

REVUE
DES
LANGUES ROMANES



REVUE DES LANGUES ROMANES

Comité d'Honneur :

Ch. CAMPROUX †, Président ; A. BADIA I MARGARIT, K. BALDINGER, M. BARRAL, B. CERQUIGLINI, F. DUBOST, J. DUFOURNET, L. DULAC, P. FABRE, F. GARAVINI, H. GUITER †, H.-E. KELLER †, R. LAFONT, J.-M. PETIT, B. POTTIER, P. RICKETTS, A. RONCAGLIA †, J. TENA, M. ZINK.

Comité de rédaction

Président : J. DUFOURNET.

Rédacteur : G. GOUIRAN,

M.-C. ALEN-GARABATO, T. ARNAVIELLE, G. BAZALGUES, H. BOYER, J. BRÈS, G. CAITI-RUSSO, J.-P. CHAMBON, M. CARMINATI, P. ESCUDÉ, Ph. GARDY, Fr. LAURENT, Ph. MARTEL, P. SAUZET.

Comité de lecture :

Gérard GOUIRAN, Liliane DULAC, Philippe GARDY, Patrick SAUZET.

Comité scientifique :

J. DUFOURNET, Paris ; M. de COMBARIEU du GRÈS, Aix-en-Provence ; Fr. DUBOST, Montpellier ; I. de RIQUER, Barcelone (Espagne) ; M. BREA, Santiago (Espagne) ; J. WUEST, Zürich (Suisse) ; G. KREMnitz, Vienne (Autriche) ; A. FERRARI, Rome (Italie) ; P. SKÅRUP, Knebel (Danemark) ; Fr. JENSEN, Boulder (Colorado) ; Th. FIELD, Univ. of Maryland (U.S.A.) ; L. PATERSON (Grande-Bretagne).

*

La REVUE DES LANGUES ROMANES publie un tome annuel, numéroté en chiffres romains et livré en deux volumes.

*

Les ABONNEMENTS sont reçus pour une année, soit deux numéros.

Prix de l'abonnement pour 2005 :

France : 40 €. — Étranger : 42 €. — Prix à l'unité : 21 €

Frais de port : pour le premier exemplaire, ajouter 5 € pour la France, 9 pour l'étranger ; au-delà, 1 € de plus par exemplaire.

Moyens de paiement : Merci de cocher une seule case

chèque bancaire chèque postal Virement (en € uniquement)

TG10071 34000 00003003694 11

Ci-joint mon règlement à l'ordre de :

Madame le régisseur des recettes – Publications à adresser au :

Service des Publications — Université Paul-Valéry Route de Mende F-34199

Montpellier CEDEX 5 (FRANCE) Tél. 04 67 14 24 60/24 99

publications@univ-montp3.fr / fax 04 67 14 03 32 / <http://alor.univ-montp3.fr/serpub>

REVUE

DES

LANGUES ROMANES

TOME CXI

ANNÉE 2007

N°1



UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY – MONTPELLIER III

Table des matières

	pages
1. Miscellanées	
Études recueillies par Gérard GOUIRAN	
Jean-Claude FAUCON, Voyager et communiquer : Les problèmes d'intercompréhension chez les voyageurs occidentaux dans l'Orient médiéval.....	1
Cristina NOACCO, La dé-mesure du loup-garou : un instrument de connaissance.....	31
Xavier LEROUX, De l'annomination à la nomination : instauration du cadre énonciatif dans l'œuvre de Rutebeuf.....	51
Michel TARAYRE, La merveille et la rupture dans les textes narratifs du <i>Speculum maius</i> de Vincent de Beauvais	77
Gerardo PÉREZ BARCALA, Réflexions sur la repetitio versuum dans la lyrique profane galégo-portugaise	107
2. Varia	
Jean-Pierre CHAMBON & Emmanuel GRÉLOIS, Du nouveau sur la toponymie de Clermont-Ferrand et de ses environs (I).....	135
Hans-Peter KUNERT La langue des Vaudois au moyen âge et sa continuation à Guardia Piemontese.....	157

3. Critique

<i>Les Mystères de la Procession de Lille. Édition critique par A. E. Knight. Tome II, de Josué à David (May PLOUZEAU)</i>	197
<i>Portraits de troubadours, Initiales des chansonniers provençaux I & K, par J.-L. Lemaitre & Fr. Vielliard (Luc de GOUSTINE).....</i>	227
<i>Les clefs des textes médiévaux (pouvoir, savoir et interprétation), dir. F. Pomel (Jean LACROIX)</i>	229
<i>Écritures médiévales (Conjointure et Sénéfiance), Hommage à Alain Labbé (Jean LACROIX).....</i>	234
<i>N. Labère : Défricher le jeune plant (étude du genre de la nouvelle au Moyen Âge) (Jean LACROIX).....</i>	236
<i>Ph. Gardy, L'exil des origines (Renaissance littéraire et renaissance linguistique dans les pays d'oc, aux XIX^e et XX^e siècles, (Jean LACROIX).....</i>	241
<i>M. White-Le Goff, Changer le monde - Réécritures d'une légende (le Purgatoire de saint Patrick) (Jean LACROIX) ...</i>	246
<i>L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge (nouvelles approches), dir. D. Billy, Fr. Clément et A. Combes (Jean LACROIX).....</i>	253
<i>Br. Horiot et C. Veleanu (éds), L'onomastique au carrefour des sciences humaines, Actes du XI^e colloque de la Société française d'Onomastique (Stella MEDORI).....</i>	258
 4) <i>Revue des Langues Romanes</i>	 265

Réflexions sur la *repetitio versuum* dans la lyrique profane galégo-portugaise*

On pensera peut-être qu'il n'est guère original de revenir sur l'importance des figures de répétition dans la lyrique galégo-portugaise, vu le nombre d'études précises consacrées à montrer que la *repetitio* représente une bonne partie de la base de cette poétique¹ : aux formes diverses sous lesquelles se présente le parallélisme, il convient d'ajouter toute une série de procédés de répétition qui limitent la portée du contenu transmis par les textes. Quelques-unes de ces techniques (parmi lesquelles figurent des procédés caractéristiques de la lyrique galégo-portugaise tels que la *palavra-rima*, le *dobre* ou le *mordobre*), qui impliquent des unités diverses, sont soumises aux principes structurels de la symétrie et de la systématique.

Ce travail se propose comme une *réflexion* sur les pratiques itératives de la poésie de l'ouest de la Péninsule Ibérique, régies par ces principes, qui concernent des unités rythmiques qui peuvent s'étendre jusqu'à la totalité du vers. Même si ces principes correspondent en toute logique aux traits qui définissent le *refram*², notre attention se bornera aux procédés classés comme "*repetitio de verso*" ou "*repetición literal*" dans certaines études³ et qu'il faudrait analyser également comme réalisations particulières de pratiques de répétition, comme nous tenterons de le démontrer.

* Ce travail fait partie du projet de recherche scientifique PGIDIT03SIN20401PR, dirigé par la Prof. Mercedes Brea, avec l'aide de la Dirección Xeral de I+D de la Xunta de Galicia (Direction Générale de la Recherche Scientifique et du Développement). Une version très développée en est parue dans la *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 1 (2006), pp. 161-207 sous le titre "*Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa".

On peut poser ce problème à partir des poétiques occitanes, car leurs auteurs ont consigné les diverses techniques de répétition utilisées par les troubadours pour lier entre eux les vers ou les strophes de leurs compositions, l'élément répété pouvant être d'extension variable jusqu'à représenter des vers entiers. Ces répétitions de vers étaient critiquées lorsqu'elles n'étaient pas réalisées *scientment*, car elles représentaient alors la faute connue sous le nom de *bordo tornat* que blâme Joan de Castellnou dans son *Compendi de la coneixença dels vicis en els dictats del Gai Saber*⁴. Face à ce type de répétition, les auteurs de traités sur la lyrique des troubadours ont établi un répertoire des autres itérations de vers qui constituaient la réalisation particulière de certains procédés de répétition cherchant à lier entre eux les segments des débuts ou des fins des strophes du texte, ou des deux positions.

