

JEANROY

Neuphilologische Mitteilungen



Sonderabdruck



Inhalt

dieses am 4. Oktober herausgegebenen Heftes:

A. Jeanroy, Études sur l'ancienne poésie provençale, I: La structure de la chanson (S. 129); **H. Suolahti**, Friedrich Kluge, In memoriam (S. 165). — Besprechungen: Elise Richter, Wie wir sprechen, von **A. Wallensköld** (S. 171); H. Breuer, Kleine Phonetik des Lateinischen, von **A. Wallensköld** (S. 172); Meddelelser fra Norsk Forening for Sprogvidenskap, von **A. Långfors** (S. 172); A. Senn, Germanische Lehnwortstudien, von **E. Öhmann** (S. 173); Erika Bauer, Die Moringer Mundart, von **E. Öhmann** (S. 174); Ch. V. Langlois, La Vie en France au moyen âge, von **A. Långfors** (S. 175); Les classiques français du moyen âge, n° 48 & 49, von **A. Wallensköld** (S. 176); H. Spanke, Eine altfranzösische Liedersammlung, von **A. Långfors** (S. 177); E. Droz & G. Thibault, Poètes et musiciens du XV^e siècle, von **A. Långfors** (S. 179); Eça de Queiroz, Auswahl aus seinen Werken, hrsg. v. Luise Ey, von **G. Lozinski** (S. 180); Neusprachliche Studien, Festgabe K. Luick dargebracht, von **U. Lindelöf** (S. 181); Fr. Aurelius Pompen, The English Versions of the Ship of Fools, von **U. Lindelöf** (S. 182). — Eingesandte Literatur (S. 183); Schriftenaustausch (S. 190). — Mitteilungen (S. 192).

Nr. 5/6

XXVII - 1926

Neuphilologische Mitteilungen, herausgegeben vom Neuphilologischen Verein in Helsingfors. Redaktion (seit 1926): A. Långfors, ao. Prof. d. roman. Philologie, H. Suolahti, Prof. d. german. Philologie. Jährlich acht Nummern. Jahrespreis (seit 1923 für alle käuflichen Jahrgänge) Finn. Mark 20:— bei der Redaktion, Finn. Mark 25:— durch die Buchhandlungen. Für die Mitglieder unentgeltlich. — Beiträge, Bücher und Zeitschriften an Prof. A. Långfors (Myntg. 3 C), Abonnementbeträge und Bestellungen an Mag. phil. Åke Furuholm (Rödbärgsg. 1 B) erbeten.

Inhalt. — Berücksichtigt sind, und zwar unter ev. gekürzter bibliographischer Rubrik, nur wissenschaftliche oder sprachpädagogische Aufsätze (in der urspr. Reihenfolge), ausführlichere Besprechungen (bes. wissenschaftlicher Werke) und polemische Äusserungen.

I (1899). Hefte ¹₁, ¹₂, (*vergr.*), ¹₃, ¹₄, ¹₅, ¹₆, ¹₇, ¹₈, ¹₉, ¹₁₀, ¹₁₁, ¹₁₂, ¹₁₃, ¹₁₄, ¹₁₅. — 11+8+8+16+16=59 S. — W. S[öderhjelm], Zur Einführung; A. Rosendahl, Cours de vac. de l'Alliance fr.; J. Poirot, Sur la fable du Meunier, son fils et l'âne; J. Ohquist, Entwurf eines prakt. Nachschlagever. f. d. Präpositionsgebr.; W. Söderhjelm, Mod. Philologie in Schweden; J. Poirot, Sur l'empl. des adv. de temps

II (1900). H. ¹₁, ¹₂, (*vergr.*), ¹₃, ¹₄, ¹₅, ¹₆, ¹₇, ¹₈, ¹₉, ¹₁₀, ¹₁₁, ¹₁₂. — 16+22+12+18=68 S. — A. Wallensköld, Les rapp. entre la poés. lyr. romane et la poés. lyr. allem. au m. ä.; W. S., Ein finl. Mölière-Übersetzer; H. Palander [Suolahti], Vom Suppletivwesen im Deutschen; J. Ohquist, Neue Richt. in d. deutschen Lyrik, W. S., Les réformes orthogr. et syntax. en France; J. Poirot, La théor. de la création poét. chez Chénier et chez les romantiques.

III (1901). H. ¹₁, ¹₂, (*vergr.*), ¹₃, ¹₄, ¹₅, ¹₆, ¹₇, ¹₈, ¹₉, ¹₁₀, ¹₁₁, ¹₁₂. — 32+36+25+26=119 S. — I. Uschakoff, Die Einteil. der deutschen Subst. in Deklinationskl.; J. Poirot, Sur les *Orientales*; W. Söderhjelm, Kompar. Studien anl. d. Maturitätsproben, W. S., La réf. de la réf. orthographique, I. Uschakoff, Die neuen Stundenpläne; U. Lindelöf, Zur Frage v. Begriff d. Satzes; W. Söderhjelm, Die vorgeschl. german. Professur. — Bespr. von A. Rosendahl (Yrjö-Koskinen, Dict. finn.-fr.); W. Söderhjelm (Hagfors, Syntaxt. Freiheiten b. Hans Sachs; v. Krämer, Villiers de l'Isle-Adam); A. Wallensköld, (Voretzsch, Einf. in d. Stud. d. afrz. Sprache¹).

IV (1902). H. ¹₁, ¹₂, (*vergr.*), ¹₃, ¹₄, ¹₅, ¹₆, ¹₇, ¹₈, ¹₉, ¹₁₀, ¹₁₁, ¹₁₂. — 25+39+28+34=126 S. — W. Söderhjelm, Die neueren Spr. u. d. wissenschaftl. Literatur; J. Poirot, Neue Theorien üb. d. ugerm. Lautverschiebung; U. Lindelöf, Üb. d. Einwirk. der Schrift auf d. Auspr. im Engl.; A. Rosendahl, Wird d. Ausbildung in d. Mutterspr. durch d. fremdsprachl. Unterr. befördert?; I. Uschakoff, Zur Theorie d. deskr. Flexionslehre; H. Pipping, I-Umlaut u. U-Brechung in d. nord. Sprachen; T. E. Karsten, Üb. d. Wandel d. Wortbed. — Bespr. v. W. Söderhjelm (Uppsater tilläg. P. A. Geijer); A. Wallensköld (Stud. i mod. språkvetenskap utg. af Nyfilol. Sällsk. i Stockholm, II, Nyrop, Manuel phonét.); A. Wallensköld u. J. Poirot (Zünd-Burguet, Méthode prat. etc. de prononc. fr.¹).

V (1903). H. ¹₁, ¹₂, (*vergr.*), ¹₃, ¹₄, ¹₅, ¹₆, ¹₇, ¹₈, ¹₉, ¹₁₀. — 154 S. — W. Söderhjelm, Gaston Paris. In memoriam; H. Andersin, Die Ferienkurse im Auslande; Anna Bohnhof, The Mystery of Shakespeare; A. Rosendahl, Vom Unterrichte der s. g. allg. Grammatik, A. Wallensköld, Karl Verner; Zwei Briefe Karl Verners, H. Palander [Suolahti], Der Gebrauch v. *haben* und *sein* bei d. Umschreibung d. Perf. im Deutschen — Bespr. von J. Poirot (Faguet, André Chénier; Glachant, André Chénier critique et critique; Kauffmann, Balder, Mythos und Sage); A. Wallensköld (Förhandl. vid Nord. Filologmötet i Upsala 1902). — Polemisches: A. Wallensköld contra E. Rosengren (Norrköping) [Üb. Identifizierung v. prosod. Quantität u. dynam. Akzent].

VI (1904). H. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. — 190 S., Fmk. 4. — I. Uschakoff, Die deutsche Gramm. v. Lindelöf u. Ohquist; U. Lindelöf, Die Entw. d. engl. Lexikographie; W. Söderhjelm, Le Miroir des dames et des demoiselles [éd. d'après le Ms. Bibl. Nat. f. fr. 147]; K. S. Laurila, Üb. Lautwandel; J. Poirot, Sur l'orig. de deux expr. fr. [*faire le veau; prendre la clef des champs*]; H. Pipping, Zur Deutung d. Runeninschr. v. Orléans; W. Söderhjelm, Zur roman. Syntax [Imperf. *volevo, potevo* 'ich will', 'ich kann', u. a.]; W. Söderhjelm, Die erste Einführung in d. histor. Sprachstudium, bes. des Deutschen; H. Pipping, German. Miscellen. — Bespr. von H. Palander [Suolahti] (Lemberg, Finn.-deutsches Taschenwörterb.); A. Wallensköld (Voretzsch, Einf. in d. Stud. d. afrz. Sprache²; Bonnard et Salmon, Gramm. sommaire de l'anc. fr.).

VII (1905). H. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. — 176 S., Fmk. 4. — Augusta Lindfors, Sur la méth. de l'enseign. des langues modernes; M. Wasenius, Die Übers. aus d. Mutterspr.; Anna Bohnhof, Byron Literature; A. Wallensköld, La simplification de l'orthogr. fr.; A. Långfors, Une paraphrase anon. de l'*Ave Maria*; H. Palander [Suolahti], Volksetymol. Umbildungen im Engl.; I. Uschakoff, Die Einteil. d. nhd. starken Verben; A. Wallensköld, Contrib. à l'enseign. des verbes irrég. en fr. — Bespr. von J. Poirot (Ziliacus, Den nyare franska poesin o. antiken; Schück, Stud. i nord. litteratur- o. religionshistoria); W. Söderhjelm (Stud. i mod. språkvetenskap utg. af Nyfilol. Sällsk. i Stockholm, III); A. Wallensköld (Brunot, Hist. de la langue fr., I; Grandgent, An Outl. of the Phonology and Morphol. of Old Provençal).

VIII (1906). H. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. — 162 S., Fmk. 4. — T. E. Karsten, Zur Kenntn. d. germ. Bestandteile im Finn.; W. Söderhjelm, Jehan de Paris; H. Ojansuu, Üb. d. Einfluss d. Estnischen auf d. Deutsche d. Ostseeprovinz; M. Wasenius, Eindrücke aus deutschen Schulen, J. Mandelstam, A. N. Wesseloffsky, Nekrolog; H. Pipping, Zur alt-schwed. Wortkunde; J. Poirot, Sur l'enseign. de la prononc. fr. — Bespr. von U. Lindelöf (Bradley, The Making of English; Jespersen, Growth and Structure of the Engl. Lang.); A. Wallensköld (T. Söderhjelm, Die Spr. in d. afrz. Martinleben).

IX (1907). H. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. — 149 S., Fmk. 4. — J. Poirot, Ferdinand Brunetière; A. Långfors, Un dit d'amours (Bibl. nat. f. fr. 1634); J. Poirot, Üb. die Bedingungen d. Sprachentw.; H. [Palander] Suolahti, Zum Iwein 4692 ff. (Miszelle); A. Långfors, Un nouv. ms. fr. du *Tractatus de plantu b. Mariae virginis* (Bibl. de l'Ars. 8204); J. Poirot, Sur la prononc. et le groupement des voyelles en fr.; W. Söderhjelm, Un

A mon cher collègue d'Anglade
Remercement et cordial souvenir
H. J.

Études sur l'ancienne poésie provençale.

Premier article.

La structure de la chanson.

I. Le «vers» et la chanson, p. 130. — II. La structure du couplet dans la chanson, p. 136. — III. La liaison des couplets, p. 142. — IV. La rime, p. 156. — V. L'allitération, p. 159. — VI. La «tornade», p. 160. — Note additionnelle sur la forme du «vers», p. 161.

Les genres cultivés par les troubadours se partagent en deux catégories: les uns, assez comparables aux «romances» espagnols et aux ballades écossaises, sauf qu'ils n'en ont pas la gravité épique, tiennent de la poésie narrative et du drame; ils mettent en scène des personnages qui expriment eux-mêmes leurs sentiments, et le poète n'apparaît que pour introduire ceux-ci ou relier leurs discours. Cultivés très anciennement, ils sont faiblement représentés à l'époque classique, puis reflorissent vers le milieu du XIII^e siècle, entre les mains de poètes plus ingénieux qu'inventifs, qui, conscients de la décadence, cherchaient de toutes parts de nouvelles sources d'inspiration.

