

La question du refrain

Dominique Billy

La question du refrain nous permettra d'illustrer ici les problèmes auxquels le projet de *corpus poeticarum* peut se heurter et de proposer des solutions. Il faut ici distinguer deux types de problèmes : les uns sont liés aux données, avec la notion même de refrain et à la diversité typologique qu'elle recouvre ; les autres aux modèles descriptifs que les différents répertoires publiés appuient d'une autorité réelle mais dans ce que l'on peut appeler des zones d'influence variées, avec des traitements descriptifs divers et parfois contradictoires pour un même type de refrain, soulevant parfois davantage de difficultés qu'ils ne prétendent en résoudre¹.

1. Les refrains font en effet intervenir divers paramètres plus ou moins interactifs qui concernent 1°) leur rapport à la strophe (refrain final, initial, « interne ») ; 2°) leur distribution dans le corps de la chanson (refrain dit « initial » donné en début de pièce, rappel en fin de strophe, sans parler du mode de rappel : reprise intégral, reprise du premier vers s'il y en a plusieurs, amorce etc.) ; 3°) la nature des matériaux textuels (texte proprement dit, onomatopées) ; 4°) leur intégration formelle (simples échos, autonomie formelle marquée au niveau de la rime seule et/ou du mètre, préparation au moyen d'un vers de transition ou d'un module de transition, par la rime seule ou la rime et le mètre ou le mètre seul) ; 5°) leur intégration sémantique (mot isolé², syntagme ou proposition entière, phrase complexe, continuité syntaxique avec la strophe, parenthèse, introduction par un verbe déclaratif etc.) ; 6°) la présence ou non de variation, dans le cas positif, son lieu et sa fonction (initiale par le biais de connecteurs p.ex. ; finale par la rime) ; 7°) leur intégration sémantique enfin. Seuls Mōlk et Wolfzettel semblent avoir tenu compte de cette diversité en proposant une typologie allant d'un refrain invariable et constant (R¹) à un renouvellement complet du refrain au gré d'un changement de rimes (R⁴), en passant par des refrains dont l'initiale varie pour permettre leur articulation au contexte antérieur (R²), ou au contraire la finale, pour s'adapter à un changement de rimes (R³)³, sans parler des « refrains variables » qui fonctionnent comme des citations et rappellent davantage, par certains aspects, le principe de l'*authoritas*. Nous n'avons pas ici en vue les mots-refrains qui relèvent d'une autre stratégie formelle et rhétorique.

2. En ce qui concerne le traitement, il n'est pas sans intérêt de constater que les types d'approche que l'on peut identifier permettent de constater que les auteurs qui s'inscrivent dans un même courant se sont en fait intéressés à un même domaine linguistique de la poésie lyrique, ce qui pourrait suggérer que chacune des grandes traditions lyriques a eu à l'égard du refrain une démarche particulière. Le détail montre cependant que, au-delà de différences formelles qui relèvent davantage de l'esthétique, on peut rencontrer des genres suffisamment apparentés tels que la *dansa* occitane, la ballette et le virelai français, diverses formes des *Cantigas de Santa Maria* ou les *ballate* italiennes, pour penser que la diversité des traitements n'a pas de fondements objectifs. On peut ainsi distinguer quatre types de notation.

3. Dans la notation de Frank dont héritera Parramon, soit pour le domaine occitano-catalan, l'indication du refrain se fait au moyen d'une indication explicite dans la colonne de droite, du type « Vers 7 : refr. », à la suite des rimes utilisées. Seule la question du *respos* des *dansas* fait l'objet d'un traitement spécial : on sait que le retour du refrain n'est jamais indiqué si bien que le statut de refrain est sujet à caution ; un chiffre entre parenthèses donné avant le nombre de couplets dans la colonne centrale sert alors d'indication, en s'appuyant sur une particularité structurale du genre qui calque le *respos* sur la *cauda* de la strophe (à moins de considérer qu'il faut inverser les termes). Ainsi, dans *Pos ses par* de Guiraut d'Esanha, « (6) » indique que le refrain a la forme des 6 derniers vers de la strophe :

¹ Les exemples que nous donnons sont extraits des différents répertoires dont les références sont données en fin d'article. Nous nous limitons en général aux informations pertinentes procurées par les fiches des différents auteurs, en respectant les formats d'origine, sauf dans les listes où nous procédons à des modifications d'ordre secondaire ; le soulignement est de nous, destiné à attirer l'attention sur les éléments visés par la discussion.