Dans les *Leys d'Amors*, Guilhem Molinier établit, en effet, toute une gamme de procédés itératifs qui doivent se réaliser de manière symétrique et peuvent concerner des mots, des syntagmes ou des vers, le plus souvent situés au début et à la fin du vers ou de la strophe. Joan de Castellnou, dans le *Compendi*, et Luis de Averçó, dans les *Torcimany*, associent ces procédés de répétition à la pratique des figures de styles appelées *anaphore*, *épiphore*, *épanadyplose* et *anadyplose*⁵.

La lyrique galégo-portugaise dispose d'une classification propre (quoique pauvre), qui figure au début du chansonnier B (Lisbonne, Bibliothèque Nationale, cod. 10991, fols. 3r - 4v)⁶ et identifie certains de ces mécanismes à des phénomènes particuliers de cette tradition poétique, même si elle ne consigne pas certains des procédés que nous avons cités

1. Quand il décrit l'*anaphore* (répétition d'un échantillon textuel au début d'énoncés qui se succèdent⁷), Luis d'Averçó⁸ donne pour exemple la technique des *coblas capdenals* décrites par Guilhem Molinier, qui nous propose cette typologie du mécanisme :

Capdenals es apelada aquela cobla que comensa en cascun bordo per una o per motas dictios. o per una oratio. o can cascuna cobla comensa per una dictio o per motas. o per una oratio. Encaras se pot far quis volia que cascuna cobla comenses per una o per dos meteysshes bordos. e daquesta derriera

maniera de dos bordos huey no uzam gayre (GATIEN-ARNOULT, 1977, I: 282)⁹.

Cette définition indique un procédé dont la réalisation doit respecter les principes de la symétrie et de la systématique pour construire le début de *cascun bordo*¹⁰ ou de *cascuna cobla*¹¹, seul contexte où il puisse se produire¹². C'est ce qui explique, en définitive, selon le Toulousain, que les *coblas* ainsi construites soient nommées *capdenals* : *quar tostemp se fay en lo cap. so es en lo comensamen de cascu bordo. o de cascuna cobla* (GATIEN-ARNOULT 1977, I: 282).

Comme nous l'avons annoncé en introduction, nous n'examinerons que les manifestations de l'artifice où il se produit *can cascuna cobla comensa per un meteyss bordo* (GATIEN-ARNOULT, 1977, I: 284), pour reprendre les mots de Guilhem Molinier, car cet article ne semble pas l'endroit le plus approprié pour aborder une question aussi controversée, aussi dense, que la caractérisation des *coblas capdenals* et la problématique de leur typologie¹³. Pour illustrer le problème que pose l'itération d'unités rythmiques qui s'identifient avec le vers initial des strophes, nous pouvons utiliser cette *cantiga* de Fernand'Esquio (LPGP 38,6) :

- **Que adubastes, amigo**, alá en Lug' u andastes
ou qual he essa fremosa de que vós vus namorastes ?
- Direi-vo-lo eu, senhora, poys me tam bem preguntastes :
o amor que eu levei de Santiago a Lugo,
esse me aduss' e esse mh-adugo.

- **Que adoubastes, amigo**, hu tardastes n' outro dia
ou qual he essa fremosa que vus tam bem parecia ?
- Direi-vo-lo [eu], senhora, poys hi tomastes perfia :
o amor que eu levei [de Santiago a Lugo,
esse m' aduss' e esse mh-adugo].

- **Que adoubastes, amigo**, lá u avedes tardado
ou qual é essa fremosa de que sodes namorado ?
- Direi-vo-lo eu, senhora, poys me avedes preguntado :
o amor que eu levei de [Santiago a Lugo,
esse me aduss' e esse mh-adugo].

Si l'on accepte une disposition en vers courts du texte, comme, à la suite de NUNES (1973, II: n° DVII), le propose TAVANI (1967: 272) qui assigne à la pièce le schéma 239:1 (a7' b7' c7' b7' d7' b7' E7 E7' F9), il en résulte une *cantiga* où les vv. 1 (*Que adubastes, amigo*), 3 (*ou qual he essa fremosa*) et 5 (*Direi-vo-lo eu, senhora*) seraient identiques dans toutes les strophes. L'identité se réduit au premier hémistiche des trois vers de la strophe si l'on opte pour la distribution, plus probable, du texte en vers longs, que TAVANI (1967: 59, 65) a également prise en considération quand il accepte la possibilité des schémas métriques 16:1 (a15' a15' a15' B14' B9') et 25:1 (a15' a15' a15' B7 C7' C9'), comme le montre le texte reproduit dans cette page¹⁴.

Les répétitions qui concernent le vers initial (et les autres) des *cantigas* comme celle-ci relèvent, selon TAVANI (1967: 30-38, 330-332), de la mécanique du parallélisme, un processus rythmique fondé sur la symétrie et caractéristique de la poésie populaire¹⁵, consistant "na repetição com cadências fixas, de segmentos textuais e/ou de elementos temáticos, dispostos alternando elementos invariantes (iterados sem modificações) e elementos variantes (submetidos a variações mínimas, de forma e/ou de significado)" (TAVANI 1993: 509). Quelle que soit la disposition d'origine du texte de la *cantiga*, il semble que les processus de répétition soient déterminés par les lois du parallélisme : quand les vers sont courts, on obtient un texte où se produit en parallèles la répétition de plusieurs vers (dont le premier) selon une règle structurelle précise ; quand ils sont longs, le texte s'organise à partir des lois du parallélisme littéral, technique qui consiste en un jeu très précis de répétitions où seule pouvait varier la partie finale du vers¹⁶.

Ces observations aboutissent à la remarque suivante : le parallélisme, si essentiel à la poésie galégo-portugaise, trouverait sa base dans l'anaphore. C'est ce que semble suggérer BELTRAN (1995: 206), quand il signale que "algunhas destas modalidades [de *coblas capdenals*] parecem proceder do sistema paralelístico"¹⁷. Ainsi, le fait que les répétitions anaphoriques soient le résultat du parallélisme laisse penser que celui-ci empêche qu'on reconnaisse les *coblas capdenals*, aspect qui semble évident dans les cas les plus élaborés de parallélisme littéral.

À côté de *cantigas* comme celles que nous avons citées, qui sont organisées totalement ou partiellement à partir du

parallélisme verbal, on peut en mentionner d'autres où le parallélisme verbal se combine avec un parallélisme sémantique¹⁸. On peut voir cette modalité de construction dans la *cantiga* A Lobatom quero eu ir (LPGP 136,1) du noble chevalier portugais Pero Viviaez : à l'itération de certains mots qui fournissent l'information centrale du poème (où le troubadour chante le désir de voir une dame dont on célèbre la beauté), il faut ajouter les répétitions qui, en laissant de côté le vers qui précède le refrain (v. *infra* § 2), concernent le vers initial¹⁹ ; si on choisit une disposition en vers courts, le vers initial revient dans toutes les strophes²⁰, ce qui a pour conséquence que, même si la pièce s'organise en *coblas singulares* du point de vue des rimes, la rime du vers initial reste fixe :

I	II	III
A Lobatom quero eu ir,	A Lobatom quero eu ir,	A Lobatom quero eu ir,
ay Deus, e tu me guya ;	ca, hu and' eu [ou] sejo,	ca non perço cuydado
que a vis[s]' o'f' eu por meu bem	ssenpre no meu coração	do coração, en guissa tal
a que veer quera :	muyto veer desejo	que me trax aficado
a que parece melhor	a senhor do melhor prez	pola melhor das qu' eu sey,
de quantas Nostro Senhor	de qua[n]tas Deus nunca fez :	que sse a non vir morrey :
Deus fez é dona Johanna,	esta é dona Johanna,	esta é dona Johanna,
por que moir' eu polo seu	por que moyr' eu polo sseu	por que moyr' eu polo seu
parecer que lhy Deus deu,	[parecer que lhy Deus deu,	parecer que lhy Deus deu,
a esta louçana.	a esta louçana.	a esta louçana.
Eu non-na vi, mays oy	Eu non-na vi, mays oy	[Eu non-na vi, mays oy
d' ela muyto bem : poys y	d' ela muyto bem : poys y	d' ela muyto bem : poys y
for, veerrey ssair mana.	for, veerrey ssair mana].	for, veerrey ssair mana].

