

Frère mineur ou frère cadet ? *Cor ay e voluntatz* : rapports d'imitation d'une chanson religieuse provençale

Il est un lieu commun dans la tradition philologique que les chansons religieuses médiévales sont des *contrafacta*, des imitations formelles de poèmes profanes antérieurs de la tradition poétique courtoise (ou parfois de poèmes latins liturgiques ou paraliturgiques). Cet avis est accepté autant pour la poésie des trouvères que pour celle des troubadours. Notre intérêt porte ici sur la chanson mariale occitane attribuée à Fraire Menor (PC159,1) *Cor ay e voluntatz*, 6aab'aab'b'b'aab'b'b'aab'b'b'aab'. Cette pièce est contenue dans deux chansonniers provençaux, et il est très probable que son auteur reprend la forme d'une composition antérieure.

Ses modèles possibles sont les suivants, selon J. H. Marshall<sup>1</sup> :

- Échange de *coblas* entre Gui et Eble d'Ussel (PC194,16) *N'Eble pus endeptatz*, de forme identique, 6aab'aab'b'b'aab'b'b'aab'b'b'aab'.
- Bertran d'Alamanon (PC76,11) *Lo segle m'es camjatz*, (*sirventes*, deux *coblas*), 6aabaabbbbaabbbbaabbaabaab.
- 
- RS7 (anonyme) *De Yessé naistra*, BNF nouv. acq. fr. 1050, fol. 17, (chanson à la Vierge), 6aabaabbbccb.
- RS922 (Jacques de Hesdin) *Je chant comme desvés*, 6aabaabbbbaab.
- Peire Cardenal (PC335,35) *Lo segle vei camjar*, (*sirventes* deux *coblas*), 6aabaabbbbaab.
- 
- RS935 (anonyme) *L'autrier m'iere levés*, (mss. B<sup>2</sup> 138, PB<sup>12</sup> 89 (forme prov.)), 6aaabaaabbbccb (1<sup>e</sup> strophe) et 6aaabaaabbbbaab (strophes 2 à 5).

Nous pouvons clairement distribuer en deux groupes les sept poèmes mentionnés. RS922 et PC335,35 comportent la même distribution de rimes, RS7 presque la même, et leurs strophes sont de longueur égale. En revanche les poèmes du Fraire Menor, des frères d'Ussel et de Bertran d'Alamanon forment un autre groupe de variations d'une formule strophique très proche de celle-là, mais avec une variance importante. La pastourelle RS935 est quelque peu à part, parce que ses modules métriques dans la *frons* sont plus longs d'un vers (aaab au lieu de aab), mais par ses rimes dans sa version provençalaisante (-atz, -ia, -aus) elle se rattache au deuxième groupe qu'on vient d'établir. Notons encore que les incipit des poèmes de Peire Cardenal et de Bertran d'Alamanon sont très proches l'un de l'autre ce qui prouve également la parenté des deux groupes de poèmes.

La chanson mariale *Cor ay e voluntatz* PC159,1 peut être pratiquement considérée comme anonyme. Les rubriques des chansonniers **C** et **R** l'attribuent à un certain Fraire Menor, c'est-à-dire, selon l'explication unanime des éditeurs et des commentateurs, à un franciscain de l'ordre mineur, dont nous ne savons rien<sup>2</sup>. Raynouard suggérait que ce moine était Jaufre de Foixà, sans preuves décisives. La forme de la chanson est assez particulière, nous la trouvons dans un seul autre poème, l'échange de *coblas* entre Gui et Eble d'Ussel PC194,16, qui comporte encore les mêmes rimes. Cela suggère une reprise formelle, quoique théoriquement la *tenson* ne fût pas un genre à imiter. Il serait même plus aisé de supposer que le débat imite la chanson pieuse, s'il n'existait pas l'ancien préjugé concernant le caractère imitatif des poèmes pieux. Mais la grande autorité de Gui d'Ussel dans le

<sup>1</sup> J. H. Marshall : « Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours », *Romania* 101 (1980).

<sup>2</sup> Le nom ressemble à ceux de jongleurs (?) non-identifiables, comme Templier, Envejos ou Engles, auteurs d'un seul poème en règle général. Certains de ces identifications sont peut-être proposées par les scribes des chansonniers

monde de la poésie courtoise rend acceptable également que sa tenson soit imitée par quelqu'un, s'il ne s'agit pas d'un modèle commun perdu.