² A ne pas confondre avec un mot-refrain qui n'occupe que la fin du vers.

³ Cf. § 4, MW 1316, 1.

378

a b a b c c d c c d
7' 5' 7' 5' 3 4 6' 3 4 6'

2 Gr Esp. 244,10
dansa. (6) 3 s 10, 2-6.

Refrain véritable ou non, l'entité est en quelque sorte traitée *in absentia*, au contraire de ce que font, de façons diverses, les autres auteurs de traités.

4. Dans la notation de Mölk & Wolfzettel (MW) (domaine français), l'indication du refrain est faite au moyen d'un jeu de majuscules apposées à la formule métrique de la fiche considérée, mais renvoyant au schéma de rimes qui n'est donné qu'une seule fois en tête de la liste des articles consacrés aux pièces concernées⁴:

1029 a b a b b c b c b c b c
B C B C
1591 1) 6 6 6 6 6 6' 6 6' 6 6' 6 6'

–: virelai
3, cobl.uniss.: 12 v. (R¹) + refr.début: 4 v.

G162=S637

Calqué sur la *cauda*, tout comme le *respos* de la *dansa*, le refrain de ce virelai (*Avrai aligement*) apparaît à la suite du couplet, sans séparateur. Une autre innovation consiste en l'utilisation d'indices pour indiquer des reprises internes, comme dans le rondeau, en différenciant des vers de même rime :

786 a b a b a b b a b b
A₁ B₁ A₁ B₁ B
901 1) 8' 4' 8' 4' 8' 4' 8' 8' 4' 8'

ch.pieuse: rond. (Miracles Notre Dame, I, 225)
1: 10 v. (R¹) + refr.début: 3 v.

On voit que le dernier vers, qui n'est pas sujet à une reprise interne, est dépourvu d'indice. Ces indices peuvent également permettre le suivi de vers-refrains homorimes soumis à des permutations qui entraîne par ailleurs des modifications textuelles (type R³) dans *Contre le dous tens de mai* de Robert de la Pierre :

1316 a b b a a b b a b b
A B₁ B₂
2369 1) 7 7 7 7 7 7 7 7 4 4

Robert de la Pierre -:ch. S 92
5, cobl.retrogr., capc.: (I–II, III–IV): 10 v. (R³)
a: ai ~ ir
b: ir ~ ai
disposition des mots-rimes du refrain ident. I–III–V
(AB₁B₂) et II–IV (B₂AB₁)

Voici le texte des derniers vers de chaque couplet (vv. 7-10) :

I	II	III	IV
...
tout me vient si a plaisir <i>que ja ne me requerrai</i> <i>d'Amours servir</i> <i>pour mal souffrir.</i>	Amours, si bon gré en sai <i>que ja pour nul mal souffrir</i> <i>ne reqerrai</i> <i>de li servir.</i>	u mon serviche merir, <i>que ja ne me requerrai</i> <i>d'Amours servir</i> <i>pour mal souffrir</i>	he las, pour koi l'acointai, <i>quant ja pour nul mal souffrir</i> <i>ne reqerrai</i> <i>de le servir?</i>

MW apportaient ainsi une solution à un problème qui s'était posé à Tavani dans le cadre du domaine galégo-portugais où le philologue italien ne prenait pas en compte ce type d'information, comme dans le cas du refrain interstrophique repris à deux reprises dans le corps de la strophe (vv. 1, 4 et 7 identiques) dans *Joham Baveca e Pero d'Anbrõa* de Pedr' Amigo de Sevilha :

⁴ Il arrive naturellement qu'une seule pièce présente le schéma rimique en question : les majuscules sont alors placées immédiatement sous les positions correspondantes de la formule syllabique, comme dans MW 1029, 1 ci-dessous. Il en va naturellement de même pour le premier article d'une série.