2. L'*épiphere* ou *conversio* est une figure de style qui consiste à répéter une même unité à la fin d'une série d'énoncés qui se succèdent²¹. Quand il la définit, Luis d'Averçó²² la met en relation avec le procédé que Guilhem Molinier définit comme *coblas retronchadas* :

Cobla retronchada es dicha can en la fi de cascun bordo. o de dos e dos. o de tres en tres. o de mays. segon ques volra aquel que dictara. oz en la fi de cascuna cobla. hom retorna una meteyssha dictio. o can en cascuna cobla hom retorna un meteysh bordo. o dos. pero de dos no es gayre acostumat et

aquest compas pot hom tener. ysshemens quis vol de doas en doas coblas. o de may (GATIEN-ARNOULT, 1977, I: 286)²³.

La définition de Molinier implique que le procédé doit s'appliquer d'une façon symétrique et systématique, la *fi* de *cascun bordó*²⁴ ou de *cascuna cobla* étant le seul endroit où on puisse le réaliser. Lorsque la technique est employée de façon continue au long de strophes successives, elle s'identifie avec deux procédés de répétition qui sont déterminés par l'étendue du segment répété, ce qui explique la relation qui existe entre ces procédés : quand en la *fi* de *cascuna cobla. hom retorna una meteyssha dictio*, la technique s'identifie avec ce que la critique spécialisée a nommé *mot-refrain* (ou *palavra-rima* dans la tradition péninsulaire) ; mais, *can en cascuna cobla hom retorna un meteysh bordo*, il est évident que nous avons affaire à un refrain²⁵. Les auteurs des traités donnent des exemples pour les deux cas : pour le premier, il s'agit d'une composition dont les strophes finissent toujours par la forme *agradiva* ; pour le second, d'une autre chanson dont les strophes se terminent par le vers *Dona pros gentils agradiva*.

Ce n'est pas le lieu de revenir sur des pratiques qui ont fait l'objet de nombreuses études²⁶. Même si la *palavra-rima* peut correspondre aux *coblas retronchadas* occitanes quand elle se situe au dernier vers des strophes, ce n'est pas le seul endroit où on peut la rencontrer, car elle peut se trouver à n'importe quel autre vers de la chanson pourvu que soient respectées les lois de la symétrie et la systématique, comme nous l'avons déjà montré ailleurs (PÉREZ BARCALA, 2002). En accord avec le propos qui guide ces réflexions, il convient d'étudier les *cantigas* galégo-portugaises où la *palavra-rima* se localise en un vers qui arrive à se répéter dans sa totalité dans plusieurs strophes (ce n'est déjà plus seulement le mot-rime qui revient). Comme nous l'avons expliqué²⁷, cette circonstance rend difficile d'établir une frontière entre *palavra-rima* et *refram* (et de délimiter la séquence textuelle correspondante) dans les cas où, juste avant le refrain, un vers se répète en totalité dans plusieurs strophes. C'est ce qui se produit dans la *cantiga* de Pero Viviaez que nous avons citée plus haut (voyez le v. 7). Même si l'on peut rencontrer cette situation dans des textes divers du point de vue formel, elle est plus fréquente dans les compositions qui ont une structure de

strophe avec retour²⁸, où le vers qui se répète offre la même rime que le refrain et précède immédiatement celui-ci²⁹. La chanson *Gram temp' a, meu amigo, que nom quis Deus* (LPGP 25,39) de Don Denis en offre un bon exemple :

Gram temp' a, meu amigo, que nom quis Deus
que vós veer podesse dos olhos meus,
e nom pom com tod' esto em mi os seus
olhos mha madr', **amigu'**; **e pois est assi**,
guisade de nos irmos, por Deus, d' aqui
e faça mha madr' o que poder desi.

Nom vos vi, a gram tempo, nem se guisou,
ca o partiu mha madr[e], a quem pesou
d'aqueste preit' e pesa ; e mi guardou
que vós nom viss', **amigu'**; **e pois est assi**,
guisade de nos irmos, por Deus, d' aqui,
e faça mha madr' o que poder desi.

Que vós nom vi a muito, e nulha rem
nom vi des aquel tempo de nenhum bem ;
ca o partiu mha madr[e], e fez porem
que vós nom viss', **amigu'**; **e pois est assi**,
guisade de nos irmos, por Deus, d' aqui
e faça mha madr' o que poder desi.

E se [o] nom guisardes mui ced' assi,
matades vós, amigu', e matades mi.

Formée d'un corps de trois strophes et d'un retour plus bref que le refrain (*aaabBB*), la chanson, construite à partir du parallélisme sémantique (qui concentre la charge conceptuelle du texte autour des sèmes *ver* et *madre*, et qui entraîne l'itération de la phrase *ca o partiu mha madre* en différents lieux du texte), répète en sa totalité le vers de retour³⁰ dans les deux dernières strophes (*que vós nom viss'*, *amigu'*; *e pois est assi*), tandis que, dans la strophe initiale, c'est la partie finale du vers qui coïncide (*olhos mha madr'*, *amigu'*; *e pois est assi*)³¹.

Il s'agit d'une technique de répétition qui, en partant de l'élément rimant (la *palavra-rima*), arrive à embrasser la totalité du

vers ; elle est, encore une fois, déclenchée par les lois du parallélisme qui détermine, selon ASENSIO (1970: 100), la "transición gradual de la equivalencia semántica a la correspondencia verbal y, por fin, a la mera y simple repetición del *refrão*".

3. L'*épanadyptose* est la répétition d'une même unité au début et à la fin d'une séquence³². Luis de Averçó, qui appelle cette figure *epinalensis*³³, la met en relation avec le procédé que Guilhem Molinier nomme *coblas recordativas* :

Recordativa cobla es dicha. quar soen recorda e retorna una meteyssha dictio en un meteysh bordo. quar lo primier mot del bordo repetish en la fi. et ayssi meteysh quos fa en un bordo. se pot far en diverses bordos. et en una cobla. so es que per aytal dictio que comensara le premiers bordos de la cobla. finisca le derriers bordos daquela meteyssha cobla. et ayssi meteysh quos pot far en cobla per una dictio. ayssi meteysh per motas. o per una oratio. o per un bordo (GATIEN-ARNOULT, 1977, I: 284)³⁴.

Selon cette définition, ce procédé – pour lequel les traités fournissent en exemple une chanson dont chacun des vers commence et finit par le même mot, différent dans chaque vers – se présente de différentes manières qui trouvent leur base dans la symétrie et la systématique : à la répétition d'un même mot qui ouvre et clôt un vers, s'ajoute le cas où l'élément qui ouvre le premier vers d'une *cobla* est aussi celui qui clôt le dernier vers. Comme le montrent les *Leys d'Amors*, cet élément peut avoir une étendue variable, mais nous nous bornerons aux cas où le procédé aboutit à la répétition d'un vers complet.

Dans la lyrique galégo-portugaise, les compositions dont les strophes commencent et finissent par le même vers (*coblas recordativas*) ont été rattachées à une autre technique, connue dans la tradition occitane comme *cansó redonda*³⁵. Trait essentiel de la production poétique de Guiraut Riquier, la *cansó redonda* s'organise à partir de mécanismes différents de ceux que nous venons de voir, ainsi que l'a montré D. BILLY (1986)³⁶. Au contraire, comme nous l'avons signalé dans une autre étude (PÉREZ BARCALA, 2001: 66-72) et comme l'a également expliqué E. GONÇALVES (2001: 199-207) qui donne des exemples tirés de la poésie latine, la technique de répéter un vers dans les positions limites des strophes aux extrémités des strophes

(*coblas recordativas*) s'assimile dans la tradition péninsulaire au procédé désigné comme *dobre* par le traité poétique de B, car une même unité (qui dans ce cas-là peut embrasser tout le vers) est *dobrada* (doublée) dans le texte, en respectant obligatoirement dans toutes les strophes les positions où se produit le redoublement (c'est-à-dire, le début et la fin de chaque strophe), comme le demandait la pratique de l'artifice³⁷.

Ce sont deux chansons d'amour des jongleurs galiciens, Martin de Padrozelos et Pero de Veer (dont l'activité se situe vers la moitié du XIII^e siècle, sans qu'il soit possible d'en déterminer le contexte), *Deus, e que cuydey a fazer* (LPGP 95,4) et *Mha senhor fremosa por Deus* (LPGP 123,6), qui représentent les cas les plus élaborés³⁸ :

LPGP 95,4

Deus, e que cuydey a fazer,
quando m' eu da terra quitey
hu mha senhor vi ? baratey
mal, porque o fuy cometer,
ca sey que non posso guarir
per nulha rrem, sse a non vir :
Deus e que cuydey a fazer ?