Dans ses trois strophes le Fraire Menor répète inlassablement les *topoi* de la poésie mariale. Il demande l'intervention de la Vierge, insiste sur le fait qu'une louange suffisamment grande n'est pas possible pour exalter convenablement ses vertus et, surtout, que tout le savoir du monde ne suffirait pas pour l'honorer selon ses mérites. La troisième et dernière strophe demande à Marie, en plus du pardon, la montée au Paradis de l'auteur, pour vivre parmi les saints. Il s'est lassé de sa vie pécheresse (« ...el tems que mal vivia. Pero suy m'en lassatz » vv. 49-50), et espère que son repentir suffira pour obtenir le pardon et le soutien de la Vierge. La chanson entière est adressée à Marie, la prière s'adresse à Elle. Pour le contenu le poème n'avait pas de modèle précis, il répète les métaphores usuelles, les expressions connues. Le rôle prépondérant de la Vierge suggère seul que le poème devrait plutôt appartenir à la deuxième moitié du 13<sup>e</sup> siècle. Les premières expéditions franciscaines en France datent des années 1220, et les couvents des frères mineurs se sont répandus à partir de 1250 dans la France entière. Si l'on se résigne à l'anonymat de l'auteur, un frère franciscain, nous ne pouvons pas localiser ni dater plus exactement ni le poème, ni son auteur.

L'hypothèse de Gui d'Ussel comme auteur du modèle permettrait de proposer une autre interprétation de la rubrique, et éventuellement un essai d'attribution. Nous savons que Gui d'Ussel avait deux frères, Eble et Peire, troubadours eux-mêmes, dont l'oeuvre était en étroite liaison avec celle de Gui. Pourrait-on penser que le « fraire menor » soit un frère cadet, et attribuer ainsi la chanson pieuse à un membre de la famille d'Ussel ? [

Une hypothèse de Robert H. Perrin tend à soutenir cette possibilité. Dans un article des années 1960 le musicologue américain avait proposé une nouvelle interprétation de la *vida* de Gui d'Ussel et sa famille<sup>3</sup>. Nous lisons dans le texte établi par Boutière et Schutz :

Gui trobava bonas cansos e N'Elias bonas tensos, e N'Ebles las malas tensos, e N Peire descantava tot quant li trei trobavem.<sup>4</sup>

(« Gui avait composé de bonnes cansós, N'Elias (son cousin) de bonnes tensons, N'Eble des tensons d'une satire violente (ou sur des sujets discourtois) et En Peire avait composé la musique pour les poèmes de tous les trois. »)

Ceci correspond à l'interprétation canonique de « descantar », acceptée par Audiau<sup>5</sup>, Boutière, Schutz et Martin de Riquer<sup>6</sup>. Bruno Panvini n'examine pas ce problème dans son analyse des *vidas* et *razos* : il se concentre plus sur la fiabilité des sources et des informations biographiques<sup>7</sup>. Contrairement à l'avis général, Robert H. Perrin soutient que '*descantar*' signifiait « écrire une réponse satirique à un poème, en utilisant la même mélodie, structure métrique et schéma de rime ». Le *Donatz Proensals* paraît confirmer cette interprétation. La définition du mot '*descans*' est la suivante dans son vocabulaire : *cantus contra cantum*<sup>8</sup>. John H. Marshall, l'éditeur du traité de rhétorique, traduit ce mot par : « song composed as an attack or satire on an already existing song »,

<sup>3</sup> Robert H. Perrin : « Descant and Troubadour Melodies: A Problem in Terms », *Journal of the American Musicological Society* 16 (1963) pp. 313-24. Dans son compte-rendu de l'article de Perrin, paru dans *Cultura Neolatina* 25 (1965), pp. 293-294, Agostino Ziino ajoute des remarques intéressantes, en recueillant d'autres usages du mot *descant*. En fin de compte il confirme la supposition de Perrin, selon laquelle *descantar* n'était pas un synonyme de *cantar*, au moins dans ce contexte de la biographie de Gui d'Ussel, mais avait plutôt le sens de 'réécrire, imiter'. Nous acceptons cette interprétation qui permet de jeter une nouvelle lumière sur quelques autres questions d'attribution et de rapport modèle-imitation chez les troubadours.