161

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

115 AfEaCot 2,4

[A min dan preç', e non é desguisado]

10' - - 10' - - 10'

162 PAmigo 116,11
sch. 3 s 4+3

5. Dans la notation de Tavani (domaine galégo-portugais), la présence d'un refrain est indiquée de deux manières, tout d'abord par l'utilisation de caractères gras qui ont le défaut de ne pas être toujours bien visibles et nécessitent le retour aux romains si la pièce suivante est dépourvue du refrain en question comme on pourra le constater dans la séquence suivante :

52

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

1 FerVelho 50,4

[Muytus vej' eu per mi maravilhar]

- - - - -

8 PAmigo 116,34

[Sey eu, donas, que non quer tan gram ben]

- - - - 10 10

9 SaSchz 150,4
amigo 3 u 4+2

[En outro dia, n San Salvador]

- - - - 10 -

10 anon. 157,15
amor 3 s 5+1

[Dizedes vos, senhor, que vosso mal]

- - - 10 - 10

11 anon. 157,31
amor 3 s 4+2

[Mia senhor, quantos eno mundo]

- - - 10 - 10

12 anon. 157,37
amor 3 s 6

[Ora poss' eu con verdade dizer]

Les refrains sont les vers 5-6 dans le n° 9, 4 et 6 dans le n° 11, les autres pièces en étant dépourvues.

Tavani réservait par contre un sort distinct aux « versi introduttivi eventualmente presenti all'inizio del testo » (p. 24) : « a simboleggiare le rime di queste versi sono riservate le ultime lettere dell'alfabeto (x, y, z) per far risaltare l'autonomia che essi hanno nei confronti delle strofe. Lorsque ces vers riment avec des vers de la strophe, l'indication est donnée entre parenthèses dans la troisième colonne où sont listées les rimes, comme on peut le voir pour la chanson mariale d'Alfonso X, *Deus te salve, gloriosa* :

64

a b a b a b a c d c d c
7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5' 7' 5'

2 Alf X 18,9

lauda (4+) 4 u 8+4

tetrastico iniz.:

7'x: 5'y: 7'x: 5'y

a : iste (o isti?); b :
ura; c (e y): ia; d
(e x): osa.

6. La notation initiée par Solimena pour le chansonnier du *Stil novo* et plus tard celui des poètes siculo-toscans, concerne des refrains donnés en début de pièce, situation qui l'a amenée à s'inspirer du traitement que nous venons d'exposer chez Tavani en procédant à une innovation dont les incidences ne portent pas seulement sur la cohérence des formules syllabiques puisqu'elle va entraîner à sa suite les auteurs traitant de la tradition italienne, *sensu lato*, riche de *ballate*, chacun tentant chacun des adaptations destinées à corriger les problèmes que posait ce nouveau type de traitement, sans jamais y apporter de réponse pleinement satisfaisante. Dans ce type de notation, les refrains sont alors indiqués par l'utilisation de la tranche finale de l'alphabet, variable au demeurant. La description qu'en donne Solimena est sommaire (p. IX) : « Per le ballate, l'ordinamento alfabetico prescinde dalla ripresa, che viene schedata sulla stessa riga dello schema strofico, utilizzando, per indicare le rime, le ultime lettere dell'alfabeto. » En pratique, cette série terminale de l'alphabet commence avec x. Cependant, il arrive qu'il y ait plus de trois rimes concernées dans le corpus, Solimena recourant à v pour une quatrième rime (il n'y en a pas davantage dans le corpus), comme dans *Amor c'ha messo 'n gioia lo mio core* de Cino da Pistoia⁵ :