Sandice devia perder,
amigos, porquanto provey
de m' end' alongar e direy
vos, mays non no posso sofrer
e cuydo sempre tornar hy
e fiz, porquanto m' en party,
sandice devia perder.

O corpo, ca non outr' aver ;
tod' aquesto en mh-o busquey
muy ben e lazera-lo-ey,
ca sey ca non posso viver
polo que fiz e assy hé,
que perderey per bõa fé
o corpo, ca non outr' aver.

LPGP 123,6

Mha senhor fremosa por Deus
e por amor que vos eu ey
oy [de m'] un pouqu' e direy
o por que eu ante vós vin :
que ajades doo de min,
mha senhor fremosa, por Deus.

Se vos doerdes do meu mal
por Deus, por que vo' lo roguey,
vós, que eu sempre desejei,
des aquel dia 'n que vos vi ;
cousimento faredes hy,
se vos doerdes do meu mal.

Ay mha senhor per bõa fé
por vós me ten forçad' amor
e vós, fremosa mha senhor,
nos vos queredes en doer
e por est' é meu mal vyver,
ay mha senhor per bõa fé.

Quen me poderia valer,
se non Deus ? a que rrogarey
que me guise d'ir e hirey
çed' u a vi, pola veer,
ca non sey al tan mui' amar,
e, se mi El esto non guisar,
quen me poderia valer ?

Per bõa fé non é meu ben,
nen é mha prol viver assy
e vós, que eu por meu mal vi,
averey sempr' a desejar,
vós e mha mort', a meu pesar,
per bõa fé non é meu ben³⁹.

Ainsi donc, la répétition d'un vers à l'ouverture et à la clôture de chaque strophe d'un poème était l'une des possibilités de réalisation des *coblas recordativas* occitanes et, dans la tradition galicienne, ce type de répétition se rattachait à la technique que le traité poétique de B appelait *dobre*. Pourtant, ce procédé peut se réaliser ailleurs qu'au début et à la fin de la strophe et, dans le corpus galégo-portugais, on trouve des répétitions de vers qui n'ont pas lieu dans ces positions et n'en sont pas moins des manifestations du *dobre*. Ainsi, dans la chanson de Fernan Velho, *Senhor que eu por meu mal vi* (LPGP 50,11), le vers qui se répète se situe dans les deuxième et cinquième vers des strophes (avec une légère modification dans la deuxième *cobla* où *e*, v. 2, est remplacé par *poys*, v. 5) :

Senhor que eu por meu mal vi,
poys m' eu de vós a partir ey,
creede que non á en mi
senon mort' ou ensandecer :
poys m' eu de vós a partir ey
e ir alhur sen vós viver.

Poys vus eu quero mui gram ben
e **me de vós ey a quitar**,
dizer-vus quer' eu hũa ren,
o que sei no meu coraçõ :
poys **me de vós ey a quitar**
.....

E mal dia naci, senhor,
pois que m' eu d'u vós sodes vou,
ca mui ben são sabedor
que morrerey, hu non jaz al :

pois que m' eu d' u vós sodes vou,
senhor que eu vi por meu mal.

E logo hu m' eu de vós partir,
morrerey, se mi Deus non val.

ou, encore une fois, dans des textes de nature plus populaire, comme la chanson parallélistique *Bailemos nós ja todas tres, ai amigas* (LPGP 14,5), où le clerc Airas Nunez répète les vers 2 et 5 dans toutes les strophes (qui constituent, en outre, des variations parallélistiques)⁴⁰, en prenant pour modèle la chanson de Johan Zorro *Baylemos agora, por Deus, ay velidas* (LPGP 83,1), qu'Airas a imitée en adoptant la technique de composition du *seguir*⁴¹ :

Bailemos nós ja todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolidas,
e quen for velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolidas
verrá bailar.

Bailemos nós ja todas tres, ai irmanas,
so aqueste ramo d' estas avelanas,
e quen for louçana como nós, louçanas,
se amigo amar,
so aqueste ramo d' estas avelanas
verrá bailar.

Por Deus, ai amigas, mentr' al non fazemos
so aqueste ramo frolido bailemos,
e quen ben parecer como nós parecemos,
se amigo amar,
so aqueste ramo, sol que nós bailemos,
verrá bailar.

4. La relation de ces répétitions symétriques et systématiques de vers avec les techniques du parallélisme est manifeste aussi dans les chansons galégo-portugaises où les répétitions obéissent à l'*anadyptose*, qui consiste à répéter la même unité à la fin d'une séquence et au début de la suivante⁴². Quand il définit

cette figure, Luis d'Averçó la met en relation avec le procédé dénommé *coblas capfinidas* par Guilhem Molinier⁴³ :

en ayssi quo fenish la us bordos e per aquela meteyssha dictio sillaba o oratio comensa le seguens bordos. [...] Encaras may devetz saber ques pot far per outra maniera. sos assaber can la seguens cobla comensa per aquel meteysh bordo. ques pauzatz totz derriers en la preceden cobla. o can li duy bordo derrier de la primera cobla. son repetit en la segunda. e daquesta maniera no uzam gayre (GATIEN-ARNOULT, 1977, I: 280)⁴⁴.

La définition indique plusieurs possibilités de réalisation du procédé : d'une part, un même mot finit un vers et commence le suivant⁴⁵ ; de l'autre, une strophe commence par le même vers qui achevait la strophe précédente⁴⁶. Ces deux possibilités justifient la dénomination, car *hom garda orde. sos assaber lo cap. e la fi. e per so ha nom capfinida* (GATIEN-ARNOULT, 1977, I: 280). Encore une fois nous rencontrons un procédé dont le fonctionnement exige la symétrie – soulignée par les positions de fin et début (de vers et/ou de strophe) –, et le principe de la systématique.

Dans la tradition lyrique de l'occident péninsulaire, cette technique est connue sous le nom de *leixa-prén*⁴⁷. Son mécanisme⁴⁸ se présente dans la poésie profane galégo-portugaise sous deux formes qui le rattachent de nouveau à la poésie de type populaire ou popularisant⁴⁹. En effet, sur un total de 45 chansons indiqué par la base de données *MedDB*, le procédé, qui se combine avec les meilleurs exemples du parallélisme littéral, consiste à reprendre le dernier vers d'une strophe au tout début de la strophe suivante, mais en laissant une strophe intermédiaire qui fait elle aussi l'objet d'un même processus d'enchaînement qui s'applique ainsi de façon continue dans tout le texte⁵⁰. Pour que cette liaison interstrophique puisse se produire, il est nécessaire que les chansons soient composées d'un nombre de strophes pair et supérieur à quatre. Les strophes s'organisent en distiques monorimes avec refrain⁵¹ (parfois, avec refrain intercalé) et les rimes sont associées en *coblas alternativas*⁵², comme c'est l'usage dans la typologie générique des chansons d'ami, à l'exception de la chanson d'amour *Dizen pela terra, senhor, ca vos amei* (LPGP 15,1) de Airas Paez. Tous ces éléments représentent, on le sait, les exemples les plus clairs d'une poésie de nature popularisante dans l'école galégo-portugaise⁵³.