<sup>4</sup> *Biographies des troubadours*, éd. J. Boutière ; A. H. Schutz, Paris, Nizet, 1964, p. 202.

<sup>5</sup> Jean Audiau : *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Paris, Delagrave, 1922.

<sup>6</sup> Martin de Riquer : *Los trovadores : historia literaria y textos*, Barcelone, Ariel, 1983-1989, vol. 3, pp. 1011-1013.

<sup>7</sup> Bruno Panvini : *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità*, Florence, Olschki, 1962, pp. 134-137.

<sup>8</sup> Uc Faïdit : *Donatz proensals*, éd. par J. H. Marshall, Oxford University Press, 1969, p. 191. Le mot dans le glossaire anglais se trouve à la page 395 du livre.

avec point d'interrogation. Je crois que les deux sens sont possibles, mais l'existence parallèle de l'expression latine suggère qu'il s'agit, en fin de compte, de la technique de la contrafacture. Nous connaissons une autre apparition d'expressions techniques semblables : les rubriques des refrains anciens français analysées par Gennrich commentent chaque poème latin avec l'incipit de son modèle français et l'expression '*contra in latino*'. Je crois que l'imitation ne devait pas forcément servir à des desseins ironiques, et rien ne nous empêche, au contraire, de supposer qu'une chanson mariale ou un *sirventes* quelconque sont aussi des '*descants*'.

Le terme est employé dans d'autres chansons de troubadours, parmi lesquelles le poème de Daude de Pradas, PC124,<sup>15</sup> *Qui finamen sap cossirar* est le plus intéressant pour notre propos. Il contient l'expression à sa dernière strophe, où elle signifie le genre qui doit plaire à Dieu :

« Qui novelh chan volra chantar,  
chant chan de Dieu ses deschantar,  
qu'el no vol autre chantador :  
tug autre chant tornon a plor. (vv. 67-70)

( « Celui qui veut chanter un nouveau chant, doit chanter de Dieu sans procéder par imitation (ou sans renoncer au chant/sans exécuter le déchant), parce que Lui, il ne veut pas d'autres chanteurs : tous les autres chants se changeront en pleurs. »<sup>9</sup>)

Nous pouvons observer l'apparition cachée de la notion du *chanplor*, la complainte sans joie, analysée au chapitre consacré à la problématique des genres lyriques, et opposée cette fois à la chanson pieuse joyeuse. Le nouveau chant paraît être en même temps un terme technique : le chant qu'il faut chanter *sans déchant*, ou le chant original, sans imitation, « sans déchanter », de Dieu. 'Déchant' avait un double sens déjà au Moyen Age, et ici le mot *descantar* signifie probablement l'imitation. Nous rencontrons le même terme dans une chanson d'Arnaut Catalan, où l'auteur recommande l'originalité formelle aux bons chanteurs :

Dreiz fora, qui ben chantes,  
qu'autruy chan non deschantes ;  
mas lo mieus non tem deschan,  
s'om no'm met dels motz del chan.  
E nulhs hom be no deschanta,  
si'n la rima, en qu'hom chanta,  
non era faitz lo deschans,  
per qu'es be segurs mos chans.<sup>10</sup>

(« Il serait juste que celui qui chante bien n'imité pas le chant d'un autre ; mais mon chant ne craint pas l'imitation, si l'imitateur ne reprend pas les mots de ma composition. Et personne n'imité bien sans réutiliser les rimes de la chanson imitée – pour cette raison ma chanson sera sûre [ou encore : pour cette raison on ne pourra pas imiter ma chanson]. »<sup>11</sup>)

Arnaut Catalan pense qu'il ne sera pas possible d'imiter son poème parce qu'il joue avec les *figurae etymologicae* à la rime (*rims derivatius*), rendant ainsi trop difficile la tâche de ses successeurs<sup>12</sup>. Nous voyons qu'il considère que l'originalité formelle est une vertu du poète, et il ne se contente pas de refuser d'imiter : il essaye de composer un poème qu'il ne sera pas possible de « déchanter »<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Francisco Javier Oroz Arizcuren : *La lírica religiosa en la literatura provençal antiga*, Pampelune, 1972, p. 124.