Mais ces genres ne forment qu'une infime partie de la production poétique des troubadours, qui est, dans son ensemble, toute subjective. Le poète se prend lui-même pour

sujet de ses chants; fièrement campé en face du public, il fait les honneurs de son propre cœur avec une complaisance qui ne se retrouvera au même degré qu'à l'époque romantique. Comme si l'amour était le seul objet qui pût nous intéresser, il nous montre ce cœur continuellement embrasé de flammes amoureuses. Ce n'est que très exceptionnellement qu'il consent à parler d'autre chose, et il n'attache pas aux œuvres d'où l'amour est exclu la même valeur: la tenson et le sirventés sont des pièces de circonstance, dans lesquelles il ne vise pas à donner toute sa mesure, et qui, au regard de la forme, ne sont que des décalques, souvent simplifiés, de la chanson.

La chanson, expression de l'amour, est l'œuvre maîtresse, la seule qui mérite l'effort de l'artiste et qu'il destine à la postérité. Le fait qu'elle occupe dans les recueils les plus soignés une place d'honneur est une preuve manifeste de cette prééminence. L'on peut constater qu'aucun auteur de sirventés ou de «coblas» n'atteignit à la réputation d'un Ventadour ou d'un Bornelh: Bertran de Born lui-même, qui pourtant n'avait rien à envier à personne, crut que sa gloire ne serait pas assurée s'il ne composait pas quelques chansons. C'était donc une opinion courante que traduisait Dante, quand il faisait de la chanson, comme Boileau eût pu le faire de l'ode, le plus noble des genres;¹ et les auteurs des *Leys d'Amors*, au milieu du XIV^e siècle, n'en jugeaient pas autrement, quand ils décrétaient que la chanson ne tolère ni «laide parole», ni mot vilain ou maladroitement placé.²

I

Vers la fin du XII^e siècle, la forme de la chanson fut méticuleusement réglée. Mais jusque là il en était tout autrement, et le mot, au reste peu usité, était loin d'avoir la pré-

¹ *De Vulg. Eloq.*, II, 3. Dante appuie cette opinion précisément sur les raisons alléguées plus haut, et il s'attache à démontrer, avec un grand luxe de déductions scolastiques, que seule la chanson se suffit à elle-même, à la différence de la ballade et du sonnet.

² I, 340.

cision d'un terme technique.¹ Bien plus, s'il fallait s'en rapporter à des textes cités bien souvent, ni le mot ni la chose n'auraient alors existé: «En ce temps, dit le biographe de Marcabru, on n'appelait pas *chanson*, mais *vers*, tout ce qui se chantait.»² Et de même, celui de Peire d'Auvergne, qui pourrait bien être la même personne: «Peire ne fit aucune *chanson*, car alors les compositions chantées (*cantars*) ne s'appelaient pas *chansons*, mais *vers*; et ce fut Giraut de Bornelh qui, plus tard, fit la première *chanson* qui ait jamais été faite.»³

Il ne ressort nullement de ces textes que «vers» et «chanson» aient désigné des compositions nettement différentes. C'est pourtant ce qu'ont cru Diez et Bartsch, qui, s'appuyant sur ceux-là même et sur quelques autres,⁴ ont cru pouvoir donner de ces deux genres des définitions rigoureuses.⁵ Le

¹ Il ne fut au reste jamais employé exclusivement: un très grand nombre de chansons ont été qualifiées, à toutes les époques, par les termes plus généraux *chan*, *chantar*, *chantaret*, *son*, *sonet*, qui marquent clairement l'étroite union de la poésie et de la musique. Ainsi *chan* et *chantar* sont appliqués par B. de Ventadour à sa pièce XXII (éd. Appel); une autre, qui lui est faussement attribuée (70, 11) est désignée, dans deux vers consécutifs, par *chantar* et *chanso*; *chan*, *chantar* et *chantaret* sont très souvent, et indifféremment, appliqués par G. de Bornelh à ses chansons d'amour (éd. Kolsen, III, 50; V, 1; IX, 26; XI, 2; XVI, 3; XXVIII, 3; XLIV, 20). Le mot *so*, qui désigne proprement la mélodie, s'applique naturellement aussi au texte, de même que son dérivé *sonet*, qui en est un pur synonyme: ainsi une pièce d'auteur inconnu (282, 51; M. W. II, 29) est appelée, au début, *sonet*, et, à la fin, *chanso*. Voy. les quelques textes rassemblés par Raynouard (*Choix*, II, 176) et le *Dict* de Levy, à tous ces mots.

² Éd. Chabaneau, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ Les plus intéressants ont été rassemblés et interprétés avec une véritable finesse par V. Lowinsky (*Zum geistlichen Kunstliede*, etc., p. 245—50, extrait de la *Zeitschr. f. fr. Sprache*, t. XX). J'ai complété l'enquête de ce savant, surtout pour l'époque tardive; mais mes conclusions ne diffèrent pas sensiblement des siennes.

⁵ Raynouard, quoique plus circonspect, est encore trop affirmatif quand il écrit: «Le *vers* était un mot beaucoup plus générique que celui de *chanson*. L'un semble avoir marqué souvent le genre, l'autre

«vers», selon Diez, est consacré indifféremment à la «poésie sérieuse» ou à l'amour; il se compose exclusivement de vers de huit syllabes, à terminaisons masculines (ou, très exceptionnellement, à terminaisons féminines) et il se chante sur une mélodie lente.¹

Cette théorie est manifestement fondée sur deux couplets fort curieux d'Aimeric de Péguilhan: «On me demande souvent dans les cours, dit le troubadour toulousain (je rappelle qu'il vivait dans le premier tiers du XIII^e siècle), pourquoi je ne fais pas de «vers». Eh bien, je consens que ce chant soit appelé, au gré de l'auditeur, «vers» ou chanson, et aux questionneurs je répons qu'on ne saurait trouver, entre le «vers» et la chanson, d'autre différence que celle du nom. En effet, j'ai souvent trouvé dans des chansons des rimes masculines, et, dans des «vers» fort appréciés, des rimes féminines; j'ai entendu souvent, dans des «vers», des mélodies vives et pressées, dans des chansons, des mélodies lentes; les vers y sont de même dimension, la mélodie du même ton.»² Diez s'est borné, comme on le voit, à prendre le contre-pied de la théorie de Péguilhan, persuadé qu'elle était contredite par les plus anciens exemples, dont il avait fait un soigneux relevé, et s'imaginant qu'on avait fait, au XII^e siècle, une distinction déjà obscurcie au temps de ce troubadour. Mais la statistique est, en cette matière, un moyen de contrôle illusoire, car, si nous devons considérer comme des «vers» toutes les pièces ainsi dénommées, rien ne nous prouve que beaucoup d'autres, qui ne portent pas ce titre, n'en soient pas

l'espèce. Le *vers* s'appliquait à toutes sortes de poésies, la *chanson* était le titre de celles qui avaient du chant et dont l'amour ou la louange faisaient le sujet» (*Choix*, II, 177).

¹ *Poesie der Troub.*, p. 80-2. Bartsch (*Grundriss*, p. 32) ne fait guère que reproduire les idées de Diez, en insistant davantage sur la structure plus savante de la chanson. Les deux critiques eussent dû ajouter que le «vers» est ordinairement composé de strophes plus courtes et plus nombreuses: c'est même ce caractère qui est, de tous, le plus constant.

² *Mantas vetz* (10, 34), c. I et II dans Rayn., *Choix*, IV, 433.

aussi. Au reste, la statistique de Diez, qui devait travailler directement sur les manuscrits, est fort incomplète,¹ et ses observations souvent inexactes. En y regardant de plus près, il eût constaté que la confusion notée par Péguilhan remontait fort haut: Bernart de Ventadour et Guiraut de Bornelh appliquent indifféremment les deux mots à des pièces de contenu et de structure identiques, toutes amoureuses.² Il eût été plus facile encore à Diez de s'apercevoir qu'une foule de pièces qualifiées «vers», même par les plus anciens poètes, ne répondent pas à sa définition: les vers de huit syllabes y dominent sans doute, ainsi que les rimes masculines, mais ce sont là des caractères communs à toute l'ancienne poésie, et non propres à un genre,³ et les autres vers à rimes masculines

¹ Il ne connaît que 55 pièces qualifiées «vers» (p. 92, n. 3); au reste, il néglige totalement tous les spécimens de la basse époque.

² Sont qualifiées «vers» les pièces de Ventadour (dans l'édition Appel) I, XIII, XV, XXI, XXII, XXIII (en vers de 7 s., dont plusieurs féminins), XXVI (avec plusieurs vers féminins de 7 s.); sont qualifiées «chansons» les pièces IV, VI, VIII, X, XVIII, XXXIII (celle-ci tout entière en vers masculins de 8). Il serait trop long de montrer que rien d'essentiel ne les distingue. De même P. Vidal qualifie «chanson» les pièces (éd. Anglade) VII, XII, «vers» la pièce XVI, que rien ne distingue ni dans le fond ni dans la forme, pas même la dimension. G. de Bornelh va jusqu'à employer les deux mots en parlant de la même pièce (éd. Kolsen, XL, 57 et 76).

³ On sait que, pour des raisons encore mal déterminées, le vers de huit syllabes domine, dans notre plus ancienne poésie, narrative ou lyrique. Le provençal, comme le français, faisant tomber toutes les voyelles finales sauf a, le nombre des terminaisons masculines est prépondérant; les rimes féminines étant plus rares, leur emploi est considéré comme une élégance, mais qui ne pouvait être bannie d'aucun genre. Comme Péguilhan, Gavaudan admet dans le «vers» la rime féminine: *Lo vers deu far en tal rima — Mascl'e femel, que ben rim* (VII, 1—2, dans *Rom.*, XXXIV, 526). — C'est aussi évidemment en s'appuyant sur le texte de Péguilhan, dont il prend ici encore le contre-pied, que Diez attribue au «vers» une mélodie lente. Nous n'avons sur ce point aucun autre renseignement; il est toutefois vraisemblable que la lenteur du rythme était un des caractères de la musique profane la plus ancienne, étroitement calquée sur la musique d'église et que plus une pièce avait un caractère archaïque, plus la mélodie en était lente.

nes ou féminines n'en sont nullement exclus : parmi les « vers » de Guillaume IX (je ne parle naturellement que des pièces qui portent ce titre) un seulement est en vers de huit syllabes ; parmi ceux de Marcabru et de Peire d'Auvergne, quatre et deux respectivement (sur onze et huit exemples) sont dans ce cas ; et chez ces deux derniers poètes, les rimes féminines alternent très fréquemment avec les masculines.¹

Ce qui est vrai, — et c'est en ce sens qu'il faut entendre l'affirmation trop absolue des deux Biographes, — c'est que le mot « vers » est, jusqu'à la fin du XII^e siècle, beaucoup plus usité que le mot *chanso*, et que, dans le demi-siècle qui suit, c'est l'inverse qui est vrai, le second s'étant substitué au premier, probablement à mesure que l'élément musical prenait dans l'œuvre une place plus prépondérante.² Ce qui est vrai aussi, c'est que le genre unique désigné par les deux mots se fixa de plus en plus, en ce qui concerne le fond et la forme. Les œuvres des plus anciens troubadours traitent des sujets variés, où la morale tient une notable place ; les strophes sont d'une structure plus simple et leur nombre plus élevé ;³ et c'est ce qui put créer l'illusion, contre laquelle Péguilhan réagit, que le « vers » et la chanson étaient choses essentiellement différentes.