À côté de ce type, il existe une autre variété qui ne se combine plus avec le parallélisme et qui consiste tout simplement à reprendre le vers final d'une strophe comme vers initial de celle qui la suit immédiatement. Cette modalité, d'un usage très réduit dans la lyrique galégo-portugaise, est elle aussi associée à la poésie popularisante, comme le montrent deux *cantigas de amigo* des chevaliers Fernan Rodriguez de Calheiros et Nuno Fernandez, *Perdud' ei, madre, cuid' eu, meu amigo* (LPGP 47,23) et *Dizede-m' ora, filha, por santa Maria* (LPGP 106,8), qui s'organisent de la même façon en distiques monorimes suivis d'un refrain de deux vers dans la première chanson et d'un seul dans la seconde. Pero da Ponte a employé ce mécanisme dans une *cantiga d'amor* de facture complexe⁵⁴, *Agora me part' eu mui sen meu grado* (LPGP 120,1), où le jongleur galicien ne se contente pas de reprendre la rime du dernier vers d'une strophe (qui n'a pas de rime qui lui corresponde dans la même strophe, ce qui en fait une *palavra-perduda* ; le schéma étant *abaCbabd*) au premier vers de la strophe suivante, mais reprend la totalité du vers⁵⁵ :

I	III
Agora me part' eu mui sen meu grado de quanto ben oj' eu no mund' avya, c' assy quer Deus e mao meu pecado, ay eu ! De mays, se mi non val Santa Maria, d' aver coyta muyto tenh' eu guysado ; mays rog' a Deus que mays d' oj' este dia non vyva eu, se m' el non dá conselho	Que a vo'-lo demande meu linhage, senhor fremosa, ca vos me matades, poys voss' amor en tal coita me trage, ay eu ! e ssol non quer Deus que mh' o vos creades, e non mi val hi preyto nen menage. E hydes-vus e min desemparades ; desempare-vus Deus, a que o eu digo !
II	IV
Non vyva eu se m' el hi non dá conselho, nen vyverei, nen é cousa guisada, ca, poys non vyr meu lum' e meu espelho, ay eu ! ja per mha vida non daria nada, mha senhor ; e digo-vus en concelho que, sse eu morr' assy d' esta vegada, que a vo'-lo demande meu linhage !	Desempare-vus Deus, a que o eu digo ca mal per fic' oj' eu desemparado ! De mays non ei parente nen amigo, ay eu ! que m' aconselh' ! E desaconselhado fiqu' eu sen vos, e non ar fica migo, senhor, se non gram coyta e cuydado. Ay Deus ! Valed' a hom que d' amor morre !

V. BELTRAN (1986) a remarqué que Pero da Ponte a pu apprendre cette technique pendant le séjour de Guiraut Riquier à la cour d'Alphonse X, où s'est développé son activité poétique et où le Narbonnais a séjourné entre 1271 et 1280. Selon le chercheur, le jongleur galicien aurait voulu parodier la poésie de Guiraut Riquier, s'inspirant pour cela des pièces *Ihesus Cristz, Fillh de Dieu viu* (BdT 248,46), datée de 1275 dans le *Liederblat* de Riquier, et *De far chanson suy marritz* (BdT 248,23), écrite en 1268 (antérieure, donc, à son séjour à la cour castillane), dans lesquelles le dernier vers de chaque strophe revient justement comme le premier de la suivante. BELTRAN (1986: 496-497) conclut que "hemos de vincular a esta composición el uso por Pero da Ponte de un recurso reducido en toda la Romania al ámbito del dístico con estribillo, y el público de la corte no podía dejar de asociar ambas canciones".

5. Nos réflexions ont souligné l'importance des figures de répétition dans la lyrique profane galégo-portugaise. Nous avons examiné les reprises de vers qui se produisent de façon symétrique et systématique dans les textes. Ces répétitions deviennent des réalisations particulières de certains procédés qu'explicitent les traités occitans et ont pu recevoir des dénominations particulières dans la tradition de l'occident péninsulaire. Taxer ce type de reprises de simples répétitions de vers en reste à l'évidence (le refrain est lui-même une répétition littérale et on peut s'y référer en ces termes), mais ce n'est qu'au moyen d'une analyse poussée qu'on peut parvenir à une approche correcte de l'extrême variabilité de ce phénomène. Ces pratiques de répétition se cachent souvent derrière le parallélisme, ce qui les met en relation avec la poésie popularisante. Si les auteurs des traités sur la lyrique des troubadours parlent de ces pratiques, cela signifie qu'il s'agissait en fin de compte de procédés qu'on pouvait employer en fonction de sa propre maîtrise (symétrie et systématique) pour les intégrer dans l'esthétique de la poésie savante afin de renforcer l'unité thématique et formelle des textes poétiques.

Gerardo PÉREZ BARCALA⁵⁶

Université de Saint-Jacques de Compostelle

BIBLIOGRAPHIE

- ANGLADE, J. (éd.) (1971) : *Las Leys d'Amors*, New York-London, Johnson Reprint Corporation, 4 vols. [réimp. de l'éd. de Toulouse, Édouard Privat, 1919-1920].
- ASENSIO, E. (1970²) : *Poética y Realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos [1^a ed. 1957].
- ATKINSON, D. M. (1955) : "Paralelism in the Medieval Portuguese Lyric", *Modern Language Review*, 50, pp. 281-287.
- BELTRAN, V. (1984a) : "De zéjeles y dansas : Orígenes y formación de la estrofa con vuelta", *Revista de Filología Española*, 64, 3-4, pp. 239-266.
- (1984b) : "Rondel y refram intercalar en la lírica gallego-portuguesa", *Studi Mediolatini e Volgari*, XXX, pp. 69-89.
- (1985) : "La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa", in F. Carmona-J. Flores (eds.), *Actas del Congreso Internacional "La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X"* (Murcia, 5-10 de marzo de 1984), Murcia, Universidad de Murcia : Servicio de Publicaciones, pp. 79-89.
- (1986) : "Los trovadores en la corte de Castilla y León (II) : Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte", *Romania*, 107, 4, pp. 486-503.
- (1993a) : "Dobre", in G. Lanciani-G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 219-220.
- (1993b) : "Leixa-pren", in G. Lanciani-G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 386-387.
- (1995) : *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais.
- (ed.) (2002) : *Poesía española. 2. Edad Media : lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica.
- BILLY (1986) : "La canso redonda ou les déconvenues d'un genre", *Medioevo Romano*, XI, 3, pp. 369-378.
- (1989) : *L'Architecture Lyrique Médiévale. Analyse métrique et modélisation des structures interstrophiques dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères*, Montpellier, Section Française de l'Association Internationale d'Études Occitanes.

- (2003) : "L'arte delle connessioni nei trovadores", in D. Billy-P. Canettieri-C. Pulsoni-A. Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, pp. 11-111.
- BREA, M. (coord.) (1999) : *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia : Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro", 2 vols [réimp. de l'éd. de 1996] (= LPGP).
- (2003) : "Elementos popularizantes en las cantigas de amigo", in C. Alemany Bay et alii (éds.), *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional "La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos"*, Alicante, Universidad de Alicante, vol. II, pp. 450-463.
- BREA, M.-LORENZO GRADIN, P. (1998) : *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais.
- CASAS HOMS, J. M. (ed.) (1956) : "*Torcimany*" de Luis de Averçó. *Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas. Siglos XIV-XV*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols.
- (ed.) (1969) : *Joan de Castellnou. Segle XIV. Obres en prosa (I - Compendi de la coneixença dels vicis en els dictats del Gai Saber. II - Glosari al Doctrinal de Ramon de Cornet)*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana.
- CORREIA, Â. (1992) : *O Refran nos Cancioneiros Galego-Portugueses (Escrita e Tipologia)*, Lisboa : Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dissertação de mestrado, inédita.
- CUNHA, C. Ferreira da (1961) : "O dobre e o seu emprego nas cantigas de Paay Gomez Charinho", in *IDEM, Estudos de Poética Trovadoresca : Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura - Instituto Nacional do Livro, pp. 201-219.
- FERRARI, A. (1993) : "Parola-rima", in M. Brea (coord.), *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 121-136.

- GATIEN-ARNOULT, M. (éd.) (1977) : *Las Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, Genève, Slatkine Reprints, 3 vols. [réimp. de l'éd. de Toulouse, Bon et Privat, 1841-1843].
- GOMEZ MORENO, A. (éd.) (1990) : *El Prohemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona, PPU.
- GONÇALVES, E. (1991) : *Poesia de Rei : três notas dionisinas*, Lisboa, Edições Cosmos.
- (1993) : "Atehudadas ata a fiinda", in M. Brea (coord.), *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 167-186.
- (2001) : "Des cansos redondas dans la lyrique galego-portugaise ?", in N. Henrard-P. Moreno-M. Thiry-Stassin (éds.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck, pp. 185-208.
- LAPA, M. Rodrigues (1982a) : "O paralelismo", in *IDEM, Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, pp. 119-140 [1ª ed. 1965].
- (1982b) : "O texto das cantigas d'amigo", in *IDEM, Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, pp. 141-195.
- LAUSBERG, H. (1975) : *Elementos de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos.
- LORENZO GRADÍN, P. (1994) : "Repetitio trovadorica", in E. Fidalgo -P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia : Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro", pp. 79-106.
- (1997) : "El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría", *Vox Romanica*, 56, pp. 212-241.
- MENEGHETTI, M. L. (1993) : "Schemi metrici 'a refrain' e tecnica parallelistica nella lirica romanza medievale", in *Omagio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, vol. I, pp. 135-146.
- MONTERO SANTALLA, J. M. (2000) : *As Rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa : catálogo e análise*, A Coruña, tese de doutoramento, inédita, 3 vols.