<sup>10</sup> Ferruccio Blasi : *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan*, Florence, Olschki, 1937, p. 21.

<sup>11</sup> Blasi p. 23 interprète le mot '*deschan*' dans le sens de chant qui sert d'accompagnement musical, et propose une traduction incohérente de la strophe qu'il est très difficile d'accepter.

<sup>12</sup> La chanson est ainsi à *coblas singulars*, mais deux fois deux strophes jouent avec la même racine (*chant-* et *am-*).

<sup>13</sup> C'est pourquoi on peut envisager que la chanson religieuse qui lui est attribuée PS27,4b *Dieus verays a vos mi ren* (si l'attribution est correcte, bien sûr) n'est pas l'imitation, mais plutôt le modèle de la chanson de Cadenet PC106,25 qui a la même forme, et les mêmes rimes. Ou encore nous pouvons penser que sa conception du *trobar* lui a permis de faire

. A la lumière de cette chanson, il apparaît que Daude de Pradas formule justement l'interdit portant sur l'imitation formelle dans le cas des chansons de la louange divine. C'est l'exact contraire du *consensus philologorum* concernant les chansons religieuses, qui voulait que les chansons religieuses soient par principe imitatives ! Or, nous voyons que le troubadour a formulé ce précepte comme étant valable non seulement pour lui, mais pour tous les auteurs de poèmes pieux. Ainsi, au moins dans le domaine occitan, nous devons renoncer à l'idée de pouvoir supposer systématiquement un texte-modèle pour chaque composition religieuse, et il y a également lieu de douter de la validité de ce préjugé traditionnel. D'ailleurs la chanson pieuse de Daude de Pradas utilise une forme qui est unique dans la poésie des troubadours ; elle n'a eu ni modèle, ni imitateurs formels à notre connaissance.

Remarquons encore que '*descantar*' et les mots de sa famille avaient des significations très diverses, je cite juste un exemple en ancien français, de Gautier de Coinci, où le verbe apparaît dans une série de mots techniques qui désignent les différentes façons de chanter :

En l'orguener, ou werbloier,  
Ou deschanter, ou quintoier  
Ne fait Diex mie mou grant force (vv. 217-9)<sup>14</sup>.

Gautier utilise le verbe également dans la première strophe d'une de ses chansons : « Amors qui seït bien enchanter, As plusiors fait tel chant chanter Dont les ames deschantent. Je ne veïl mais chanter tel chant, Mais por celi novel chant chant De cui li angle chantent. » Il est certain que le trouvère pieux entend ici ce mot dans un sens proche de 'désenchanter', mais le contexte dans lequel le mot apparaît n'est peut-être pas dû au hasard : l'auteur joue avec le mot chant et promet un « chant nouveau », religieux, qui sera différent des chansons d'amour profanes.

Nous connaissons un seul poème attribué à Peire d'Ussel. Cette *cobla* (PC361,1), peut-être indépendante, et non simplement le fragment d'une chanson perdue, conservée dans une *razo* de la fameuse *mala canso* de Gui d'Ussel qui émet une conception tout à fait hétérodoxe de l'amour. Peire commente et condamne la prise de position de son frère, en défendant l'amour courtois. « Fraire en Gui, be'm platz vostra cansos », commence la *cobla*, qui imite la forme de la chanson de Gui commentée jusque dans ses rimes. De ses dix vers, six réutilisent des mots-rimes de la chanson de Gui, ce qui signale une très forte dépendance formelle. La reprise de forme à laquelle procède Peire dans sa *cobla* sert des buts polémiques, mais son discours est dépourvu d'humour ; ainsi l'analyse du rapport des textes autorise que l'on présente Peire comme imitateur des poètes de sa famille. Par ailleurs, des deux autres frères nous connaissons uniquement des tençons et échanges dont des *coblas* impliquant Gui d'Ussel ou (seulement pour Elias) Gaucelm Faidit comme partenaires. Les formes sont des plus répandues, sans qu'on y puisse trouver des traces d'imitation formelle.