Ce qui enfin n'était pas vrai vers le début du XIII^e siècle, le devint au milieu de ce siècle. Alors, comme à toutes les époques de stérilité poétique, on s'engoua du passé ; de véritables antiquaires s'ingénierent à faire revivre des formes

¹ Je renvoie à la note additionnelle une démonstration plus détaillée de ce point, comme de plusieurs autres.

² Le mot *chanso*, comme désignation de pièce, n'apparaît ni chez Guillaume IX, ni chez Marcabru (toutefois le dérivé *chansoneta*, qu'ils emploient, suppose son existence) ; il manque également chez Peire d'Auvergne, Rudel et Rogier ; chez Ventadour, il se trouve à peu près aussi souvent que « vers » ; chez Daniel, il devient prépondérant, parce que neuf pièces, sur seize, sont ainsi désignées.

³ M. Lowinsky a justement noté que le contenu d'une pièce étant toujours à peu près le même, le second fait est une conséquence naturelle du premier.

surannées. Le regain de vogue obtenu alors par le «vers» s'explique d'autant mieux que la poésie morale était, à l'époque de Riquier comme à celle de Marcabru, fort en honneur.

Les pièces didactiques ou satiriques auxquelles on attribua le nom de «vers» eussent pu tout aussi bien, il est vrai, être qualifiées «sirventés», mais ce dernier terme avait pris, comme celui de *chanso*, une signification très précise, peut-être sous l'influence de la fausse étymologie qui le rattachait à *servir*: on admettait que le sirventés devait être une pièce «au service» d'une autre, c'est-à-dire astreinte à en reproduire les rimes ou la structure. Le mot de «vers» fut donc réservé aux pièces qui revêtaient une forme indépendante, et particulièrement à celles qui traitaient de morale: aussi bien incluait-on à voir dans ce mot un dérivé de *verus*.¹

Telle est la doctrine exposée dans un petit art poétique de la fin du XIII^e siècle et, au milieu du XIV^e, par les *Leys*: «Si tu veux faire un vers, lisons-nous dans la *Doctrina de compondre dictatz*, tu dois parler de vérités, d'exemples, de proverbes ou de louanges, mais non en semblant d'amour, sur une mélodie nouvelle; et la différence entre la chanson et le «vers» est que le sujet n'y est pas le même.»² — G. Molinier, de son côté, écrit: «Le vers doit traiter de sagesse, et c'est pourquoi on lui donne ce nom, qui veut dire vrai, car parler de sagesse est chose vraie.»³

¹ Cette étymologie est déjà clairement indiquée par P. Cardinal: *Ai cor de far vers vertadier... — Car nul cantar non tanh si'apellatz — Vers, si non es vertadier ves totz latz.* (*Al nom*, dans *Lex. Roman*, I, 460). Cf. d'autres exemples également probants dans Lowinsky, p. 246. Si le «vers» était nécessairement calqué sur une pièce antérieure, il est probable qu'on aurait déjà eu l'occasion de la constater. Le même critique remarque (p. 236) que quatre «vers» de Riquier ont une grande analogie avec des pièces antérieures; mais les modifications même que le poète fait subir aux formes qu'il imite marquent clairement son intention de faire du nouveau.

² Éd. P. Meyer, dans *Romania*, VII, 355.

³ *Leys*, I, 338. Molinier, peu satisfait de cette étymologie, en propose aussitôt une autre, qui fait du mot un dérivé de *verto*: «Et

Les deux auteurs ne diffèrent guère en somme que sur la longueur de la pièce. Selon la *Doctrina*, le «vers» doit avoir autant de couplets et de tornades que la chanson; selon Molinier, il doit être plus long, puisqu'il peut compter jusqu'à dix couplets, alors que la chanson ne dépasse pas le chiffre de sept. Sur ce point, nos deux théoriciens sont encore trop absolus et se mettent en contradiction avec l'usage de leur temps. Le seul caractère commun des très nombreuses pièces intitulées «vers» par G. Riquier et par l'école toulousaine du XIV^e et du XV^e siècles est, je viens de le dire, d'être consacrées, non à l'amour, mais à la morale, à la religion ou à la commémoration d'un fait historique,¹ et d'être sensiblement plus longues que la chanson. Quant à la dimension des vers et à la forme des couplets, elles y sont extrêmement variables: Riquier semble employer de préférence, à l'exemple des anciens troubadours, les rimes masculines, mais il montre une prédilection pour les formes strophiques longues et compliquées; au contraire, à partir du XIV^e siècle, les formes strophiques se simplifient, tandis que le vers employé est à peu près exclusivement celui de dix syllabes; la proportion des rimes masculines et féminines y est à peu près normale.

II

De tout ce qui précède il résulte que le mot «chanson» prit, vers la fin du XII^e siècle, une acception très précise: il désigne alors une pièce lyrique, accompagnée d'une mélodie composée pour elle et dont tous les couplets, au nombre

c'est pourquoi, dit-il, le «vers» peut être tourné vers un autre sujet, et parler également d'amour, de louange et de réprimande.» Cf. éd. Anglade, II, 175. En somme, l'élément didactique lui paraît inhérent au genre.

¹ Le premier des «vers» de Riquier, qui décrit les effets ennoblissants de l'amour, se rapproche déjà de la poésie didactique. Les autres, consacrés pour la plupart à des homélies, des satires, des réflexions sur le présent, pourraient être aussi bien qualifiés sirventés. Comme ce mot n'apparaît pas chez lui, on peut dire en somme qu'un genre s'est substitué à l'autre.

de cinq ou six, sont de structure identique. Mais cette structure est infiniment variée, et il semble que cette variété soit la loi essentielle du genre: à la poursuivre, bien des poètes dépensent tout ce qu'ils pouvaient avoir d'originalité et ne semblent pas se douter qu'ils pourraient en faire un meilleur emploi.¹

Chez les poètes de la première génération, de même que dans quelques pièces de forme archaïque, le couplet est parfois divisible en deux parties: on y aperçoit alors le point de suture entre ce qui le constitue proprement et un ancien refrain, c'est-à-dire entre les deux parties réservées respectivement au soliste et au chœur: ainsi dans les formes a a b a b, a a b c b ou analogues, ce point de suture se trouve entre le troisième et le quatrième vers. Ailleurs on reconnaît dans des séries symétriques le morcellement, par des rimes intérieures, de longs vers, d'abord distribués en couplets monorimes; mais ces séries, de deux ou de trois vers (ab ab, aab aab, aab ccb) peuvent être indifféremment au nombre de deux, trois ou quatre.² Nulle part on ne constate la recherche d'une division en trois parties, qui, chez les premiers poètes courtois, apparaîtra, sinon comme une règle absolue, au moins comme une tendance très nette.

La «tripartition» consiste en ceci, que le couplet est divisé en trois groupes de vers, dont les deux premiers se font strictement pendant, dans l'ordre simple ou inverse (ab ab ou

¹ La structure de la chanson a été étudiée par Bartsch dans un article précis et bien documenté (*Die Reimkunst der Troubadours*, dans *Jahrbuch für rom. und engl. Sprache und Lit.*, I, 1859, p. 171—97), auquel j'aurais fait volontiers plus d'emprunts; mais son système de renvois m'est resté inintelligible, et les quelques vérifications que j'ai pu faire m'ont montré que les erreurs y étaient nombreuses. L'ordre des matières y est en outre fort médiocre.

² J'ai jadis étudié beaucoup plus longuement ces formes et exposé mes vues sur leur genèse probable (*Les Origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 3^e éd., 3^e partie). Elles sont relativement abondantes encore chez Guillaume IX, Rudel et Marcabru; voy. le tableau de leurs formes strophiques dans les éditions, dans l'Introduction pour les deux premiers, aux notes pour le troisième.

ab ba), alors que le troisième est asymétrique.¹ Dante, qui a minutieusement exposé ce principe (*De vulgari Eloquio*, II, 10) appelle *pedes* les deux membres de la première partie (*frons*) et il donne à la seconde le nom de *sirima* ou *cauda*. Chez les *Meistersänger* le front se nomme *Aufgesang*, les pieds *Stollen*, la coda, *Abgesang*.

L'ordre direct des deux éléments du «front» est le moins fréquent chez les troubadours, alors qu'il l'emporte chez leurs émules du Nord; l'un et l'autre se trouvent au reste, dès l'époque la plus ancienne, et à toutes les époques, chez les mêmes poètes.²

Dans l'immense majorité des cas, chacun des pieds se compose de deux vers; il y a pourtant, chez les troubadours et leurs imitateurs du Nord, quelques exemples de pieds de trois vers (abc abc ou abc acb);³ ce raffinement deviendra très fréquent chez les poètes italiens et allemands.⁴

Par un autre raffinement, celui-là assez malencontreux, parce qu'il allait contre le principe essentiel de la tripartition, quelques poètes, même parmi les plus anciens, eurent l'idée de tronquer l'un des pieds (ab a cc ou ab b cc), idée qui, malgré sa bizarrerie, eut à toutes les époques un certain succès.⁵

¹ G. Paris fait observer que c'est, en petit, la division grecque en strophe, antistrophe, épode, et que nous avons gardé cette construction dans le sonnet (*La Litt. franç. au moyen âge*, 3^e éd., p. 200). Il est au reste démontré que le sonnet n'est autre chose qu'un couplet de chanson. — Pour l'ensemble de la lyrique provençale, voy. le précieux répertoire de Maus, où l'absence de divisions nettes rend les recherches assez difficiles et qui abonde en erreurs; un grand nombre de ces erreurs ont été corrigées par C. Appel (*Literaturblatt*, VI, 22).

² L'ordre direct paraît l'emporter quelque peu chez les plus anciens troubadours: chez Rudel, par exemple, il y a trois formes en ab ab contre deux en ab ba, chez Ventadour, treize contre onze.

³ Je n'en trouve que huit exemples dans le répertoire de Maus (nos 723-30); le plus ancien est de Peire d'Auvergne.

⁴ Nous trouverons même chez eux, exceptionnellement, des pieds de quatre vers.

⁵ Cette dérogation devait avoir pour conséquence (ou pour cause) une innovation dans la structure mélodique, que nous sommes hors

Au début, la «queue» est très courte et peut ne compter que deux vers,¹ mais en général elle en comprend au moins trois, ce qui marque mieux l'opposition entre les deux parties essentielles du couplet. Ainsi les exemples de couplets tripartites de sept vers sont, chez Cercamon, au nombre de trois sur huit pièces, chez Rudel, de quatre sur six, chez Rogier de quatre sur huit, chez Ventadour, de sept seulement sur quarante-cinq.

C'est surtout, comme il était naturel, par le développement donné à la queue que le couplet s'allongea; et d'abord dans des proportions assez restreintes, qui ne varient guère pendant une trentaine d'années. A ne considérer que les couplets tripartites, où le front comprend quatre vers, nous trouvons:

du couplet de 8 vers,	8 ex. chez Ventadour,	6 chez Bornelh
» » » 9 » 2 » »	» 3 » »	
» » » 10 » 2 » »	» 4 » »	
» » » 12 » 1 » »	» 2 » »	
» » » 13 » — » »	» 1 » »	²

d'état d'apprécier. Les exemples en sont très nombreux: voy. Maus, nos 413-33 (type aba c) et 607-87 (types abb c, abb b); ils le sont particulièrement chez P. Rogier, A. de Mareuil et surtout G. de Bornelh; le premier nous offre quatre exemples de abb c, un de aba c contre deux de ab ab, un de ab ba, le second cinq exemples de abb c, deux de aba c contre trois de ab ab, trois de ab ba. La distribution des rimes masculines et féminines et la dimension respective des vers prouvent bien que la coupure doit se faire après le 3^e (voy. par ex. Bornelh, XLV). Il y a déjà des exemples de pieds tronqués chez P. d'Auvergne, B. de Die et Ventadour. — Quand la rime demeurée isolée dans l'un des pieds n'a pas de correspondante dans la cauda, on obtient ainsi un de ces vers sans rime (*Körner*) qui peuvent servir à établir une liaison entre les couplets (voy. plus loin, p. 144).