- MORTARA GARAVELLI, B. (1991): *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- NUNES, J. J. (ed.) (1973): *Cantigas d'Amigo dos Trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glosario*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 3 vols. [1ª ed. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926-1928].
- PEREZ BARCALA, G. (2001): "Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Cod. 10991)", *Revista de Poética Medieval*, 7, pp. 53-96.
- (2002): "Tipoloxía da *palavra-rima* galego-portuguesa", in J. Casas Rigall-E. Mª Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat. Estudos sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 93-108.
- (2005): "*Palavra-rima*, refrán y paralelismo", in C. Parrilla - M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia, Toxosoutos, 2005, vol. III, págs. 323-353.
- RICKETTS, P. T.-REED, A. (2001): *Concordance de l'occitan médiéval (COM)*, Turnhout, Brepols.
- RICO, F. (1975): "Çorraquin Sancho, Roldán y Oliveros: un cantar paralelístico castellano del siglo XIII", in *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino: 1910-1970*, Madrid, Castalia, pp. 537-564.
- RODRIGUEZ CASTAÑO, Mª del C. (1999): "A *palavra perdida*: da teoría á práctica", in S. Fortuño-T. Martínez Romero (éds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. III, pp. 263-285.
- TAVANI, G. (1967): *Repertorio Metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- (1993): "Paralelismo", in G. Lanciani-G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 509-511.
- (ed.) (1999a): *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa, Edições Colibri.

- (1999b): "«Capfinida per bordos»: Peire de Blai e la sua «chansoneta novelha» (BdT 328,1)", *Crítica del texto*, II, 2, pp. 555-564.
- TYSSENS, M. (1993): "Cantigas d'amigo et chansons de femme", in M. Brea (coord.), *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 329-347.

¹ V., par exemple, BELTRAN (1995: 189-238), LORENZO GRADIN (1994).

² Ce segment textuel représente la modalité de composition la mieux représentée dans cette tradition. Dans la base de données de la lyrique galégo-portugaise *MedDB*, site Internet (www.cirp.es), le nombre de *cantigas* avec refrain est de 907, et si nous y ajoutons les 58 qui ont un refrain intercalaire, cela représente 57% du total des textes conservés.

³ LORENZO GRADIN (1994: 92) parle de “*repetitio de verso*”. On trouve des emplois de “*repetición literal*” dans *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (I: 36), désormais *LPGP* : c’est sous cette abréviation qu’il sera fait référence au long de ces pages à l’ouvrage coordonné par BREA (1999) auquel renvoient les codes numériques de deux chiffres identifiant les textes poétiques ; nous lui empruntons tant le texte des *cantigas* que les données biographiques des auteurs.

⁴ *Bordo tornat havem encara, e aquest non deu hom tornat per unas matexas paraulas, si donchs almenys .C. verset no eran al mieg, sino en cas de necessitat, o si scientment no-s fazia per dret compas, axí com en dictats retronxats. Empero en los grans romanç coma dels Reys o’ls Emperadors o’l Breviari d’ amor, per la gran largueza que han no y pot hom gardar tot ayço* (CASAS HOMS, 1969: 90). Il faut souligner qu’il est permis de répéter un vers si on le fait *scientment*, *per dret compas*, ce qui était sans doute une preuve de la maîtrise artistique de l’auteur.

⁵ La combinaison des deux premières figures crée la *complexio*, qui déclenche l’artifice des *coblas duplicativas*. V. les définitions des *Leys* de Guilhem Molinier dans ANGLADE (1971, II: 147-149 ; 1977, I: 288-290), du *Compendi* de Joan de Castellnou dans CASAS HOMS (1969: 98) et du *Torcimany* de Averçó dans CASAS HOMS (1956, I: 285-287).

⁶ V. TAVANI (1999a).

⁷ V., par exemple, LAUSBERG (1975: 131-132), MORTARA GARAVELLI (1991: 228-232).

⁸ V. CASAS HOMS (1956, I: 279-282). V. aussi CASAS HOMS (1969: 99-100) pour le *Compendi* de Joan de Castellnou.

⁹ V. aussi ANGLADE (1971, II: 143-144).

¹⁰ Le Toulousain donne pour exemple une strophe dont les vers commencent tous par le substantif *Amors*, et cet exemple sera repris par Joan de Castellnou et Averçó.

¹¹ Molinier choisit pour exemple une composition où le vers initial des strophes commence par le syntagme *Bos sabers*, et que Luis d’Averçó cite au complet. Nous avons aussi l’*alba* de Giraut de Bornelh *Reis glorios, verais lums e clartatz* (*BdT* 242,64), où toutes les strophes, sauf la première, (et la dernière selon l’édition) commencent par l’apostrophe *Bel companho* (les références des textes occitans procèdent du support informatique préparé par RICKETTS-REED, 2001, où les textes sont désignés par le numéro attribué par A. Pillet-H. Carstens dans la *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933, abrégée en *BdT*). L’auteur du traité reconnaît aussi que, au lieu que le procédé revienne

dans chaque *cobla*, il peut se produire *de doas en doas coblas o de tres en tres o de mays* (GATIEN-ARNOULT, 1977, I: 282). Molinier (*IB*: 284) donne comme exemple une strophe où le procédé apparaît de deux en deux vers, c’est-à-dire en répétant au début des vers 1 et 3 la forme verbale *Veus*.

¹² Si l’anaphore a lieu de façon symétrique dans un vers autre que le premier de chaque strophe, on parlera d’*anaphore symétrique*. Soulignons aussi que ce processus est l’inverse de celui de la *palavra-rima* : en effet, dans ce cas, la symétrie se produit à la fin des vers, alors que dans le premier la symétrie intervient à leur début. Même si les traités montrent une rigueur excessive, dans un sens strict, cette pratique de répétition symétrique au début d’un vers autre que le premier de chaque strophe pourrait n’être pas rattachée aux *coblas capdenals*. LORENZO GRADIN (1994: 88) désignait ce type de répétition comme *palabra-simétrica*. BELTRAN (1995: 206, n. 88) pense, au contraire, que “é preferible adapta-la terminoloxía existente, aínda a risco de certa confusión, antes de crear unha nova”.

¹³ Dans la lyrique galégo-portugaise, une approche qui suivrait les considérations des traités de poétique occitans restreindrait considérablement le nombre des exemples. Aussi est-il fréquent que les chercheurs prennent l’artifice dans un sens beaucoup plus large ; selon BELTRAN (1995: 205) “temos que entender con moita flexibilidade os principios de repetición léxica, e admitiremos como *coblas capdenals* – á maneira galego-portuguesa, por suposto – a repetición de palabras e morfemas a principio de verso, na mesma ou semellante posición en tódalas estrofas, aínda cando o termo principal apareza posposto tras elementos sintacticamente subordinados”. Pour cette vision plus souple du procédé, v. aussi TAVANI (1967: 29), LORENZO GRADIN (1994: 81-82), *LPGP* (I: 34).

¹⁴ La problématique suscitée par le choix entre deux dispositions du texte serait analogue à celle que présentent d’autres *cantigas* galégo-portugaises pour lesquelles, si l’on optait pour une organisation en vers courts, le vers initial serait le même dans toutes les strophes suivantes ou quelques-unes d’entre elles (v., par exemple, *D’esto son os Zevrões de ventura minguada* (*LPGP* 87,8), de Lopo Liáns ; *Non est a de Nogueyra a freyra que m’ e(n) poder ten* (*LPGP* 117,6), de Pedr’ Eanes Solaz ; *Tal vai o meu amigo con amor que lh’ eu dei* (*LPGP* 134,9) ; *Ai cervos do monte, vivos preguntar* (*LPGP* 134,1), de Pero Meogo, etc.). Même si nous n’avons pas l’intention d’en parler ici, tout semble signaler que les textes doivent être disposés en vers longs. Ainsi, il n’y aurait plus de vers sans rime – avec toutes les difficultés de définition de la technique dénommée *palavra-perduda*, sur laquelle on peut consulter RODRIGUEZ CASTAÑO (1999), MONTERO SANTALLA (2000, I: 224-225 ; III: 1454), BILLY, 2003: 15-17, 19, 21-22) – et on aurait une *cantiga* parfaitement rimée, comme l’exigent les normes du bon *trobar*. L’absence d’espace pour copier la *cantiga* en vers longs dans des chansonniers rédigés sur deux colonnes pourrait justifier qu’ils aient été disposés en vers courts sur les manuscrits, car Colocci – qui comparait probablement les textes copiés avec l’original dans la phase de révision – conseille pour beaucoup d’entre eux une disposition différente du

texte, avec les indications métriques opportunes. Sur les conséquences entraînées par le choix d'une des deux options, voir, par exemple, LAPA (1982b) et BILLY (2003: 45-46).