Cette remarque ouvrirait des perspectives intéressantes pour notre proposition d'identification, car tout tendrait alors à suggérer que l'auteur du poème pieux soit Peire d'Ussel. Malheureusement l'hypothèse n'est pas soutenue par l'autorité du *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch* d'Emil Levy : le dictionnaire n'atteste pas l'emploi de l'expression 'fraire menor' dans un sens qui nous permettrait de maintenir cette hypothèse. Selon ses exemples *fraire menor* signifie 'franciscain', ni plus ni moins<sup>15</sup>. En même temps 'menoret' était utilisé dans le sens de 'frère cadet', ce qui laisse une certaine place pour la théorie esquissée<sup>16</sup>.

---

une imitation, mais s'il l'a fait, alors il devait reprendre soigneusement les rimes de son modèle, comme cela était d'ailleurs d'usage dans les *contrafacta*.

<sup>14</sup> Gautier de Coinci : *Les miracles de Nostre Dame*, éd. Frédéric Koenig, vol. 4, p. 184.

<sup>15</sup> Si l'hypothèse était acceptable, il faudrait ranger cette chanson mariale dans la chronologie des poèmes pieux occitans les plus anciens, aux confins du 12<sup>e</sup> et du 13<sup>e</sup> siècle. C'est possible, mais une chanson d'amour marial serait étonnante à une date aussi précoce.

<sup>16</sup> Une faute due à un malentendu des scribes pourrait expliquer une transformation 'menoret' – 'fraire menor' dans l'attribution de cette chanson mariale. Cet excursus peut paraître inutile, mais nous en avons besoin pour éclairer un sens potentiel du terme 'descantar', et comprendre mieux la technique de la contrafacture. Et une nouvelle chronologie

D'après l'opinion de J.H. Marshall, la chanson pieuse du Fraire Menor n'imité pas les *coblas* de Gui d'Ussel, mais une pastourelle française provençalisée, PC461,148 *L'autrier m'iere levatz*<sup>17</sup>. Louis Gauchat affirme que ce poème, conservé dans deux chansonniers français, comporte une forme bizarre, et reflète l'imitation maladroite de la langue des troubadours par le scribe du chansonnier français **B** (BNF fr. 20050), et qu'il fut originairement écrit en français. L'hypothèse de ce modèle proposé par Marshall soulève d'autres difficultés : la longueur des strophes n'est pas identique dans la pastourelle et les deux poèmes provençaux. La pastourelle rime de la manière suivante : *6aaab'aaab'b'b'aab'* (dans sa première strophe au lieu de la rime *a* (-*atz*) le dernier module comporte une rime nouvelle en -*aus*), tandis que les chansons occitanes comportent une structure en *6aab'aab'b'b'aab'b'b'aab'*. L'identité de quelques mots-rimes (la pastourelle en partage deux avec la chanson mariale (*folia, amia*) et quatre avec l'échange de *coblas* (*amia, drudaria, cortezia, beutat*) – n'aide pas non plus au soutien de la thèse, adoptée par István Frank également, selon laquelle les poèmes provençaux imitent la pastourelle. Marshall suppose une imitation très libre, qui réduit d'une rime *a* chacune des deux parties du *frons* et triple la *cauda*<sup>18</sup>. Comme nous l'avons vu, du point de vue formel le *sirventes* de Bertran d'Alamanon (PC76,11) suit la même structure que la chanson pieuse, et comporte les mêmes rimes, mais il est plus long d'un module *6aab*. Il vaut la peine de présenter ici plus longuement le rapport intertextuel entre ces deux poèmes et la tenson des frères d'Ussel, parce que nous avons plus de chance d'y découvrir des parentés. Les trois chansons partagent les mêmes rimes -*atz* et -*ia*.

Si nous admettons que Peire d'Ussel est le « Fraire Menor » et ainsi l'auteur de la chanson mariale, on peut comprendre que celle-ci imite l'échange de *coblas*, sinon il est plus sensé de supposer un modèle commun, malheureusement perdu. Que les deux poètes aient inventé indépendamment l'un de l'autre la même variante de la structure initiale connue de la pastourelle est par contre très peu probable.

