, puisque *ca* figure une fois à la rime dans les *Cantigas de Santa Maria*)³⁶. Dans ce texte, si on le compare au texte précédent du même *trobador*, la proportion des césures italiennes dépasse, bien que de peu, celle des vers réguliers *a minori*, tandis que le rapport entre césures élidées et césures lyriques est analogue à celui du texte précédent (où les césures lyriques atteignaient 13,3 % et les césures épiques élidées 16,6 %). On remarquera que, dans cette *cantiga* comme dans la précédente, le pourcentage des vers à césure masquée ou non césurés est presque négligeable.

Le dernier exemple de ce *corpus* très limité concerne une fois encore une pièce de Pero Garcia Burgalès, Tavani 125,39, n. XXXI de l'édition Marcenaro (2012, 297), une *cantiga d'amor (de refram)* de trois strophes *singulars* ayant pour schéma métrique Tavani 199 : 2

a10 b10 b10 c10 c10 d10 d10

(rimes : I *ei, er, a, on*; II *ei, er, e, on*; III *al, en, or, on*). Selon Canettieri et Pulsoni, le modèle métrique de cette *cantiga* provient « directement dalla tenzone fra Sordello e Bertran d'Alamanon, BdT 437,11 », une pièce de six *coblas unissonans* dont le schéma est Frank 705 :3 (rimes : *iers, er, en, e*) :

a10 b10 b10 c10 c10 d10 d10

Ainsi que l'observent les deux chercheurs, la *cantiga* galégo-portugaise et la tenson occitane ont en commun la rime b en *-er* (dans le mot-rime « aver », au v. 9 de la tenson et au v. 2 de la *cantiga*) et « la rima in *-e* unitamente al sintagma *bona fe* »³⁷. Dans la tenson, composée de 50 décasyllabes, les césures lyriques sont plutôt fréquentes, puisqu'elles apparaissent aux vv. 1, 23, 25, 28, 32 (qui reprend le premier hémistichette du v. 25), 35, 39, 43, 46, soit dans une

36. Voir Betti (1997).

37. Canettieri / Pulsoni (2003, 158). Pour le texte de la tenson entre Sordel Sordel et Bertran de Lamanon, je me réfère à Harvey / Paterson (2010, III, 1217), mais voir également Boni (1954, 108, XVIII).

proportion de 18 %. Au v. 3, on observe une césure épique évitée par l'élision (« que l'una mand' | al sieu d'armas valer »), et le v. 49, « qu'ieu creirai so | qu'elas diran de me », présente pour sa part, dans le texte de Harvey / Paterson, une césure suspecte (préférant la leçon de R à celle d'IK), même si des exemples analogues pourraient être cités³⁸, alors que dans le texte de Boni, qui serait sans doute à préférer (« car segur sai | qu'elas diran de me »), la césure est absolument régulière. Le texte de Pero Garcia Bungalés est le suivant :

- 1 Quantos og'eu | con amor sandeus sei 4 - 6
- 2 dizen, si Deus | me leixe ben aver, 4 - 6
- 3 que a dona | lle fez o sén perder 3' - 6 lyrique
- 4 mellor de quantas | oge no mund'á ; 4' - 5 enjambante
- 5 se verdad'è, | sei eu a dona ja, 4 - 6
- 6 ca tal dona, | si Deus a mí perdon, 3' - 6 lyrique
- 7 non á no mundo, | se mia sennor non. 4' - 5 enjambante

- 8 Ainda vos | outra cousa direi : 4 - 6
- 9 a todos estes | eu ouço dizer 4' - 5 enjambante
- 10 que a mello-los | fez ensandecer 4' - 5 enjambante
- 11 dona do mundo, | mais se verdad'è, 4' - 5 enjambante
- 12 log[u]'eu a dona | sei, per bõa fe, 4' - 5 enjambante
- 13 ca tal dona, | si Deus a mí perdon, 3' - 6 lyrique
- 14 non á no mundo, | se mia sennor non. 4' - 5 enjambante

- 15 Se verdad'é | que eles, por atal 4 - 6
- 16 dona qual dizen, | perderon-no sén 4' - 5 enjambante
- 17 pola mellor | do mundo,^e son por én 4 - 6
- 18 sandeus, e non | an doutra ren sabor, 4 - 6
- 19 non son sandeus | se non por mia sennor, 4 - 6
- 20 ca tal dona, | si Deus a mí perdon, 3' - 6 lyrique
- 21 non á no mundo, | se mia sennor non. 4' - 5 enjambante