⁵ Cf. Solimena (1980), p. 186, la liste des *ripreses*.

s'agit en effet d'un quatrain de rimes embrassées, sauf dans S 171 où il s'agit de rimes alternées et dans S 184, plus complexe. C'est en fait l'articulation du refrain à la strophe qui révèle les véritables difficultés : s'agit-il en effet d'une articulation significative comme la reprise pour la terminaison du refrain de la dernière rime, orpheline, de la strophe (rime de préparation du refrain), et de la concaténation observable aux schémas S 170, 219 et 228 ? ou d'autres reprises nettement accidentelles comme dans S 186⁶, S 219 (rime *c*) ou S 228 (rime *a*)⁷ ? On ne peut esquiver une réflexion préalable sur ces aspects étroitement liés aux pièces individuelles dans l'établissement de leur fiche descriptive. Pour nous limiter au cas de *Ballata, poi che ti compuose Amore* de Lapo Gianni dont Solimena rend compte ainsi dans sa fiche de base :

170

x y y x	a b c, a b c; c d d x
11 11 11 11	11 11 11 11 11 11 11 11 11 11

2 Lapo Gian. 24,7

ball (4+) 4 sg 10 Tr

I-;cbbx

cfr 150:1

III-;cyyx

cfr 186:1

IV ybc,ybc;-

cfr 228:1

nous apporterions les solutions suivantes en constituant deux répertoires distincts (mais dotés de liens informatiques) :

Fichier des strophes :

en entrée principale

a b c, a b c; c d d e

en commentaire :

Var. I : d = b

en entrée secondaire, avec renvoi, la forme du

couplet initial* :

a b c, a b c; c b b d

Refrain : en commentaire

Ripresa : E F F E

Var. III : f = d (E D D E)

Var. IV : f = a (E A A E)

Fichier des *riprese* :

en entrée principale

a b b a

en commentaire :

une indication relative au type de lien par la rime,

soit ici la *concatenatio*

*Qu'il s'agisse du premier couplet pourrait très bien justifier de donner cette forme en entrée principale : ce qui justifie notre choix est l'isolement de la forme dans le répertoire, alors que celle en *c d d e* est répandue, à commencer chez notre poète.

Il n'est pas inintéressant de remarquer que la tradition hispanique note les *Cantigas de Santa Maria* de structure apparentée d'une façon tout à fait différente qui, transposée à S170 et articles affines, donnerait les formules suivantes⁸ :

[170]	A B B A	c d e	c d e	e f f a
[171]	A B A B	c d e	c d e	e f f b
[172]	N A A B	c d e	c d e	e f f b
[184]	A B B C	d e f	d e f	f a a c
[186]	A B B C	d e f	d e f	f b b c
[219]	A B B A	c d b	c d b	b e e a
[228]	A B B A	b c d	b c d	d e e a

⁶ Il s'agit de la troisième strophe de Lapo Gian. 24,7 et à la seconde de Lapo Gian. 24,15 qui ont pour base S 170.

⁷ S228 correspond à la quatrième strophe de Lapo Gian. 24,7 et à la troisième de Lapo Gian. 24,11 ; S219 correspond à la seconde strophe de Lapo Gian. 24,8. Les autres strophes de ces trois pièces relèvent de S 170 sauf la première et la troisième de 24,7 qui relèvent de S 150 (d = b) et S 186 respectivement.

⁸ Cf. H. Spanke « Die Metrik der *Cantigas* », prem. partie du vol. III de *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio* d'H. Anglès, Barcelone, 1958.

De fait, la divergence majeure concerne l'ordre d'initialisation de la série qui commence ici avec le refrain initial et se poursuit sans discontinuité jusqu'à la fin de la strophe. Une différence mineure, mais qui a également une incidence sur le classement des fiches, est la notation des vers orphelins au moyen de la lettre n, détachée de la série alphabétique.