¹ Les exemples en sont pourtant rares: Guillaume de Poitiers, IX (ab ba ab), Cercamon, II (ab ab cd) et *Assatz es* (*Studj*, VIII, 423) (ab ba bc), Uc Brunet, III (ab ba cc).

² G. de Bornelh, très varié dans ses formes, ne se fait pas une règle de la tripartition, non plus qu'Arnaut de Mareuil; si l'on considérait l'ensemble de ses pièces, on aurait à compter chez lui d'assez nombreux exemples des couplets de 10, 11 et 12 vers.

La dimension moyenne du couplet, tripartite ou non, est, à l'époque classique, de huit ou neuf vers, c'est-à-dire que la seconde partie est égale, ou de peu supérieure, à la première. Les couplets de douze vers et au-dessus sont alors très rares, mais ils le deviendront, dans la suite, de moins en moins.¹

Quand le couplet comprend plus d'une douzaine de vers, ceux-ci sont ordinairement très courts, et on peut les ramener à des types plus usuels, en les considérant comme des vers de dimension moyenne, avec rimes intérieures: ainsi la chanson IX d'A. Daniel, où M. Lavaud compte 17 vers par couplet, peut être ramenée à des couplets de 7 vers de huit et dix syllabes, avec rimes intérieures partout.² La rime intérieure est un raffinement qui peut n'apparaître que ça et là dans une pièce;³ il n'est pratiqué systématiquement, à l'époque classique, que par Bornelh et Daniel, et plus tard par quelques rimeurs comme Guiraut d'Espagne et Serveri, pour qui les artifices de la forme l'emportent décidément sur tout le reste.⁴

Le nombre et la disposition des rimes sont aussi libres dans la «queue» qu'elles le sont peu dans le «front»: tandis que certains poètes alignent des séries presque indéfinies de

¹ Les plus longs couplets de Borneil sont de 18, 24 et 25 vers (éd., n° LXXII, XXIII, XXXVI). Péguilhan en a composé de 42 vers (n° 5, dans Diez, *Poesie*, p. 309); cette forme a été reprise par Ferrarin de Ferrare (n° 1; éd. Bertoni, *Trovatori d'Italia*, n° LXX) et par Jean Estève (n° 8; éd. Azais, 110).

² Sur la rime intérieure, voy. une intéressante note de E. Levy (éd. Zorzi, p. 31), qui est de mon avis sur la façon de couper les vers de cette pièce.

³ P. Cardinal, *Aquesta gen* (L. R., I, 451), rimes intérieures aux couplets 4 et 5 seulement.

⁴ A la rime intérieure on peut rattacher les *rims trencatz* et les *coblas trencadas des Leys* (I, 196 et 278), où la rime porte sur une syllabe initiale ou médiane, le mot enjambant d'un vers sur l'autre: *S'om agra — men no m'acuillis... Per sagra — men c'om me plevis* (Bornelh, LXVI, 41, 49); *E si ja — mais me trobatz vas vos d'autre talen* (Sordel, XXV, 14). Nombreux exemples dans Diez, *Poesie*, p. 86, n. 2, et Bartsch, *loc. cit.*, p. 104.

rimes plates ou croisées,¹ la plupart se livrent à des combinaisons d'une variété et d'une complication telles que je dois renoncer à les exposer. On se renseignera au reste très aisément sur ce point en consultant les tableaux dressés dans les principales éditions, ou le répertoire de Maus.

Les rimes de la queue sont ordinairement, je viens de le dire, différentes de celles du front. Mais la dernière rime de la première partie peut néanmoins devenir la première de la seconde, ce qui les relie étroitement entre elles (abba ac ou abab bc); ce procédé, à la fois ingénieux et simple, très usité chez les Italiens, ne fut pas érigé en règle par les troubadours, qui ne se préoccupèrent jamais d'établir une liaison de cette sorte.

Ils n'ont jamais pratiqué systématiquement non plus l'alternance des rimes masculines et féminines. Celle-ci se rencontre pourtant dans les couplets dits à rimes «dérivatives», où alternent, par exemple, des formes masculines et féminines d'un adjectif ou d'un participe.² Mais ce système est employé trop rarement pour qu'on puisse y voir l'origine de la règle d'alternance, qui ne devint absolue qu'au XVI^e siècle.³

Les vers les plus fréquemment employés à l'origine sont ceux de sept et de huit syllabes, ceux de six étant réservés à la poésie didactique, ceux de dix à la poésie narrative.⁴ Il n'y a pas un seul exemple de l'emploi de ces derniers chez Guillaume de Poitiers, Marcabru et Jaufré Rudel; il n'y en a qu'un seul chez Cercamon et Peire Rogier, neuf chez Ventadour.⁵

La dimension respective des vers dans le couplet est très variable: à l'origine les couplets isométrés l'emportent de beau-

¹ abba ccccd (Bornelh VII); abba cc dd ee ff gg hh (Vaqueiras, 20; M. W. I, 372).

² Voy. plus loin, p. 157.

³ Sur les plus anciens exemples, voy. Langlois, *Recueil d'arts de seconde Rhétorique*, p. LXXVII; cf. Martinon, *Les Strophes*, p. 10.

⁴ Sur les vers plus anciens de 11, 13 et 15 syllabes, assez fréquents chez Guillaume IX et Marcabru, voy. mes *Origines de la Poésie lyrique*, 3^e partie, p. 342.

⁵ Voyez les tableaux dressés par Appel, éd., p. LXXXIX.

coup;¹ puis la recherche toujours croissante de la variété conduisit à entrelacer des vers de dimensions très différentes,² d'où résulta en effet une diversité de formes à peu près infinie.

III

Le fait que tous les couplets se chantaient sur la même mélodie entraîna nécessairement leur identité parfaite en ce qui concerne le nombre et la dimension des vers et le genre des rimes (masculines ou féminines).³ Mais cette identité pouvait ne pas s'étendre à la nature des rimes: une pièce où les rimes se renouvelleraient à chaque couplet est donc admissible;⁴ et l'on en trouve en effet un assez grand nombre de ce genre chez les plus anciens poètes, maladroits encore, ou plus ménagers de leur peine. Ainsi Guillaume IX a cinq chansons à rimes *singulares* sur onze, Marcabru dix sur quarante, mais Ventadour n'en a plus que deux sur trente-sept.⁵

Les rimes *singulares* se trouvent aussi naturellement dans

¹ Chez Rudel il n'y a que des couplets isométrés;

chez Marcabru 30 exemples sur 43 pièces

» Cercamon 7 » » 8 »

» Rogier 6 » » 8 »

» Ventadour 22 » » 37 »

² Cet entrelacement n'est pas absolument arbitraire, car certains vers ont entre eux des affinités naturelles qui n'échappent pas aux rimeurs avisés; mais l'étude détaillée de ce point m'entraînerait trop loin.

³ Les exceptions portant sur ce dernier point sont extrêmement rares. Je puis citer toutefois une pièce attribuée à Peire Rogier (IX) où l'on voit alterner des couplets à rimes masculines et féminines de sept syllabes.

⁴ Ce sont les rimes *singulares* des *Leys* (I, 166).

⁵ Éd. Appel, p. CXV. Les rimes *singulares* sont de règle dans les pièces à couplets monorimes, qui, autrement, eussent été d'une monotonie insupportable. Les couplets monorimes les plus fréquents sont ceux de huit vers, qui se rencontrent surtout dans la poésie satirique et le planh. Viennent ensuite les couplets en alexandrins, dont une liste a été dressée par Schultz-Gora (*Archiv*, XCIII, 125). Sur des pièces à rimes *singulares*, sauf une constante, qui relie entre eux les couplets, voyez plus loin, p. 144.

des pièces où la rareté des consonnances employées dans le premier couplet eût fait de leur répétition un problème à peu près insoluble. Elles se rencontrent enfin couramment dans les poésies satiriques, religieuses ou de circonstance, où la versification est moins soignée que celle de la chanson.

La liaison par la rime des couplets de deux en deux était certainement l'une des combinaisons les plus favorables:¹ elle avait le double avantage de ne pas présenter de trop grandes difficultés, et de soumettre la pièce tout entière à ce principe de la tripartition qui déjà réglait la structure du couplet. On obtenait en effet, selon que la pièce comptait 5, 6, ou 7 couplets, les groupements: 2+2+1, 2+2+2, 2+2+2+1. Ce système eut un assez grand succès à la fin du XII^e siècle et un peu plus tard: nous en trouvons dix exemples chez Marcabru, autant chez Ventadour, et quelques uns encore chez Bornelh.² Il devait être fort en honneur au moment où la poésie des troubadours fut imitée par les trouvères, car chez les plus anciens de ceux-ci il est peut-être de tous le plus employé.³

La façon la plus simple de marquer l'unité de la pièce consistait à la bâtir tout entière sur les mêmes rimes; elle impliquait au reste une très grande difficulté, qu'il semblait glorieux d'avoir surmontée. Ce sont sans doute ces deux causes qui déterminèrent le succès de ce système, que nous trouvons, même chez les plus anciens poètes, dans leurs piè-

¹ Ce sont les *coblas doblas* des *Leys* (I, 264). Les *Leys* connaissent aussi des groupements de couplets trois par trois, quatre par quatre, cinq par cinq, etc. (*coblas ternas, quazernas, quintas*, etc.; *ibid.*, 268), mais qui sont, ou peu s'en faut, purement théoriques. Je ne connais que très peu d'exemples de *coblas ternas* (G. de Poitiers X: 2+3; Vaqueiras(?), *Ara m'es belh*, M. G. 354: 3+3; Mareuil 19: 3+2; F. de Marseille, 26: 2+3), aucun des autres systèmes, qui supposeraient au reste des pièces d'une longueur tout à fait inusitée.

² Éd. Kolsen, n° V, LIV, LVII, LXIX.

³ 15 exemples chez Gace Brulé contre 11, sur 33 pièces d'authenticité assurée (éd. Huet, p. LVIII).

ces particulièrement soignées,¹ et qui, dès la fin du XII^e siècle, l'emporte très sensiblement sur tous les autres, au grand détriment de la pensée, et même de la forme: je ne doute pas en effet que l'obligation de trouver quinze ou vingt exemples de la même désinence n'ait été pour beaucoup dans la banalité de fond et la platitude de style qui sont chez les troubadours des défauts trop ordinaires.²

Il peut y avoir, entre ces deux systèmes, les compromis les plus variés, que feront saisir les exemples suivants:

Guillaume de Poitiers VIII: aaabab: a change, b reste partout;

Arnaut de Mareuil 25 (L. R. 348): aaabddcccd: a d changent, b c restent partout;

Peire d'Auvergne VII: aaabb: a change de 2 en 2 couplets, b reste partout;

Peirol 8 (Rayn. III, 268): abababccbb: a change à chaque couplet, b de 2 en 2, c reste partout.

Un autre moyen de marquer l'unité de la pièce, quand celle-ci se composait de coblas *singulars* ou *doblas*, consistait à introduire dans chaque couplet une rime isolée (*rim estramp*), n'ayant sa correspondante que dans les couplets suivants, ou un mot répété à la fin d'un vers déterminé et formant refrain: procédé plus satisfaisant, puisque, impliquant une moindre gêne, il entraînait plus de variété, et qui toutefois fut moins usité que ceux dont il vient d'être question.³

Dans les plus anciens exemples, cette rime se trouve au

¹ Un exemple déjà chez Guillaume de Poitiers (IX).

² Déjà douze exemples chez Marcabru, quatre chez Rudel (les autres présentent des alternances), une très grande majorité chez Ventadour, la totalité chez Cercamon (sauf deux pièces, qui sont un planh et une tenson) et chez Bornelh (sauf cinq exceptions, qui ont été ou seront mentionnées); chez P. Vidal, toutes les pièces sans exception se partagent entre ce système et des alternances variées; pas un seul exemple de *coblas doblas*.