¹⁵ La disposition des *cantigas* en vers longs prouverait la relation avec la poésie populaire par l'adoption de la forme de la *retrouenge* française, puisqu'elle se composerait d'une strophe monorime avec refrain (lui aussi monorime, mais avec une rime différente à la strophe). En ce qui concerne les relations entre cette structure et la lyrique de type populaire/popularisant, v., par exemple, BELTRAN (2002: 17-18) et BREA (2003: 453).

¹⁶ Pour tout ce qui concerne le parallélisme, ses origines, sa typologie et ses relations avec la liturgie, v. entre autres ATKINSON (1955), RICO (1975), LAPA (1982b), MENEGHETTI (1993), BREA-LORENZO GRADIN (1998: 186-196), outre le travail classique et toujours valable de ASENSIO (1970: 69-119) qui a établi la typologie la plus répandue, selon laquelle "la repetición puede afectar a las palabras (paralelismo verbal), a la estructura sintáctica y rítmica (paralelismo estructural), a la significación o concepto (paralelismo mental o semántico o de pensamiento)" (p. 72).

¹⁷ De même, LORENZO GRADIN (1994: 81), bien qu'elle offre une caractérisation du procédé des *coblas cadpenals* qui ne se réduit pas aux itérations anaphoriques se produisant dans le vers initial des unités structurelles de la *cantiga*, elle illustre la technique avec la pièce de Don Denis *O voss' amig', ai amiga* (LPGP 25,67), dont le vers antérieur au refrain commence de la même façon dans toutes les strophes (*que unha que Deus maldiga*, I ; *que u-a que Deus confonda*, II ; *que u-a que Deus estrague*, III), parce qu'il est le résultat du parallélisme littéral qui l'organise.

¹⁸ "Nas cantigas que se desenvoven conforme ó paralelismo conceptual, os contidos dilátanse xeralmente mediante a iteración de termos en intervalos regulares. As mesmas cláusulas ou sintagmas pasan de estrofa a estrofa sen ocupar unha sede fixa e con inversións sintácticas de pouca relevancia ; introdúcense anáforas e, en menor medida, epíforas, rómpe-se o ritmo mediante o encabalgamento ; amplifícase a mesma secuencia mediante a sinonimia e o *polyptoton* ; reproducense os mesmos contidos con distinta formulación léxica" (BREA-LORENZO GRADIN, 1998: 194).

¹⁹ La technique est utilisée aussi dans les *coblas* II et III de l'*escarnio* du roi Don Denis *Disse-m' oj' un cavaleiro* (LPGP 25,33) qui commence les deux strophes par le vers *que el muitas vezes disse*. E. GONÇALVES (1991: 67-68) a mis en relation cette pièce avec la *cantiga de amigo* de Pai Gomez Charinho *Mha filha, non ey eu prazer* (LPGP 114,10), où toutes les strophes, sauf la première, et la *fiinda*, commencent par le vers *filha ; ca perderedes hi*. La continuité syntaxique avec la *cobla* précédente entraîne que la *cantiga* soit, comme dans le cas de la composition de Don Denis, *atehuda* (dans ce cas-là *ata a fiinda*), technique décrite par GONÇALVES (1993).

²⁰ La *cantiga* offre le schéma 251:1, dans TAVANI (1967) -a8 b6' c8 b6' d7 d7 e7' f7 f7 e5'g7 g7 e6'-. Mais il faut remarquer qu'une disposition en vers longs donnerait une pièce parfaitement rimée et que les deux vers sans rimes (le

premier et le troisième), c'est-à-dire deux *palavras-perdudas*, qui apparaissent dans la disposition en vers courts, cesseraient de l'être. Il est évident que si l'on préfère l'organisation en vers longs, les *coblas* demeurent néanmoins *capdenals*. V. la proposition d'édition de la *cantiga* de MONTERO SANTALLA (2000, I: 374-375).

²¹ V. LAUSBERG (1975: 133-134), MORTARA GARAVELLI (1991: 232-233).

²² *Conversió es con molts bordons o molts clauzulas de bordó o molts coblas fenexen per una matexa dicció* (CASAS HOMS, 1956, I: 284). V. aussi CASAS HOMS (1969: 97-98) pour la caractérisation réalisée par Joan de Castellnou.

²³ V. aussi ANGLADE (1971, II: 145-147).

²⁴ Molinier (et Averçó) recueillent comme exemple une strophe dont les vers présentent comme mot-rime le pronom *nos*.

²⁵ Le terme de *coblas retronchadas* "sert à désigner l'emploi de mot-refrains ou de refrains "en la fi de quascuna cobla": le champ d'application est l'interstrophe", explique BILLY (1989: 187).

²⁶ Pour la *palavra-rima*, v. FERRARI (1993), PÉREZ BARCALA (2002). À propos du *refram*, v. CORREIA (1992).

²⁷ V. PÉREZ BARCALA (2005).

²⁸ En ce qui concerne ce type de structure (pour lesquelles on peut distinguer un modèle zajalesque et un modèle roman), v. BELTRAN (1984a).

²⁹ Même si l'on peut fournir des exemples tirés de chansons qui possèdent cette structure, la répétition peut concerner un vers dont la rime n'est pas la même que celle du refrain (v., par exemple, Martin Perez Alvin, *Já m'eu queria leixar de cuydar* (LPGP 96,3) - *abbaCC* - ; Nuno Fernandez, *Pois naci nunca vi Amor* (LPGP 106,14) - *abbaCC* - ; Galisteu Fernandez, *O voss' amigo foi-s' oje d'aquí* (LPGP 51,5) - *abbaCC* - ; Pero Vivieaz, *Vós que por Pero Tinhoso* (LPGP 136,8) - *abcdbEFAFGF*, en vers courts -) et même des chansons de maîtrise (v., par exemple, Gonçal' Eanes do Vinhal *Abadessa, Nostro Senhor* (LPGP 60,1) - *abcddda* - ; Johan Airas, *Ouvi agora de mia prol gran sabor* (LPGP 63,52) - *abbacca* - ; Vasco Fernandez Praga de Sandin, *A Deus grad' oje, mia senhor* (LPGP 151,1) - *abbccd-*).

³⁰ Il est aisé de vérifier que Don Denis répète encore une fois dans la *fiinda* le mot-rime *assi*, placé dans le vers de retour.

³¹ Voir d'autres chansons comme, par exemple, *Filha, o que queredes ben* (LPGP 77,12), de Johan Servando (schéma *aabBB*) ; *Enmentar quer' eu do brial* (LPGP 87,10), de Lopo Liáns (schéma *aaabBB*) ; ou *Marinha Crespa, sabedes filhar* (LPGP 120,21), de Pero da Ponte (le schéma *aaabB*). Comme on peut le voir, le vers concerné par la répétition (souligné dans les schémas) coïncide avec le vers de retour, qui peut même arriver à s'identifier avec l'un des vers du refrain de la chanson, comme on peut le voir dans la satire du Roi Sage, *Achei Sancha Anes encavalgada* - LPGP 18,1 - (schéma *aaabBB*), dont le vers de retour est identique au deuxième vers du refrain dans la première strophe, même si dans les deux strophes suivantes l'identité se réduit à la *palavra-rima mostea*.

³² V. LAUSBERG (1975: 129-131), MORTARA GARAVELLI (1991: 226-228).

³³ *Epinalensis es una figura la qual ha natura de retornar o de replicar en la fi del bordó, la dicció la qual es posada en lo començament d'aquell matex bordó* (CASAS HOMS, 1956, I: 282). V. aussi la définition de Joan de Castellnou dans le *Compendi de la coneixença* (CASAS HOMS, 1969: 97).

³⁴ V. aussi ANGLADE (1971, II: 145).