La démarche de Solimena est reprise par Pagnotta qui, outre la substitution de majuscules au lieu des minuscules de son modèle⁹, apporte une modification inattendue : les rimes communes sont alors indexées dans l'ordre décroissant, à commencer par z, en se basant sur l'ordre inverse du refrain, là où Solimena commençait par x, en se basant sur l'ordre direct du refrain :

203.	A B C , A B C ; C D D Z	
	11 11 11 , 11 11 11 ; 11 11 11 11	
Z Y Y Z	1. DanAl 20, 5	<i>In abito di saggia</i>
11 11 11 11		
X Y Y Z	11. LaGia 47, 3	<i>Angelica figura novamente</i>
11 11 11 11		

Pagnotta s'en justifie de la façon suivante (p. LXXI) : « L'inversione del consueto ordine alfabetico si è resa necessaria per poter schedare correttamente, ossia all'interno di uno stesso lemma, ballate diverse nella ripresa ma del tutto identiche per struttura strofica. » Le principe de notation, repris de Solimena, qui subordonne la strophe au refrain n'en disperse pas moins dans le répertoire des strophes de structure identique, comme le montrera le relevé des différentes formes sous lesquelles se présente la forme strophique dans le répertoire (avec indication en marge droite des schèmes correspondants éventuels de Solimena)¹⁰ :

203	Z Y Y Z	A B C , A B C ; C D D Z	= S 170
	X Y Y Z		= S 172
	Y Z Y Z		= S 171
212	X Y Y Z	A B C , A B C ; C X X Z	= S 184
215	Z Y Y Z	A B C , A B C ; C Y Y Z	abs.
267	X Y Y Z	A B Y , A B Y ; Y D D Z	abs.
	Z Y Y Z		= S 219
276	X Y Y Z	A X C , A X C ; C D D Z	abs.
294	Z Y Y Z	A Y C , A Y C ; C D D Z	abs.
313	Z Y Y Z	A Z Y , A Z Y ; Y D D Z	abs.
337	X Y Y Z	X B C , X B C ; C D D Z	abs.
343	X Y Y Z	X Y C , X Y C ; C D D Z	abs.
352	Z Y Y Z	Y B C , Y B C ; C D D Z	= S 228

On remarquera que la strophe proprement dite Pagn 203 se présente effectivement sous trois formes dans le répertoire de Solimena, où la terminaison varie en x, y ou z (S 170, 171, 172), problème auquel Pagnotta entendait sans doute remédier.

Le dernier répertoire à s'inspirer de Solimena est celui que M. Zenari a consacré aux *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Cet auteur qui ne se sentait pas de taille à contredire l'autorité d'une tradition bien établie qu'avait récemment confortée l'autorité du répertoire des *ballate* établi par Pagnotta, opte pour une modification qu'il est difficile de qualifier de mineure, où l'ordre alphabétique inverse est appliqué au refrain, avec les liaisons attendues dans le couplet : « E proprio in merito alla questione alfabetica, aggiungiamo che per rispettare la progressione seguita lungo tutto il *Repertorio* (a, b, c, ecc.) ci siamo visti costretti a sviare dalla regola adottata da Pagnotta e ad aprire così la ripresa con la lettera z »¹¹, :

3. Z Y Y + A B , A B ; B Y Y

1
324

[Petarca 55 : *Quel foco ch'i' pensai che fosse spento*]

⁹ L'usage des minuscules caractérise les rimes internes qui, en outre, figurent entre parenthèses.

¹⁰ Nous faisons ici abstraction des formes recourant à des rimes internes. Il n'est pas rare qu'une même pièce présente des variantes dans l'arrangement des rimes, par la variation des liens entre strophe et *ripresa*.

¹¹ *Op. cit.*, p. xxvii, n. 26.