³ Cette rime isolée fut dénommée en Italie *chiave*, en Allemagne *Korn*; les *Leys* (I, 164) ne lui donnent pas de nom, mais appellent *coblas dissolutas* ou *estrampas* les couplets formés uniquement de rimes de cette sorte.

dernier vers du couplet, et il est naturel d'y voir la trace d'un ancien refrain.¹ Ce système se combine avec celui des *coblas doblas*, quand les rimes variables persistent dans deux couplets consécutifs.² Il peut même se combiner avec celui des *coblas unissonans*:³ mais il est clair que dans ce dernier cas l'emploi de la rime isolée n'est qu'une survivance dont la signification n'est plus perçue.

Une rime isolée se trouve nécessairement dans la première partie du couplet quand l'un des pieds est tronqué;⁴ mais sa place la plus ordinaire est dans la seconde, plus longue, et où le besoin de variété se fait plus impérieusement sentir.⁵

Rien ne s'oppose enfin à ce que le couplet soit émaillé, en nombre plus ou moins grand, de rimes isolées. C'est ce que l'on constate assez fréquemment chez les plus anciens troubadours: J. Rudel recourt à ce procédé dans toutes ses pièces, sauf une; Arnaut Daniel aussi le pratique systématiquement et le pousse souvent jusqu'à la limite extrême qui va être indiquée.⁶ Même à l'époque classique, il n'y a guère de poète qui ne nous en fournisse au moins quelque spécimen.⁷

¹ G. de Poitiers, XI: aaab, cccb, etc.; J. Rudel, IV: abbaccd, avec une curieuse alternance de rimes; Marcabru, I: aaabaab, avec une autre rime constante à l'intérieur du couplet; P. Vidal, III: abbccdde.

² Ventadour, XXX.

³ Ventadour V, X, XXXV.

⁴ Voy. plus haut, p. 138.

⁵ Ventadour 11: abba cdd.

Miraval 47: abab bcddaa.

Péguilhan 48: abba accd.

⁶ Dans huit de ses pièces (sur dix-huit) il n'y a que des rimes de cette sorte (voy. éd. Lavaud, p. 138).

⁷ Parmi les exemples qui suivent, quelques uns sont empruntés à Bartsch, mais tous ont été vérifiés. J'indique le schéma afin qu'on puisse se rendre compte de la proportion entre les rimes isolées et les rimes constantes, et, pour la commodité du lecteur, j'imprime ces dernières en italiques:

Deux rimes: Marcabru 23: *abccdde*;

Ventadour XVI: *abba cdce*;

» XXII: *abcb ddee*;

Péguilhan XXXII: *abb ccdde*;

Dans quelques-uns des exemples cités ci-dessous, il n'y a plus qu'une seule rime qui ait sa correspondante dans le couplet même. De là à former le couplet uniquement de rimes isolées il n'y avait qu'un pas, qui fut franchi par Raimon d'Orange, bientôt suivi par Arnaut de Mareuil et surtout par A. Daniel, qui s'est fait de cette pratique une sorte de spécialité.¹

Ce rôle d'élément de liaison peut être joué également par un mot revenant à une place fixe et dont le retour permet au poète d'insister énergiquement sur la pensée qui lui tient au cœur. Ce martellement de l'idée, quand le mot-refrain est bien choisi et bien amené, produit parfois d'heureux effets.

- Trois rimes: Marcabru XXXV: *aba cdcdef*;
 P. Rogier I: *abc dace*;
 Ventadour XXVII: *abb ccdedf*;
 A. Daniel V et VI: *ababcde*; *abba cde*;
 A. de Mareuil 8: *abc ddee*;
- Quatre » R. d'Orange 26: *abc defcb*;
 A. Daniel IV: *abc def fe*;
- Cinq » R. d'Orange 4: *abc ddef*;
 A. de Mareuil 1: *abc deff*;
 P. d'Auvergne(?) 1: *abc de fe*;
 R. d'Orange 15: *abc defee*;
- Six » G. de Bornelh XIX: *abcdee fg*;
 Ventadour III: *abc deefghgg*;
- Sept » A. Daniel VIII: *abc deefgh*.

Bartsch (*loc. cit.*, p. 198) a remarqué qu'il y a souvent, entre les rimes isolées, un rapport de son qui est évidemment cherché; ainsi dans G. de St.-Leidier 10, *ors os*; dans R. Jordan 6, *ors os, ortz*. Les rimes isolées sont ainsi liées entre elles au moins par l'assonance (cf. plus loin, p. 158); voy. aussi quelques pièces dont les schémas sont donnés ci-dessous (p. 154 et 156).

- ¹ R. d'Orange 2 (couplet de 6 vers);
 A. de Mareuil 28 (» » 7 »);
 » » » 25 (» » 8 »);
 A. Daniel, X, XI, XIII, XV, XVI (couplet de 7 vers);
 » » XII, XIV, XVII (» » 8 »).

La dernière pièce a été imitée par B. de Born, éd. Thomas, p. 76.

Ce procédé, qui eut en Italie un très grand succès, fut médiocrement goûté des troubadours: cette répétition mécanique de la pensée et du mot leur paraissait peut-être un procédé trop simple et quelque peu enfantin. Ils en pratiquèrent de préférence un autre, probablement emprunté, lui aussi, à la poésie narrative, qui consiste à régler la rime initiale de chaque couplet sur la rime finale du précédent.¹ Il offrait, au point de vue mnémonique, le même avantage. De plus, si l'on s'imposait en outre l'obligation de reprendre les autres rimes, celles-ci devaient, en tout ou en partie, occuper d'autres places, et l'on pouvait ainsi, tout en maintenant l'uniformité de la structure strophique, obtenir les combinaisons les plus variées, dont la difficulté même était un attrait pour ces incomparables virtuoses de la forme. Il serait possible, en recourant à des formules algébriques, de figurer en peu d'espace toutes ces combinaisons; mais cet exposé revêtirait un aspect rebutant, et exigerait du lecteur un réel effort: je préfère n'indiquer que les principales, en des tableaux où les rimes elles-mêmes seront reproduites, et non figurées par des lettres.

Le type le plus simple est celui où la dernière rime du premier couplet devient la première du second (et ainsi de suite), alors que toutes les autres se renouvellent: Cabestanh (éd. Långfors, III) nous en offre un exemple:

a	oncs	or	ust
b	oncs	or	ust
c	ims	itz	...
b	oncs	or	...
c	ims	itz	...
c	ims	itz	...
d	or	ust	...

3, 11, 13, 14; Péguilhan, 50; Uc de St.-Circ, XXIII. A l'époque de la décadence, la répétition se fait non plus de couplet à couplet, mais de vers à vers. C'est la rime «fratrisée», «annexée», «enchaînée» de nos rhétoriciens; exemples dans Uc Brunet 5 et dans *Leys*, loc. cit.

¹ Il est employé régulièrement dans la première partie de la *Chanson de la Croisade*, dans le poème sur la guerre de Navarre, de G. Anelier, et dans les *Novas del Eretge*. Ce sont les *coblas capcaudadas*.

Au lieu de renouveler à chaque couplet toutes les rimes sauf une, on peut en reprendre au couplet précédent deux, trois, ou davantage: ainsi Pons de Capdeuil (éd. Napolski, IV), dans un couplet sur quatre rimes, en garde deux, et en élimine deux (les rimes anciennes seront marquées ici d'un astérisque):

a	enha	*anha	*ia
b	or	*en	*ir
a	enha	*anha	...
b	or	*en	...
c	en	ir	
d	anha	ia	
d	anha	ia	
c	en	ir	
d	anha	ia	

Dans ce système aucune rime ne reparaît nécessairement aux mêmes places.

Parfois au contraire le poète se fait une loi de la constance de la rime à des places déterminées: ainsi Ventadour, dans une de ses plus jolies pièces (Appel, *Chrest.*, p. 56; éd., n° XLIV; les rimes constantes sont en italiques):

a	oia	ura	isa	ansa
b	ura	isa	ansa
a	oia	ura	isa
b	ura ¹	isa	ansa	
c	or	or	or	
c	or	or	or	
c	or	or	or	
d	ura	isa	ansa	

Mais chaque couplet introduit une rime nouvelle, et cela suffit pour que la pièce puisse se prolonger indéfiniment, sans ramener la même succession de rimes.²

¹ Je néglige deux autres paires de rimes en ab ab.

² Autres exemples: G. Adhémar (?), *Sitot non ai*, R. III, 260 (une rime ancienne, celle qui sert à relier les couplets, une nouvelle, deux constantes); G. Faydit, *Per l'esgar*, Appel, *In.* 109 (une rime ancienne, deux nouvelles, deux constantes); P. Raimon, *Atressi cum la candela*, R. III, 127 (deux rimes anciennes, deux nouvelles, une constante). Quelques ex. aussi dans la poésie lyrique du Nord, chez Conon de Béthune (Raynaud, 303) et le Châtelain de Couci (Rayn. 671).

Mais si le poète s'impose l'obligation de construire le second couplet sur les mêmes rimes que le premier, qu'il y en ait parmi elles de constantes ou non, l'application du principe amène nécessairement le retour de la même forme à des places fixes: ainsi dans le 16^{ème} «vers» de G. Riquier (éd. n° XXXVIII, p. 56):

a	es	en	es
a	es	en	es
b	en	es	en
a	es	en	...
a	es	en	...
b	en	es	
a	es	en	
b	en	es	

Tous les couplets étant construits sur deux rimes seulement, celles-ci alternent purement et simplement, et le troisième couplet se trouve identique au premier, le quatrième au second, etc.

On peut combiner le principe de l'alternance avec celui de la constance de certaines rimes, mais la même identité subsiste entre I et III, II et IV: ainsi dans une chanson de Ventadour (Appel, *Chrest.*, p. 55; éd., XXXI):¹

a	an	en	an
b	or	or	or
b	or	or	or
a	an	en	an
c	en	an	...
d	es	es	...
d	es	es	...
c	en	an	...

¹ Le même système est appliqué dans une chanson de Rambaut d'Orange (n° 1; Rayn., III, 15) avec le schéma aaab, aab (alternance de deux en deux couplets seulement), dans une de Giraut le Roux (n° 1; Rayn. III, 5), dans une de F. de Marseille (IX), avec le schéma abba cddc, dans une de Peirol (n° 3, Rayn. III, 273) avec le schéma abbccd, dans deux de Miraval (n° 18, M. G. 1116 ss., avec le schéma abbccdde; n° 40, M. G. 637 ss., avec schéma abccddbe). Nous le trouvons aussi chez quelques poètes du Nord, par exemple Roger d'Andeli (R. 997).

Ces pièces forment donc une chaîne sans fin ou une sorte de ronde, qui ramène nécessairement devant nos yeux les mêmes agencements de rimes. On conçoit donc que G. Riquier les ait qualifiées *cansos redondas*. Mais il n'a, comme on le voit, inventé que le terme et non la chose même, comme l'a cru son dernier biographe.¹ Il a même désigné par ce seul titre deux types de pièce très différents, et tendu ainsi un véritable piège aux historiens de la versification: il désigne sous ce même nom en effet sa pièce XXXV (éd., p. 52), qui reproduit purement et simplement la disposition qui vient d'être étudiée,² et sa pièce XXVII (éd., p. 40), que M. Anglade a choisi à tort comme le type du genre, et qui n'en est qu'une variété médiocrement heureuse: dans celle-ci le poète introduit aux couplets II, III, IV une rime nouvelle, et ne reprend qu'au cinquième les rimes du premier, de sorte que le retour ne peut se produire qu'au septième. Or il s'est arrêté précisément au sixième. Nous avons donc ici affaire, non à la *canso redonda*, mais à une ébauche, une amorce de ce type, et ce laborieux effort, qui n'est sensible ni à l'œil ni à l'oreille, est vraiment perdu.³

Dans les combinaisons précédentes, l'ordre où reparaissent les rimes, sauf la première, est arbitraire, et uniquement réglé par les exigences du schéma adopté. Mais on peut concevoir un système plus rigoureux, où elles reparaîtraient dans un ordre déterminé: ainsi G. Riquier, dans son 15^{ème} «vers» (éd., n^o XXXVII, p. 54), prend d'abord pour le deuxième couplet, conformément au principe des pièces *capcaudadas*, la dernière rime du premier, puis, à mesure qu'il a

¹ Anglade, *Le Troubadour Guiraut Riquier*, p. 212.