La chanson de Fraire Menor a relativement peu d'affinité textuelle avec les *coblas* de Gui et Eble d'Ussel ; à part les rimes identiques ils partagent encore trois mot-rimes différents, plutôt banals (*sia* (4 fois dans la tenson, 2 fois dans la chanson mariale), *podia, dia*). Il est intéressant que la parenté textuelle soit encore plus marquée avec le *sirventes* de Bertran d'Alamanon, bien que ce dernier soit plus long d'un module métrique *6aab*. Les poèmes du Fraire Menor et de Bertran partagent en effet les mêmes timbres de rime, et 15 mots-rimes identiques, dont certains apparaissent même deux fois dans l'un ou l'autre texte (*plat*, *dia, via, sia*). Parmi les mots-rimes communs il n'y en a que deux qui sont assez rares pour que leur apparition dans les deux textes de forme semblable et probablement apparentés soit significative : *garentia – guarentia* et *restauratz*. Ce deuxième se trouve en plus à la fin de la deuxième strophe chez Fraire Menor et à la fin du poème de Bertran dans des expressions similaires :

Qu'en elh m'er restauratz  
 Jois e chans e solatz,  
 Qu'alhors non revenria. (vv. 55-57)

(« Car en lui [Alphonse X le Sage] joie, chant et soulagement me sont rendus, je ne pourrais pas me rétablir ailleurs [qu'auprès de lui]. »)

Per vos son restauratz  
 Dona'ls que son salvatz ;  
 aidatz me qu'ieu sals sia. (vv. 40-42)

---

des chansons mariales ne serait pas sans intérêt non plus.

<sup>17</sup> Cet avis est cité avec approbation par le *Grundriss*, vol. II/1, Fasc. 7. p. 521. La chanson française est éditée par Louis Gauchat : « Les poésies provençales conservées par des chansonniers français », *Romania*, 22 (1893), p. 381.

<sup>18</sup> J. H. Marshall : « Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours », *Romania* 101 (1980) p. 307.

(« Par Vous [la Vierge] sont rétablis [ou guéris] ceux qui sont sauvés ; aidez-moi pour que je me sauve [aussi] »).

Il est possible que l'un des auteurs ait connu la chanson de l'autre. Le *sirventes* est daté des alentours de 1260 par l'éditeur Salverda de Grave. Si on veut bien admettre l'identification du Fraire Menor avec Peire d'Ussel, la chanson mariale doit être son modèle, si ce n'est l'échange de *coblas* entre Gui et Eble d'Ussel. Sinon, soit on suppose un hasard dans la ressemblance des deux tournures, soit, ce qui serait encore plus improbable, on admet que l'auteur de la chanson religieuse pouvait connaître les deux poèmes, l'échange de *coblas* dont il reprend la forme, et le *sirventes* dont il reprend quelques expressions. Notons que le *sirventes* de Bertran est un sorte de *comjat*, prise de congé de la joie, du chant, et de la chevalerie, auxquels le Je poétique doit renoncer à cause de ses ennuis avec la Justice et ses détracteurs, tandis que le dialogue entre Gui et Eble débat de la question posée par Gui, à savoir : l'autre préférerait-il avoir sa dame toute nue entre ses bras ou 1 000 marcs d'argent et ne jamais plus pouvoir toucher à sa bien-aimée. Je pense que nous devons accepter une filiation à partir de l'échange de *coblas* en passant par la chanson religieuse jusqu'au *sirventes* de Bertran.