Ce choix faisait précisément resurgir le problème qu'entendait résoudre son prédécesseur, et si ce problème n'apparaît pas dans le répertoire de Zenari, c'est seulement en raison de la pauvreté du corpus (7 *ballate*). Pour s'en convaincre, le lecteur n'aura qu'à s'exercer à convertir selon ce nouveau système les formules affines extraites du répertoire de Pagnotta, sur le modèle donné pour Pagn 95¹² :

95	Y Z Z	A B , A B ; B C C	→ Z Y Y + A B , A B , B Z Z
107	Y Z Z Z Y Y Z Z Y Z	A B , A B ; B Y Y	
115	Y Y Z Y Z Z Z Y Z	A B , A B ; B Z Z	
288	Y Z Z	A Y , A Y ; Y C C	
292	Y Z Z	A Y , A Y ; Y Z Z	
288	Y Z Z Z Y Z	Y B , Y B ; B Z Z	

Il va sans dire que le type de notation actuellement en usage dans les études italianisantes est, dans ces différentes variantes, particulièrement désastreux, et qu'on ne peut que louer I. Frank d'avoir fait confiance à tant de générations de lexicographes pour lesquels rien ne valait l'application stricte de l'ordre alphabétique¹³. L'intérêt d'un répertoire métrique est en effet précisément de permettre le rapprochement de ce qui est métriquement semblable, non de le disperser.

7. Une question fondamentale à laquelle se heurte l'auteur de répertoires est celle de l'autonomie du refrain : dans quelle mesure le refrain est-il une partie intégrante de la strophe ? dans quelle mesure est-il indépendant, constituant en lui-même une sorte de seconde strophe qui ne se distinguerait des autres que par son caractère répétitif et son alternance avec les couplets ? En d'autres termes, quand doit-on séparer strophe et refrain s'il y a lieu de le faire ? Le positionnement du refrain en tête de pièces dans les *dansas*, les *ballate* et les genres apparentés apporte une réponse claire sur cette question, mais qu'en est-il dans les autres cas ? Il est des pièces où le refrain, de nature onomatopéique, prend figure d'un élément exogène inséré dans le corps de la strophe dont il semble perturber l'harmonie. On peut citer deux exemples. Celui de *L'iverns vai e-l temps s'aizina* de Marcabru (F 371, 1) met en évidence une structure métrique « propre » illustrée par Peirol, avec simplement l'octosyllabe au lieu de l'heptasyllabe, comme on s'en persuadera en examinant les fiches établies par I. Frank :

359

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

2 Peirol 366,16

371

a b a b c c c d a
7' 7' 7' 7' 1 7' 7' 1 7'

1 Marcabru 293,31

Vers 5 et 8 : refr. [« Ai ! », « Hoc ! »]

Celui de *Agora me part' eu mui sen meu grado* de Pero da Ponte montre l'utilisation d'un type strophique auquel le troubadour Peire Espanhol a eu recours dans une *alba*, genre qui lui imposait d'utiliser le terme générique comme mot-refrain final¹⁴, ce qui ne change rien du point de vue structural, pas plus que le genre des rimes, différent de celui de Pero, comme on peut le voir en comparant les fiches correspondantes dans les répertoires de Tavani et Frank :

120

a b a c b a b d
10' 10' 10' 2 10' 10' 10' 10'

1 PPon 120, 1.
amor 4 s 7+1

¹² Et nous n'évoquons pas le problème posé par le traitement des rimes internes.

¹³ Nous avons déjà évoqué ces problèmes dans « Les répertoires métriques de la poésie lyrique médiévales, dans *Sö wold ich in fröiden Singen*, Festgabe für Anthonius H. TOUBER zum 65. Geburtstag. Amsterdam – Atlanta (GA), 1995, pp. 49-78, aux pp. 63-64.

¹⁴ Chez les *trobadores*, on ne trouve que la pastourelle de Don Denis, mais la *palabra perduda* finale est supportée par un trisyllabe qui sert de refrain (T 68, 1).

268

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

1 P Esp. 342, 1.

Vers 7 : « alba ».