Contrairement à Tavani 125,40 et 125,22, qui présentent une proportion inhabituellement élevée de césures épiques, ce type de césure est ici absent, de même que la césure masquée ou le vers non césuré. Les césures enjambantes sont, comme dans la plupart des cas, les plus nombreuses, avec 9 occurrences, soit 42,8 % du total ; suivent les vers réguliers *a minori* avec 8 cas, soit 38,09 %, tandis que les césures lyriques, au nombre de 4, atteignent 19,04 %, une proportion non négligeable et bien éloignée de l'infime pourcentage relevé par Beltran.

38. Cf. par exemple : « A mi per so qu'enans vostra lauzor » (BdT 10,7, v. 42) ; « non per so que vas vos mi malme » (BdT 10,18, v. 39).

Au terme de ce dépouillement très limité, il apparaît clairement que la tendance à la transformation du décasyllabe troubadoursque de la part des *trobadores* se trouve confirmée, tout comme, de ce fait, la nécessité de procéder à de nouvelles recherches afin d'analyser la totalité du *corpus* profane galégo-portugais, non seulement en tenant compte des différentes périodes, autrement dit des différentes générations de poètes, mais aussi en considérant les milieux de cour dans lesquels ils ont exercé leur activité. Pour ce qui est des textes examinés dans cette étude, on peut tirer quelques conclusions provisoires, en confrontant les données obtenues avec les résultats du dépouillement effectué par Vicenç Beltran en 1995, ainsi qu'à la lumière des plus récents apports sur la structure du vers des troubadours. Pour ce qui est des vers *a minori* (les vers "réguliers"), les pourcentages vont de 14 % pour la *cantiga* de Martin Moya, *contrafactum* d'une chanson de Peire Vidal, à 38,09 % pour Tavani 125,39 (Pero Garcia Burgalés, *contrafactum* de la tenson de Sordel avec Bertran de Lamanon) : la valeur moyenne de 30 % indiquée par Beltran est donc globalement confirmée. Un élément intéressant ressort de la comparaison entre les deux *cantigas* de Martin Moya, Tavani 94,8 et 94,10. Lorsque, dans la deuxième, l'auteur galégo-portugais imite la chanson d'Arnaut de Maruelh, qui est, comme nous l'avons vu, un modèle de régularité métrique, la proportion des vers "réguliers" augmente sensiblement, phénomène que l'on ne peut pas dissocier des caractéristiques du texte imité.

L'aspect le plus manifeste de la transformation du vers galégo-portugais apparaît dans les proportions très élevées de césures enjambantes par rapport aux textes occitans imités, parmi lesquels seule la chanson de Peire Vidal en comportait, comme on pouvait s'y attendre, une proportion non négligeable. Aucun des exemples examinés n'atteint toutefois la proportion de 50 % indiquée par Beltran, dont on peut sur ce point remettre en cause les conclusions, de même que pour les pourcentages de césures lyriques, toujours supérieurs, dans les quelques cas traités ici, aux résultats de son dépouillement. Mais ce sont surtout les résultats relatifs aux vers à césure masquée ou non césurés, que D. Billy identifie comme l'élément différenciateur entre le *corpus* des troubadours d'origine italienne et le *corpus* indigène qui sont particulièrement significatifs. Dans le petit *corpus* objet de cette

analyse, ces vers se répartissent de manière étrangement inégale : dans certains textes, leur proportion est très élevée, comme dans la *cantiga* de Pero Garcia Burgalês, *Maria Balteira*, *¿porqué jogades*, qui constitue de ce point de vue une anomalie intéressante, alors que, dans d'autres pièces, leur quantité apparaît pour ainsi dire négligeable. Des dépouillements actuellement en cours et dont je ne peux encore parler ici me portent à penser que les vers à césure masquée ou non césurés sont précisément les vers qui devront être recensés avec attention pour mieux comprendre comment a évolué le décasyllabe des troubadours au cours de ce processus de transformation déjà bien identifié en l'état actuel des recherches.

Sergio VATTERONI
Université d'Udine