² Sur cette pièce voy. plus bas, p. 152.

³ La plupart des *cansos redondas* de Riquier appartiennent au premier type (éd., nos XXIII, XXIV, XXX, XXXI, XXXV, XXXVIII, XLIII, XLVIII). Au second appartient une chanson de Guittone d'Arezzo (*Amor, non ho podere*, dans Monaci, *Crestomazia*, p. 168), où le retour ne se produit qu'au bout de 4 couplets (la pièce en a 5); voy. le schéma de cette pièce dans mon article sur la *sestina doppia* (*Romania*, XLII, 488).

besoin de nouvelles rimes pour reproduire son schéma, celles qui se présentent à lui en descendant (*es, as, ort*):

a	utz	en	ort
b	es	utz	en
a	utz	en	ort
b	es ¹	utz	en
c	as	es	utz
d	ort	as	es
d	ort	as	es
e	en	ort	as
e	en	ort	as

Il obtient ainsi une alternance telle, que le premier couplet ne serait reproduit que par le sixième (qui n'existe pas).

Le même poète, dans une autre de ses *cansos redondas*, suit le même principe, mais il ramène dans chaque couplet les rimes du couplet précédent, dans l'ordre ascendant (éd., n° XXXV, p. 52). Les couplets sont donc rétrogrades et symétriques deux à deux:²

a	ens	ans	ens	ans
b	ire	aire	ire	aire
a	ens	ans	ens	ans
b	ire	aire	ire	aire
a	ens	ans	ens	ans
c	ans	ens	ans	ens
d	aire	ire	aire	ire
c	ans	ens	ans	ens
d	aire	ire	aire	ire
c	ans	ens	ans	ens

Certaines combinaisons excluant l'application simultanée des deux principes, il arrive alors que le schéma du premier couplet ne reparait pas dans les autres; ainsi Miraval (n° 3; M. G. 197), pour reproduire l'ordre ascendant, modifie le schéma dans chaque couplet:

¹ J'omets quatre autres vers de même disposition.

² C'est ce que les *Leys* (I, 176) appellent *rims retrogradatz*.

a	anc	a	ire
b	ire	b	an
a	anc	b	an
b	ire	c	ic
b	ire	c	ic
c	an	b	an
c	an	b	an
d	ic	a	ire
d	ic	a	ire
c	an	d	anc
c	an	a	ire
b	ire	d	anc

D'autres poètes au contraire, pour conserver le même schéma, se contentent de faire cadrer le début de chaque couplet avec la fin du précédent et introduisent dans la deuxième partie des rimes nouvelles: ainsi Pons de Capdeuil dans sa pièce dont le schéma a été donné plus haut (p. 149).

Supposons maintenant que le poète ramène dans toute la pièce, non plus seulement les mêmes rimes, mais les mêmes mots à la rime, et qu'il les ramène dans un ordre déterminé, l'ordre descendant, par exemple, en tant qu'il est compatible avec le maintien du schéma: nous aurons alors le tour de force qu'est la pièce 29 de P. Vidal (éd. Anglade, XVII):¹

a	bel	sen	greu	amor	auzel
a	novel	*talen	*seu	flor	bel
a	ramel	*joven	*deu	verdor	novel
b	flor	bel	sen	greu	amor
a	auzel	lonjamen	eu	amador	ramel
b	verdor	renovel	talen	seu	flor
b	amador	ramel	joven	deu	verdor
b	amor	auzel	lonjamen	eu	amador
c	eu	flor	bel	sen	greu
c	greu	verdor	novel	talen	seu
d	lonjamen	eu	amador	ramel	joven
d	sen	greu	amor	auzel	lonjamen

¹ Les exigences du schéma, qui comportait, au début du couplet, trois mots sur la même rime, ont forcé le poète à introduire, aux v. 2-3 des 2^e et 3^e couplets, deux mots nouveaux, que j'ai marqués d'astérisques.

Mais il est évident que, dans cette succession implacablement réglée des mêmes mots, il faut renoncer à exprimer des pensées logiquement suivies: ce n'est plus seulement, comme on l'a dit en parlant de la sextine, «une rêverie où les mêmes idées, les mêmes objets se présentent à l'esprit sous des aspects successivement différents, mais qui conservent des uns aux autres une certaine ressemblance, ondoyant et se transformant, comme les nuages de l'air, comme les flots de la mer, comme les flammes d'un foyer».¹ C'est un gazouillement d'oiseaux, ou, si l'on préfère, un cliquetis de cymbales, où il serait vain de chercher autre chose qu'un divertissement de l'oreille.²

Je viens d'être amené à mentionner la sextine. Nous saisissons maintenant la genèse de cette forme singulière. Que l'on applique simultanément deux des principes dont j'ai étudié l'application isolée: rimes *capdaudadas*, reprise des mêmes mots-rimes ne rimant pas entre eux, dans un ordre rigoureusement déterminé, ici alternativement ascendant et descendant, et l'on aura (à condition que chaque couplet soit de six vers) un schéma comme celui-ci, qui est celui de la fameuse pièce d'Arnaut Daniel, modèle de toutes les sextines:

intra	cambra	arma	oncle	verga	ongla
ongla	intra	cambra	arma	oncle	verga
arma	oncle	verga	ongla	intra	cambra
verga	ongla	intra	cambra	arma	oncle
oncle	verga	ongla	intra	cambra	arma
cambra	arma	oncle	verga	ongla	intra ³

¹ Comte de Grammont, *Sextines*, Paris, Lemerre, 1872, p. 33.

² Une combinaison analogue, dont je juge inutile d'expliquer le mécanisme, se trouve dans R. de Barbezieux 7 (M. G. 719). Certaines combinaisons permettent de concilier le retour en sens inverse des mêmes rimes ou des mêmes mots-rimes (*coblas retrogradadas* des *Leys*, I, 176 et 256) et le maintien du schéma: B. Zorzi, XIII (ab ab cdde). On trouvera des listes de pièces à mots-rimes constants dans Appel, *Peire Rogier*, p. 19–20, et Levy, B. Zorzi, p. 29–30.

³ Les six couplets sont suivis d'un envoi de trois vers, correspondant, selon la règle, à la fin du couplet précédent.

Si le poète avait continué, il aurait abouti au retour des mêmes formes; le besoin ne s'en faisait réellement pas sentir.

Dans la sextine, chacun des mots-rimes se présente à une place déterminée, mais la combinaison de l'ordre ascendant et de l'ordre descendant rend le principe peu aisément saisissable. On obtient au contraire un ordre immédiatement perceptible à l'œil, si on adopte l'une des deux combinaisons suivantes:

1:0. Reprendre dans chaque couplet les rimes du précédent dans l'ordre où elles s'y présentent, mais à partir de la seconde seulement, en faisant reparaitre la première à la dernière place: c'est ce qu'a fait Arnaut de Mareuil dans une pièce (n° 26; éd. Chabaneau dans *Revue des l. rom.*, XXI, 159) où il ramène de plus le même mot-rime au milieu du couplet:

aus	or	en
or	en	oil
en	oil	ir
domna	domna	domna
oil	ir	es
ir	es	aus
es	aus	or

«Les rimes, comme on le voit, avancent constamment d'un vers, d'un couplet à l'autre, de sorte que chacune d'elles occupe tour à tour toutes les places, excepté la quatrième.»¹ Le cercle est complet en six couplets, et le poète s'est naturellement arrêté à ce chiffre;

2:0. Éliminer la première rime, et la remplacer par une rime nouvelle, en ramenant les autres dans leur ordre, de sorte que chacune d'elles descende d'un rang à chaque couplet: il en est ainsi dans la pièce 42 de P. Vidal (éd. Anglade, n° VII):²

¹ Chabaneau, *loc. cit.*

² J'imprime en italiques la première des ces rimes, pour permettre de suivre sa marche descendante et je marque d'un astérisque les rimes nouvelles.

ura	*iva	*ida	*elha	*ista	*era	*ina
ela	ura	iva	ida	elha	ista	era
ena	ela	ura	iva	ida	elha	ista
ensa	ena	ela	ura	iva	ida	elha
ona	ensa	ena	ela	ura	iva	ida
onha	ona	ensa	ena	ela	ura	iva

Chaque couplet étant de six vers, le cercle est parcouru en sept couplets.¹

Je renonce à poursuivre plus loin l'étude de ces combinaisons, dont la variété est presque infinie. La conclusion qui me paraît se dégager de cet exposé, c'est que les troubadours ont déployé dans ce domaine plus de patience et d'ingéniosité que de sens artistique: ils ont en effet tout sacrifié à la recherche de la nouveauté et mis sur le même plan les inventions les plus bizarres et les plus heureuses. Leurs émules italiens furent mieux inspirés en ne retenant que certaines formes maîtresses, où ils réussirent à associer la fixité des lignes générales et la variété du détail.

IV

C'est, on le voit, sur la structure du couplet, c'est-à-dire sur l'enchaînement des rimes, que porta le principal effort des versificateurs provençaux; le choix même des rimes, à l'inverse de ce que nous constatons chez les modernes, leur paraissait beaucoup moins important.

L'assonance est, si haut que l'on remonte, inconnue à la poésie des troubadours;² mais, s'ils se sont toujours imposé

¹ C'est un principe analogue qu'a suivi Pétrarque dans sa chanson *S'il dissì mai*: il construit deux stances sur les mêmes rimes, les deux suivantes sur le même schéma et les mêmes rimes, reprises aux stances précédentes, sauf la première, dans l'ordre descendant.

² Les *Leys* la mentionnent (I, 152) sous le nom de rime assonance bâtarde (*rim sonan bort*), mais n'en citent aucun exemple de l'époque classique. Ceux que l'on pourrait alléguer sont ou des négligences, ou des leçons fautives. Certaines pièces paraissent présenter des vers sans rimes (par exemple, une pastourelle de Guiraut d'Espagne; éd. Hoby XVII); c'est sans doute qu'il faut y voir de longs vers, coupés çà et là seulement par des rimes intérieures (cf. Diez, *Poesie*, p. 82, n. 1).

la rime parfaite, ils n'ont jamais recherché systématiquement la rime riche: les pièces à couplets *unissonans* exigeaient en effet un trop grand nombre de rimes pour que cette recherche pût aboutir. La consonne d'appui est donc une exception, à laquelle ne se sont attachés aucun des virtuoses de la versification: là où elle se trouve, elle est fortuite, à de rares exceptions près.¹ C'est seulement à l'époque de la décadence que l'on y prit plaisir, et on poussa tout de suite cette recherche à l'extrême, en allant jusqu'à la rime léonine ou même équivoque.² C'est un honneur, pour les troubadours de la bonne époque, que d'avoir dédaigné ces puérités.

Ils en ont malheureusement apprécié d'autres, et qui ne valaient guère mieux. Ils ont cultivé de tout temps, et avec beaucoup de zèle, la rime «grammaticale» ou «dérivative»,³ qui associe le masculin et le féminin d'un adjectif, le simple et le composé, et diverses formes du même verbe, de façon à obtenir une alternance régulière de finales masculines et féminines, qui facilitait sans doute certains effets musicaux. Il y en a déjà un exemple chez Marcabru (XIV), deux chez Rambaut d'Orange (22 et 26), un chez la Comtesse de Die (1), deux chez Ventadour (VII, IX), et nous en retrouverons, un siècle et demi plus tard, chez les lauréats du Gai Consistoire toulousain (I, XIV). Bartsch en a énuméré une douzaine; si l'on prenait la peine de compléter sa liste, on arriverait sans doute à la quadrupler, et les poètes les plus réputés des diverses époques y seraient représentés.⁴

¹ Bartsch (*loc. cit.*, p. 189) cite P. Cardinal 10 (*M. G.* 760—1) et 18 (*Lex. rom.*, 455); mais les rimes avec consonnes d'appui y sont encore en minorité.