En dehors des onomatopées, les refrains « internes » font en général au contraire nettement partie de la strophe, comme le montrent deux *cansos* de Peirol qui ne diffèrent guère, à quelques détails près, que par l'utilisation ou non de deux vers comme refrains :

120

a b a b a b a b c c b b
5' 5 5' 5 5' 5 5' 5 3 4 5 5
5' 2 5' 5 5' 2 5' 5 3 4 6 7

1 Peirol 366,18

Vers 9-10 : refr. [rime 'c']

2 Peirol 366,8

8. Une de nos préoccupations principales est donc le sort qu'il convient de faire des refrains jouissant d'une certaine autonomie textuelle, comme on l'a vu dans le cadre de la *ballata* en particulier. Ce problème se présente dans d'autres types de situation. Le cas des pièces suivantes telles qu'elles sont traitées dans le répertoire de Frank manifestent ainsi, au-delà de la variation des mètres, à la fois l'existence autonome du type strophique (sizain constitué de la répétition d'un même module rimico-métrique : F 223 : 5) et celle de la forme correspondant au rattachement du refrain à la strophe (un dizain : F 274 : 1), pour un refrain monorime qui est par ailleurs nettement détaché par la rime, situation qui rend la décision difficile, sinon impossible, le choix d'une entrée alternative pouvant alors se justifier :

223

a b a b a b
7' 5' 7' 5' 7' 5'

5 Marcabr. 293, 21

274

a b a b a b c c c c
7 6' 7 6' 7 6' 4 7 4 7

1 Rb Vaq. 392, 12

5' 5 5' 5 5' 5 5 5 5 5

6 P Carav. 334, 1

Vers 7-10 : refr.

Dans le cas suivant, le détachement du refrain est formellement évident dans F 390 : 15 qui ramène la strophe à un huitain bien représenté chez les troubadours, puisque Frank le relève dans 112 pièces. Mais celui de Guiraut Riquier qui utilise le huitain en question dans une *retroencha* (*No cugey mais*) fait des deux derniers vers un refrain :

390

a b a b c c d d e e
7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

15 Gr Esp. 319, 2

Vers 9-10 : refr.

577

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

26 Gr Riq. 248, 57

Vers 7-8 : refr.

Le détachement du refrain soulève ici quelques difficultés : le sizain seul ne se trouve que chez Cerveri et Jordan Bonel (F 358), et nous avons toutes les raisons de penser que la forme est empruntée au répertoire galégo-portugais où le distique final est précisément utilisé comme refrain (ababCC)¹⁵, alors que le huitain sans refrain est utilisé ailleurs par Guiraut lui-même, dans *Fortz guerra fai* (PC 248,30) et, avec des heptasyllabes, dans *Aissi pert poder* (PC 248,6), ce qui suggère qu'il s'agit bien ici de l'utilisation d'un refrain intégré dans le corps de la strophe.

La question de l'interprétation du lien que le refrain entretient avec la strophe a naturellement des incidences sur le classement, et donc sur la recherche, et un cas particulièrement éloquent montrera le

¹⁵ Cf. notre article « Les influences galégo-portugaises chez Cerveri de Girona », dans *L'Espace lyrique méditerranéen au moyen âge: nouvelles approches* [actes du colloque organisé à Nantes, 25-27 mars 2004], textes réunis par D. Billy, F. Clément et A. Combes, Toulouse, P.U.M., 2006, pp. 249-60, aux pp. 257-59.

type d'impasse dans lequel la recherche peut être conduite. Il semble en effet que, pour ne pas avoir manqué de rapprocher *Lop' Anaia* (T 49,4), de Fernan Soarez de Quinhones, de *O genete* d'Alfonso X (T 18,28), on ne se soit pas avisé que cette *cantiga d'escarnho* est de façon très probable un *contrafactum* de la seconde. Dans sa discussion, C. Alvar qui inclut *Leonoreta* de l'*Amadis* ou *Senhor genta* de Johan Lobeyra (T 71,4) estime même que les différences sont telles entre les pièces qu'elles n'ont vraisemblablement aucun lien entre elles¹⁶. Le traitement qu'en donne Tavani dans son répertoire, fondé sur la disposition des poèmes dans leurs sources, a sans doute contribué à occulter ce rapport, comme on peut le constater en examinant les fiches relatives aux deux pièces (deux premières colonnes) :