³⁵ À propos du terme *cansó redonda* pour signifier le processus de répétition dans la lyrique galégo-portugaise, v. GONÇALVES (2001: 186-197).

³⁶ V. aussi BILLY (1989: 85-86, 221).

³⁷ *Dobre é dizer u~a palabra cada cobra duas vezes ou mais, [...] e convem, como a meterem en u~a das cobras, que assi o metam nas outras todas. [...], pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meterem na prim<eir>a* (TAVANI, 1999a: 49). Pour plus d'informations sur ce procédé, v. CUNHA (1961), LORENZO GRADIN (1994: 83-93), EADEM (1997). Pour une caractérisation différente, v. BELTRAN (1993a).

³⁸ On pourrait ajouter la chanson de Pero Garcia Burgalês *Joana, dix' eu, Sancha e Maria* (LPGP 125,17), où le *dobre* intervient dans les vers du début et de la fin de strophe, mais, à la différence de ce qui se passe dans les strophes I, III et IV (répétition des mots-en-rime *Maria, podia* et *querria* respectivement), dans la deuxième la répétition touche à la totalité du vers. Soulignons que, dans cette composition que BELTRAN (1986: 494, n. 1) considère comme un cas de *coblas recordativas*, les vers initial et final sont presque identiques dans toutes les strophes (et pas seulement dans la deuxième où ils sont totalement identiques – I: *Joana, dix' eu, [S]ancha e [M]aria* (v. 1); *de Joana, de Sancha, de Maria* (v. 7); II: *Tant' ouve medo que lle pesaria* (v. 1); *tant' ouve medo que lle pesaria* (v. 7); III: *E pero mais toller non me podia* (v. 1); *que est' o mais que me toller podia!* (v. 7); IV: *E por aquest' eu viver non querria* (v. 1); *Deus me confonda se viver querria!* (v. 7)–. BELTRAN (1995: 136) considère aussi comme *coblas recordativas* à l'occitane la célèbre composition de Don Denis *Pero que eu mui longe estou* (LPGP 25,73), où, à l'endroit qui correspond à la rime *a* (le schéma est *abbaCC*), l'auteur introduit un *dobre* que crée les variations du même vers.

³⁹ Il faut accorder une attention particulière à un ensemble de compositions qui répètent les vers du début et de fin de strophe, tandis que la fin de celle-ci fait partie du refrain : ainsi, logiquement, le vers répété reste le même tout au long de la composition et les strophes se trouvent unies par l'anadypose. On rencontre cette situation dans les chansons *Irmã, o meu amigo, que mi quer ben de coração* (LPGP 152,3) de Vasco Gil et *Quen seu parente vendia, todo por fazer tesouro* (LPGP 120,45) de Pero da Ponte, que BELTRAN (1985: 88) cite comme exemples de la technique "para enlazar estribillo y estrofa" par l'intermédiaire du dernier vers du refrain. Si l'on adoptait une distribution des chansons en vers courts, alors les vers d'ouverture et de fermeture des *coblas* seraient identiques, ce qui a conduit à considérer ces chansons (surtout la deuxième) comme des cas de *cansós redondas* (v. GONÇALVES, 2001: 87, n. 12; 196, 206-207). On se trouve dans la même situation avec la pièce de

Pedr'Amigo de Sevilha, *Joham Baveca e Pero d'Anbrõa* (LPGP 116,11) où le même vers se répète au début, à la moitié et à la fin de toutes les strophes à la manière d'un refrain. Pour ce texte, v. *IB.* (193-196).

⁴⁰ V. aussi la précoce chanson d'amour (*cantiga de amor*) *Tu, que ora ve-es de Monte-mayor* (LPGP 57,1), de Gil Sanchez, dont les vers 1-2 sont identiques dans les deux strophes : *Tu, que ora ve-es de Monte-mayor* (I), *Tu, que ora viste os olhos seus* (II)), et, d'un autre côté, les vv. 3 et 4 (*digas-me mandado de mia senhor* (I), *digas-me mandado d'ela, por Deus* (II)). En ce qui concerne le rapport entre les répétitions de vers de ce texte et les techniques du parallélisme, v., par exemple, LAPA (1982a: 133-134).

⁴¹ Voir la définition que le traité de poétique de *B* offre de la *cantiga de seguir* dans TAVANI, 1999a: 44-45.

⁴² V. LAUSBERG (1975: 125-126), MORTARA GARAVELLI (1991: 218-223).

⁴³ CASAS HOMS (1956, I: 278-279). V. aussi CASAS HOMS (1969: 96-97) pour le *Compendi* de Castellnou.

⁴⁴ V. aussi ANGLADE (1971, II: 142-143).

⁴⁵ Molinier comme Averçó donnent pour exemple la composition *Verges sendiers verays e pons* : *Verges sendiers verays e pons, / pons de salut e clara fons, / fons de purtat e viva dotz, / dotz quels peccatz denejatz totz....* Voyez aussi la chanson *En est son far chansonet'ai noelha* (BdT 328,1) de Peire de Blai, et ce qu'en dit TAVANI (1999b).

⁴⁶ Dans la tradition occitane, Guiraut Riquier se montre particulièrement habile au maniement de ce mécanisme dans les textes suivants : *De far chanson suy marritz* (BdT 248,23), *Kalenda de mes caut ni freg* (BdT 248,47) et *Pus sabers no-m val ni sens* (BdT 248,66).

⁴⁷ Bien que le traité poétique fragmentaire de *B* n'explique pas ce mécanisme, son rattachement à la lyrique est pris en compte par les mots du Marquis de Santillane, qui le mentionne comme une caractéristique de la lyrique galégo-portugaise quand il dit dans son *Prohemio e Carta* (Lettre-prologue) que "no(n) ha mucho tie(n)po qualesquier dezidores o trobadores destas partes, agora fuessen castellanos andaluses o de la Estremadura, todas sus obras conponían en lengua gallega o portuguesa, e aún destes es çierto resçebimos los nombres del arte, asý com(m)o *maestria mayor e menor, encadenados, lexapren e manzobre*" (GOMEZ MORENO, 1990: 60). La technique s'est maintenue dans la poésie castillane médiévale, puisque des textes du *Cancionero de Baena* sont élaborés avec l'aide de ce mécanisme que quelques rubriques identifient justement comme *lexaprenda*. V. les données et les références bibliographiques dans PÉREZ BARCALA (2001: 74-76).

⁴⁸ V. BELTRAN (1993b), BREA-LORENZO GRADIN (1998: 190-192; 190, n. 32), GONÇALVES (2001: 195, n. 46), etc.

⁴⁹ V., par exemple, LAPA (1982a: 131-140).

⁵⁰ Selon TYSENS (1993), le procédé galégo-portugais aurait des rapports avec certaines pratiques employées dans des chansons de danse françaises; Alphonse III, "le Boulonais", aurait joué un rôle essentiel dans leur diffusion dans la Péninsule Ibérique.

⁵¹ À propos de la parenté de ce type de structure (*aaB*), et d'autres analogues – en relation avec la *retrouenge* française – avec d'autres avec refrain intercalaire (comme *aBaB* et similaires), v. les considérations de BELTRAN (1984b: 87-88).

⁵² La relation entre l'emploi du *leixa-prén* et les *coblas alternativas* (c'est-à-dire celles qui utilisent un système de rimes pour les strophes impaires et un autre pour les strophes paires), est traitée par BILLY (2003: 49-50).

⁵³ V., par exemple, BELTRAN (2002: 17-19) et BREA (2003: 455-456).

⁵⁴ V. l'analyse de BILLY (2003: pp. 81-82).

⁵⁵ Comme ce procédé est employé par Guiraut Riquier dans une composition que les rubriques désignent comme *cansó redonda* (*Pus sabers no·m val ni sens*, *BdT* 248,66), il n'est pas surprenant que le texte de Pero da Ponte ait été caractérisé de la même façon (v. GONÇALVES, 2001: 186, ns. 9, 10). Pourtant la chanson du Narbonnais présente des particularités qui sont absentes de la chanson galégo-portugaise, ce qui nous amène à considérer qu'il est peu convenable de définir le texte de Pero da Ponte comme une *cansó redonda* (v. § 3 de cette étude pour la bibliographie sur ce point).

⁵⁶ Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Xosé Xabier Ron Fernández, qui a bien voulu traduire mon article en français, et à Gérard Gouiran, qui l'a revu.