² G. Molinier traite complaisamment, et non sans quelque confusion, des rimes «simples léonines», «parfaites léonines» (*Leys*, éd. G. Arnould, I, 160), «équivoques», «équivoques contrefaites», «utrissonantes», etc. (*ibid.*, 188—196).

³ *Leys* I, 184 (*rims derivatius, maridatz, entretraitz*); cf. éd. Anglade, II, 112.

⁴ Certaines pièces sont tout entières en rimes dérivatives, et forment des cliquetis de syllabes d'où émerge à peine un sens: voy.

Un autre jeu consiste à associer aux mêmes voyelles des consonnes différentes, on inversement: ainsi nous voyons se succéder dans le même couplet, chez Arnaut Daniel (n° XV) *ortz, ors, otz*; chez Raimon Jordan (voy. plus haut, p. 145, n. 7): *ors, os, ortz*; chez Peire Raimon (n° 4, *Ara pus iverns*): *otz, ocs, ecs, ers*; chez Mareuil (n° 19, *Mout eron*, c. 5—6): *atz, ars, ais*; chez Gavaudan (n° 7, *Lo mes*): *arc, erc, orc, arca, erca, orca*. Les poètes de la décadence iront plus loin encore et se plairont à dérouler dans le même couplet toute la série des voyelles, pures ou suivies de consonnes: ainsi dans une chanson d'un obscur Bernart de Pradas, que Diez a eu bien tort d'attribuer à Bernart de Ventadour (65, 1; *M. G.* 181) *a, e, i, o, u; ar, er, ir, or, ur; as, es, is, os, us*, etc. Dans des pièces de Raimon de Cornet, qui s'est fait de ce jeu une spécialité, nous trouvons *ecs, ics, ocs, ucs; ams, ems, ims, oms, ums; tan, ten, tin, ton; pac, pec, pic, poc*, etc.¹

Ces puérités sont heureusement rares, et propres aux rimeurs de la décadence; mais il est une autre recherche qui ne devait être guère moins funeste à la pensée, et qui, apparaissant dès les débuts, sévit à toutes les époques, celle de la rime rare. Sous ce beau prétexte qu'une chose est d'autant plus précieuse qu'elle est moins commune, nous voyons les principaux troubadours, dès la fin du XII^e siècle, pratiquer avec passion la chasse aux *rimas caras*: Rambaut d'Orange et Arnaut Daniel ont fait, dans cet ordre d'idées, de mémorables et fâcheuses prouesses. Je relève dans une pièce du premier (n° 10; *M. G.* 320) les rimes *ordre, egre, iure, erga, olvre, arga, ols, omp, ist*; dans une autre (n° 16; *M. G.* 362) *aisse, om,*

par exemple Capdoil, *Us gais conortz*, éd. Napski, XIX. La rime dérivative peut s'étendre sur deux couplets, de sorte qu'aux finales masculines de l'un correspondent dans l'autre des finales féminines; dans la pièce 5 de G. de S:t-Leidier (*Bel m'es oimais*; *M. W.*, II, 45) cette correspondance s'établit en sens inverse (*retraia, plana, entenda... veigna; veing, enten, pla, retrai*, etc.).

¹ Il nous en offre cinq exemples (Chabaneau, *Deux manuscrits*, p. 28, 33, 35, 36, 102).

ueja, aba, enga; dans une autre enfin (n° 22; *M. G.* 626) *esc, erc, oire, iure, aire, aira, erga, esca*. Le second se fait une loi d'employer presque uniquement des rimes de ce genre, et l'on peut, en feuilletant au hasard son chansonnier, les recueillir à poignées. Il suffira de citer celles-ci (IX): *ara, utz, oils, etz, ecs, encs, ars, ortz, iz, ers, ei, aut, oma*. Si l'on considère que tous les vers sont très courts, que quelques-uns n'ont que deux syllabes, ou même une seule, on comprendra combien la pensée doit souffrir de ces contraintes; la langue même n'en souffre guère moins, et le poète est amené, pour obtenir la rime, à altérer les désinences et à forger des mots. Ce travers, qui se généralisa vers la fin du XII^e siècle, faillit, nous le verrons bientôt, être fatal à la poésie des troubadours.

V

On sait quel rôle prépondérant jouait, dans l'ancienne poésie germanique, l'allitération, qui repose sur un principe exactement contraire à celui de la rime. Je n'oserais affirmer que la plus ancienne poésie romane ait essayé d'associer systématiquement les deux principes, mais il y a eu au moins en ce sens des tentatives isolées; il en est resté des traces dans un grand nombre de locutions, usitées par des poètes de toutes les époques: *blanc e bru, bon e bel, cor e cors, dol e dan, folh e flor, planher e plorar, ram e razitz, sen e saber*, etc. Les plus anciens, comme Guillaume IX, Cercamon, Rudel, ne recherchent certainement pas l'allitération de partipris;¹ mais il n'en est pas de même de P. d'Auvergne, d'A. Daniel et de quelques autres;² on a pu noter dans un seul couplet de celui-ci (I, 5) au moins un exemple d'allitération à chaque vers.

A mesure que l'on s'éloigne des origines, la recherche constante de l'allitération devient plus rare: on en constate

¹ On n'en trouve chez eux que quelques exemples, surtout dans des locutions toutes faites, comme *fer e fust* (G. de Poitiers, V, 27), *jauzir jauzen* (J. Rudel, *passim*; voy. mon édition, p. VIII).

² Pour P. d'Auvergne, voy. les listes dans Zenker, éd., p. 72; pour P. Rogier, où il y en a aussi quelques-unes, voy. éd. Appel, p. 22.

pourtant ça et là des cas tout à fait typiques: ainsi dans une chanson de A. de Belenoi (n° 5, M. G. 206):

Al prim pres dels breus jorns braus...
Per us brus braus bresc de cor...

dans un sirventés de P. Cardinal (n° 7, Bartsch, *Chrest.*, 174):

Pauc pretz prim prec de prejador
Can cre quel cuja convertir
Vir vas vil voler sa valor...

dans une chanson pieuse d'Arnaut de Brancalion (Rayn. V, 26):

Pessius, pessans, peccans e penedens.

Il serait fastidieux d'accumuler les exemples; il suffit de renvoyer aux listes très copieuses qui ont été dressées.¹

VI

La chanson se termine habituellement par un couplet plus court, dénommé *tornada*, qui contient l'envoi.² La tornade est soumise à une règle très simple: elle doit reproduire, avec leur disposition, les rimes de la dernière partie du couplet précédent; elle peut au reste être de dimensions très diverses,

¹ Sur l'allitération, voy. Gröber dans *Zeitschr. für rom. Phil.*, VI, 87; P. Meyer dans *Romania*, XI, 572; Zenker, *Peire d'Alvernhe*, p. 70; A. Scholtz dans *Zeitschr. für rom. Phil.*, XXXVII et XXXVIII.

² Quoique le mot soit un dérivé de *tornar*, le sens primitif n'en est pas très clair, ce verbe étant susceptible de bien des acceptions. M. de Bartholomæus (*Annales du Midi*, XIX, 449) croit que le mot fait allusion à «l'opération de rouler le parchemin après y avoir écrit»; ce serait «l'action de rouler, c'est-à-dire de clore la pièce à expédier». On peut partir aussi du sens de «tourner vers, adresser»; *tornada* serait alors un synonyme exact de *endressa*, employé de préférence par les poètes toulousains du XIV^e siècle (voy. mon éd. des *Joies du Gai Savoir*). La meilleure explication est peut-être encore celle de Raynouard: cette dénomination aurait été choisie «parce que le troubadour y répétait une pensée déjà exprimée dans la pièce ou même y rappelait des vers entiers d'un ou plusieurs couplets précédents» (*Choix*, II, 163). Sur ces répétitions, voy. la note 1 de la page suivante.

compter deux, trois, quatre vers (c'est la mesure la plus habituelle) ou davantage; elle n'est donc pas astreinte à reproduire la queue tout entière.¹

Le nombre des tornades est aussi très variable; quelquefois il n'y en a qu'une, le plus souvent deux, très rarement trois; souvent aussi il n'y en a pas du tout; mais le fait est probablement imputable aux copistes, que n'intéressaient guère les allusions personnelles qui la remplissaient. J'incline à croire que le nombre le plus usuel était de deux, l'une étant adressée au protecteur (ou à la protectrice), l'autre à la dame en l'honneur de qui la chanson avait été composée.² Mais les manuscrits sont, en ce qui concerne les tornades, si divergents qu'il serait imprudent de formuler une règle absolue; et peut-être cette règle n'existait-elle pas.

Note additionnelle.

La forme du «vers».

Le mot *versus* désigne souvent, au moyen âge, une composition, en vers métriques ou rythmiques, de sujet sacré ou profane.³ Dans la langue vulgaire, *vers* s'applique soit à une composition entière, soit à un groupe de vers formant un tout, c'est-à-dire à ce que nous appelons un couplet ou une strophe. Il désigne, au Nord, soit une «laisse» de

¹ Dans les poésies les plus anciennes, la tornade ne contient pas d'envoi et répète, souvent sous une forme à peu près identique, une pensée, sans doute considérée comme essentielle, exprimée dans un des couplets précédents.

² Quand plusieurs tornades sont adressées à des protecteurs, il est vraisemblable qu'elles ont été composées à des époques et dans des lieux divers et correspondent à des «éditions» différentes de la pièce (voy. Appel, éd. de Ventadour, p. CXVIII). — Les poètes italiens du XIII^e et du XIV^e siècles interpellent très souvent leur œuvre dans la tornade; cet usage est un emprunt aux troubadours, chez qui il est pourtant beaucoup plus rare: j'en relève dans le tome III de Raynouard 8 exemples (p. 19, 177, 226, 277, 284, 297, 364).

³ Dans le recueil de Dümmler (*Poetæ latini ævi carolini*) le nombre des pièces portant le titre de *versus* est innombrable; dans la première section seule (t. I, p. 27-85) ce titre revient vingt fois environ; voy. aussi les rubriques de manuscrits des IX^e et X^e siècles, *ibid.*, p. 31-5. Dans les recueils liturgiques de la même époque, il désigne des pièces

chanson de geste,¹ soit un couplet lyrique,² soit même, mais très rarement, une pièce lyrique tout entière.³ Au Midi, c'est ce dernier sens qui prévalut: les plus anciens poètes, qui interpellent volontiers leur œuvre dans la tornade, la qualifient fréquemment de vers. Cette expression a au reste, sous leur plume, un sens fort général, comme beaucoup d'autres qui apparaissent à côté d'elle, telles que *chant*, *chantar*, *chantaret*, *chansoneta*, *so*, *sonet*.⁴ Le mot *vers* devrait logiquement s'appliquer au texte, les autres à la musique, mais les deux éléments étaient si étroitement unis que chacun pouvait désigner indifféremment l'ensemble.⁵

chantées, notamment dans les processions, qu'elles soient en vers métriques ou rythmiques; l'acception du mot est donc très large. Les mots *Versus Sancte Marie* se lisent en tête d'une hymne farcie conservée dans le ms B. N. 1139 (voy. P. Meyer dans *Bibl. de l'École des Chartes*, 1859-60, p. 481). Employé comme titre, le mot était naturellement au pluriel (*Incipiunt versus*, etc.); l'identité de la forme aux deux nombres entraîna, dans les langues vulgaires de la Gaule, la transformation du pluriel en singulier.

¹ Dont comença Lambers a flaboier; — A chascun vers li fait le vin baillier (*Auberi*, dans *Hist. litt.*, XXII, 330); cf. les plus anciens exemples cités par Littré, à l'*Historique*. — Le mot a désigné aussi un épisode dans un roman courtois: *Ci fine li premerains vers* (*Erec*, 1844).