15

a	a	a	b	a	b	c	b	c	b	
7'	7'	7'	7	7'	7	7'	7	7'	7	1 FerSrZQuinh 49,4
										sch. (4+) 3 s 6+4
										tetrast. iniz.:
										7'x: 7y: 7'x: 7y

13

a	a	a	b	a	b	
7'	7'	7'	7	7'	7	59 Alf X 18,28
						serv. polit. (6+) 5 s 6
						cf 52: 2 (esastico iniz.)

52

a	a	b	c	c	b	
3'	3'	7	3'	3'	7	2 Alf X 18,28
						serv. polit. 6+ (5 s 6)
						(esastico iniz. di 13: 59)

On peut pourtant constater que le corps de la strophe est strictement le même, genre des rimes inclus, et que le refrain ne diffère que par des aspects secondaires, à commencer par l'introduction ou non de rimes internes. Dans les deux pièces le refrain sert d'ouverture, mais le copiste de T 49,4 le rappelle à la fin de chaque couplet au moyen d'une amorce, tandis que celui de T 18,28 n'indique pas sa reprise, ce qui a orienté le choix de Tavani mais ne tire pas à conséquence. Il n'est que d'examiner le traitement des ballettes dans le chansonnier français *I* pour voir que les deux types présentations pouvaient être en concurrence¹⁷. Si le refrain de *Lop' Anaia* apparaît comme dépourvu de la rime interne caractéristique de *O genete* dans l'analyse de Tavani, il en va en fait différemment : l'octosyllabe de la seconde partie est bien dépourvu de rime interne, ce qui a amené son auteur à l'accorder avec l'octosyllabe initial (ab-ab), mais on peut par contre trouver trace dans ce vers initial de la rime interne caractéristique du modèle (aab-ab). Voici en parallèle les deux refrains, disposés en sizains de façon à mettre en évidence l'identité de structure :

O genete	Lop' Anaia
pois remete	non se vaia
seu alfaraz corredor :	ca, senhor, se s'ora vai
estremece	e lhi frore-
e esmorece	cer a faia,
o coteife con pavor.	a alguen jogará lai.

Il va sans dire qu'une notation satisfaisante du refrain de *Lop' Anaia* peut hésiter entre un choix réaliste qui s'appuierait sur les rimes observées ($a^3a^3b^7a^7b^7$) et un choix plus idéaliste, qui est celui de Tavani, ignorant la rime interne ($a^7b^7a^7b^7$), choix qui ne permettent ni l'un ni l'autre le rapprochement que nous venons de faire, mais .

Répertoires cités

¹⁶ « *O genete* alfonsi (18,28). Consideraciones métricas », dans *Actas do IV Congresso da Associacao Hispanica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5, Outubro 1991)*, Lisboa, 1993, vol. II, pp. 203-08, à la p. 204.

¹⁷ Voir *The Old Frenc Ballette. Oxford, Bodleian Library, MS Douce 308* éd. E. Doss-Quinby et S. N. Rosenberg, Genève : Droz, 2006, pp. LXII et LXV.

- Frank, I. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vol. Paris 1953 et 1957.
Mölk, U. & F. Wolfzettel. *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*. München 1972.
Pagnotta, L. *Repertorio della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*. Milano-Napoli 1995.
Parramon i Blasco, J. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*. Barcelona 1992.
Solimena, A. *Repertorio metrico dello Stil novo*. Roma 1970.
Tavani, G. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma 1967.
Zenari, M. *Repertorio metrico dei « Rerum Vulgarium Fragmenta » di Francesco Petrarca*. Padova 1999.