Même si elle a une ressemblance formelle avec la chanson mariale, la pastourelle française ne s'accorde pratiquement en rien au niveau textuel avec elle (deux mots-rimes sont identiques, *folia* et *amia*, mots assez fréquents avec la rime *-ia*). L'échange de *coblas* entre les frères ne s'accorde pas non plus avec le sujet traité dans celle-ci, mais l'identité exacte de la forme et des timbres de rime suggère deux solutions : soit le modèle direct de la chanson religieuse fut l'échange de *coblas*, soit ils ont un modèle commun ; la pastourelle n'intervient qu'en tant que source potentielle, lointaine, d'une mélodie devenue populaire<sup>19</sup>. L'antériorité de l'échange de *coblas* par rapport au *sirventes* de Bertran d'Alamanon est sans discussion. Entre les deux, huit mots-rimes différents se retrouvent, certains utilisés deux-trois fois (*sia*, *solatz*, *demandatz* – en somme treize terminaisons identiques). Ici même nous avons trois mots-clefs dont l'apparition n'est pas forcément la conséquence du choix des timbres de rime communs : *cortezia*, *beutatz* et *solatz*, qui sont d'ailleurs absents de la chanson mariale. Mais ces trois mots ne sont pas introduits dans un contexte semblable, tel qu'on en a pu trouver dans le cas de la chanson mariale et le *sirventes* de Bernart, à cause de la disparité des deux thématiques élaborées. Notons que la chanson de Bernart partage six mots-rimes également avec la pastourelle (*dia*, *cortezia*, *folbia*, *beutatz*, *tornatz*, *pratz*), mais les deux plus typés (*cortezia* et *folbia*) sont aussi communs avec l'échange de *coblas*, ainsi ils ne prouvent pas forcément l'imitation de la pastourelle par Bernart (ni l'inverse, bien sûr)<sup>20</sup>. Dans le cas de la chanson mariale la gravité du sujet pourrait expliquer que son auteur n'ait pas opéré de reprise des mots, si son modèle fut l'échange de *coblas* des frères d'Ussel (seulement trois mots-rimes banals sont communs). L'incertitude concernant la datation de la chanson mariale, le faible espoir que son auteur soit de la famille d'Ussel laisse ouverte la question de savoir, si le modèle direct du poème pieux est un *sirventes* tardif ou un débat poétique de l'époque classique, ou encore s'il occupe une situation médiane entre les

<sup>19</sup> Mais à part le caractère plutôt « archaïque » de ce genre rien ne nous oblige à postuler que la pastourelle anonyme soit un antécédent. Celle-ci pourrait être également une imitation tardive.

<sup>20</sup> Par ailleurs nous ne pouvons pas passer sous silence que le *sirventes* de Bernart montre des parallélismes avec la chanson de Peire Cardenal qui serait également apparentée aux pièces précédentes selon Marshall. Nous devons rapprocher les deux incipits et les deux fins de poème : « qu'ara non sai que sia jois ni chans ni amia » dit Peire Cardenal dans une déploration *temporis acti*, tandis que, comme nous l'avons vu, Bernart d'Alamanon se reconforte à la fin de son poème, malgré le déclin des mœurs, avec ces lignes qui se réfèrent à Alphonse X : « Qu'en elh m'er restauratz Jois e chans e solatz ». Il est notoire que le syntagme « jois e chans e solatz » apparaît exactement dans cette forme chez Giraut de Bornelh (PC 242,47, v. 14) ! Il est encore plus intéressant que c'est ce dernier troubadour qui joint le plus volontiers les notions de *joi* et de *chan* dans le même syntagme ; nous trouvons chez lui pas moins de 4 poèmes (PC 242,31, 32, 40 et 47) qui procèdent de cette manière ; à part cela les poèmes mentionnés de Peire Cardenal et de Bertran d'Alamanon, et deux textes qui sont hors du contexte de ce cercle d'imitation, celui de Pons de Capdoilh (PC 76,11), et un *partimen* d'un certain Esteve avec le Juge (PC 375,3) font emploi de ce syntagme. Mise à part les incipit et les fins les poèmes de Bertran et de Peire se ressemblent encore par l'utilisation de quatre mots-rimes identiques, *sia*, *dia*, *avia* et *via* dont la dernière apparaît à deux reprises dans tous les deux.

deux<sup>21</sup>. La dernière explication possible serait que le frère mineur procède par la reprise de la forme strophique et de la mélodie de l'échange de *coblas*, tandis que le modèle pour les *motz*, l'expression verbale, fut le *sirventes* de Bertran, mais elle n'est pas plus probable que les autres. Et même si c'était le cas, au lieu d'une imitation servile, nous devrions parler d'une réécriture ingénieuse de deux poèmes antérieurs, dont l'un aurait fourni la forme et l'autre des expressions.

---

<sup>21</sup> Le fait que Bertran d'Alamanon fasse dans son *sirventes* l'éloge de son protecteur dévot, Alphonse X, pourrait éventuellement être pris comme un argument en faveur de la désignation de la chanson mariale comme son modèle métrique. Une dernière remarque : seulement un *sirventes* virulent contre le clergé et les pouvoirs séculiers de Bernart d'Alamanon PC 76,8 et la chanson du Fraire Menor donnent comme premier mot-rime « voluntatz ».