² Adonc fis — Vers jusqu'a sis — De la fleur de paradis (G. de Coinci, dans Bartsch, *Romanzen*, p. XIII); autres exemples dans le *Renart* (éd. Méon, I, p. 60) et E. Deschamps (Littré, *Historique*); dans un autre passage du *Renart* (Méon, III, 346) *vers* signifie «verset» (liturgique) et s'oppose à «répons».

³ *Douce dame, recevez cest ver ci*, dit l'auteur d'une chanson anonyme du XIII^e siècle (n^o 481, c. 3, éd. Jeanroy et Långfors, *Romania*, XLIV, 468). Le mot s'applique plus souvent à des pièces didactiques, par exemple à une dissertation, en strophes, sur l'amitié (*Zeitschr. f. franz. Sprache*, XIV, 159) et aux diatribes sur l'amour d'Adan de la Halle et de Névelon Amion (*Romania*, XXII, 50 ss.).

⁴ *Chant*: Marcabru, XXXVII, 2; XL, 5. — A. Daniel, II, 49; XIII, 5 (la même pièce est qualifiée *chanso*, v. 43); G. de Bornelh, V, 1; *chantar*: A. Daniel, X, 6 (*sonet*, v. 1); G. de Bornelh, LII, 1; *chantaret*: P. Vidal, XXVI, 11; G. de Bornelh, XXVIII, 3, etc.; *chansoneta*: Guillaume de Poitiers, VIII, 1; Marcabru, VII, 49; *so*: P. Rogier, III, 5.

sonet: G. de Poitiers, VII, 41 (et *vers*); A. Daniel, X, 1; P. Rogier, III, 63.

⁵ Les mots propres pour désigner le texte et la mélodie sont respectivement *mot* et *so*; ils sont nettement opposés dans G. de Poitiers, VII, 39-41; Marcabru, XXXV, 2; A. Daniel, VIII, 9.

Dans la pratique, c'est par le mot *vers* que les auteurs de la plus ancienne période désignent le plus souvent leurs compositions, mais sans que ce mot implique l'emploi d'une forme déterminée. Ainsi dans Guillaume IX, sur onze pièces, dix sont ainsi qualifiées: les nos I et II sont en vers masculins de 11 et 14 syllabes (le n° III, de forme identique, est donc aussi un *vers*), les nos IV, V, VI en vers masculins de 8 et 4 syllabes, le n° VII en vers masculins de 7 syllabes; le n° XI seul répond à la définition de Diez. — Dans Marcabru, onze pièces (sur quarante-trois) sont qualifiées *vers*: une est en vers masc. de 8 et 4 s. (XXXII), quatre en vers masc. de 8 s. (III, VI, XXXIV, XL), trois en vers fém. de 7 ou 10 s. (V, IX, XXXVII), trois en vers masc. et fém. de diverses mesures (XIV, XVIII, XXXII). — Dans Peire d'Auvergne, huit pièces (sur dix-neuf) portent ce nom: deux seulement sont en vers masc. de 8 s. (XII, XVI), une en v. fém. de 7 s. (IV), une en vers fém. de 7 (IV), une en vers mêlés de 7 s. (XI), trois en vers de diverses mesures (VI, X, XIII). Dans J. Rudel, deux (sur six) sont, l'une en vers mêlés de 7 s. (II), l'autre en vers masc. de 8 s. (VI). — Dans Peire Rogier, quatre (sur neuf), deux en vers masc. de 8 s. (VI, VII), une en vers masc. de 10 s. (IV), une en vers mêlés de mesure variée (II). — Dans Ventadour, sur huit pièces ainsi désignées, deux sont en vers masc. de 8 s. (XV, XXXI), six en vers mêlés de mesures diverses (I, XIII, XXI, XXII, XXIII, XXVI). — Dans P. Vidal (sur deux pièces) une est en vers de 7 s. (XVI), une en vers mêlés de 6 et 10 s. (XXIII).

Vers la fin du XII^e siècle, le mot tend à disparaître de l'usage, comme le constate G. de Calanson,¹ mais il reparait à la lumière vers le milieu du siècle suivant, et il ne cesse plus d'être employé jusqu'au XV^e. Alors, il implique une différence de contenu et non de forme: le *vers* se distingue alors de la chanson, toujours par le sujet et souvent par la dimension, un peu plus longue; du sirventés il ne se distingue en rien, sinon par la dimension. Il est consacré à la satire, générale ou personnelle, à l'enseignement, à la démonstration; il traite des sujets religieux ou de circonstance, mais les formes strophiques qui y apparaissent sont extrêmement variées et suivent, comme dans la chanson, les fluctuations de la mode.² Riquier, comme je l'ai

¹ E pus cascus dezampara — Vers per chansos, ieu no'm planc (Sitot l'aura, 243, 9, dans *Jongleurs et troub. gascons*, éd. Jeanroy, p. 61).

² L'opposition entre le *vers* et la chanson est, comme le remarque Lowinsky (p. 245), nettement marquée par Serveri, qui qualifie une pièce (n° 11) de «demi-chanson» et «demi-vers»: les couplets 2, 4, 6, consacrés à l'amour, représentent la chanson, les couplets 3, 5, consacrés à la morale, le *vers*. Les couplets étant identiques, il en résulte qu'il

dit,¹ marque une certaine préférence pour les rimes masculines (employées exclusivement dans quatorze pièces), mais ses formes strophiques sont très variées et souvent fort compliquées : elles comportent les combinaisons les plus savantes (voy. n° XXII, p. 69) et on y trouve des vers de toutes dimensions, de 2 à 10 syllabes. Quant au nombre de couplets, il est ordinairement de cinq, comme dans la chanson.²

Ce n'est donc pas sur l'exemple de Riquier que se réglait Molinier, au reste fort ignorant de la littérature du XIII^e siècle, lorsqu'il assignait au vers la dimension de cinq à dix couplets. En cela il est au contraire d'accord avec la pratique des poètes toulousains de son temps. Dans le recueil publié sous le nom de *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle* et qui embrasse environ la première moitié de ce siècle, les onze pièces qualifiées vers comptent de cinq à huit couplets;³ les vers y sont presque invariablement de dix syllabes, à terminaisons indifféremment masculines ou féminines.⁴

Dans le recueil de pièces couronnées par les Jeux Floraux (de 1324 à 1484), il y a vingt vers sur soixante et une pièces : le nombre des couplets oscille entre six et onze.⁵ Le vers employé est, sans aucune exception, celui de dix syllabes.

Paris.

A. Jeanroy.

n'y a pour lui aucune différence formelle entre les deux genres. Riquier les met au reste, dans sa supplique à Alfonse X, sur le même pied : aux vulgaires jongleurs il oppose les troubadours *que an saber de trobar sert e ver — E fan vers e cansos — Ed autres trobars bos* (v. 715 ss., p. 179).

¹ Son œuvre compte vingt-quatre vers (et non dix-sept, comme le dit M. Anglade, p. XIX) ; ils sont numérotés, dans le manuscrit, de 1 à 27, mais les nos 4, 12, 26 ont été omis, sans doute par une étourderie du scribe. Sur leur forme, M. Anglade ne dit rien.

² Il en est ainsi dans 17 cas ; dans six (nos 1, 2, 6, 8, 9, 21) ce nombre est de sept ; dans un seul (n° 7) de huit. — Au début de son premier vers, Riquier annonce l'intention de le composer en couplets de 7 vers masculins ; mais il ne faut pas voir là, comme l'ont fait Loswinsky et Anglade (p. 219, n.), l'énoncé d'un principe général auquel Riquier aurait été infidèle dans la suite.

³ Un seul exemple de 5 couplets (n° XL), trois de 6 (XXII, XXIII, XXVII), quatre de 7 (XXI, XXV, XXVI, 2^e manuscrit, n° II), deux de 8 (XX, XXIV). La *versa* de Raimon de Cornet, qui en compte 22, est une exception, que l'auteur même signale ; le mot *versa* est au reste l'augmentatif de *vers*, comme *prada* de *prat*, *saca* de *sac*, etc.

⁴ Le n° 2 est en vers de six s., le n° 27 polymètre.

⁵ Il y a sept exemples de 5 couplets (III, VIII, XVI, XXII, XXV, XXXI, LVIII), quatre de 7 (IX, XXX, XXXIII, XLI), deux de 8 (VII, XIX), quatre de 9 (X, XVII, XVIII, XXXV), un de 10 (XV), un de 11 (XLIII).

drame musical ital. du XVII^e s., dont l'action se déroule en Finlande; H. Schück, Mittelalterl. Sagenstoffe u. byz. Einfluss; H. Ojansuu, Die Vertretung d. schwed. γ im Finn. [mit Nachtrag]; T. E. Karsten, Die Urheimat u. d. Kultur d. Indogermanen; W. Söderhjelm, Ein dringendes Bedürfn. unseres modernsprachl. Schulunterrichts [eine Oberinspektorstelle an d. Oberdirektion d. Schulwesens]. — Bespr. von I. Uschakoff (Morén, Tyskt konstruktionslexikon*); A. Wallensköld (Schubert, Probleme d. hist. frz. Formenlehre, I; Långfors, Li Regres Nostre Dame).

X (1908). H. 112, 3/4, 5/6, 7/8. — 204 S., Fmk. 4. — W. O. Streng, Üb. einige Benenn. d. Weinkellers in Frankreich; A. Wallensköld, Le sort des voyelles postton. finales du lat. en anc. fr.; W. Söderhjelm, Die Langenscheidtschen Hilfsmittel; K. S. Laurila, Üb. d. Stellung d. Gesprächsübungen beim Unterricht; W. Söderhjelm, Eine tschechische Version d. Reise ins Sibyllenparadies; Y. Hirn, Note s. la *Ballade des dames du temps jadis*; O. J. Tallgren, Observ. sur les mss. de l'Astron. d'Alphonse X; E. Zilliacus, La légende d'Europe dans les littér. class. et dans la poésie fr.; W. Söderhjelm, Die Teilung d. modernsprachl. Professur; W. Söderhjelm, Les nouvelles fr. du ms. Vatic. Reg. 1716; A. Långfors, Moy. haut-all. *sambelieren* < anc. fr. *cembeler*. — Bespr. v. A. Lindfors (Curtius, Der frz. Aufsatz im deutsch. Schulunterricht); J. Poirot (Dimoff, Œuvres de André Chénier, I); W. Söderhjelm (Streng, Haus u. Hof im Frz.; Stud. i mod. språkvetenskap, IV); A. Wallensköld (Wendel, Die Entw. d. Nachtonvokale aus d. Lat. ins. Altprov.).

XI (1909). H. 112, 3/4, 5, 6/7, 8. — 234 S., Fmk. 4. — I. Hg, Bericht üb. d. Neuphilologenvers. in Helsingfors Januar 1909; W. Söderhjelm, Stil-Aesthetik u. Stilstudien (Vortrag); H. Suolahti, Üb. Methode u. Aufgaben d. deutschen Wortforschung (Vortrag); A. Långfors, Les théories sur la formation des chans. de geste (Vortrag); J. Ohquist, Romantik u. Klassik in d. mod. deutschen Dichtung (Vortrag); J. Poirot, Quantität u. dynam. Akzent (Miszelle); O. J. Tallgren, Le pass. difficile de la chans. *Amorosa donna fina* de Rinaldo d'Aquino; W. O. Streng, Üb. d. Fenster u. dessen Namen im Frz. u. Prov.; W. Söderhjelm, Note s. un ms. des *Exempla* de Jacques de Vitry; Henri Schoen, Le Congrès Internat. des Langues Vivantes de Paris; J. Ohquist, Die Sprechmaschine; H. Pipping, Sandhierscheinungen in Runeninschriften. — Bespr. v. H. Pipping (Kock, Svensk Riddshistoria, I-II, 1); J. Poirot (Rousselot, Princ. de phonét. expérimentale, II; Seydel, Experimentelle Versuche üb. d. labialen Verschlusslaute; Sechehaye, Progr. et méthodes de la linguistique théor.); G. Schmidt (Burger, Deutsche Frauenbriefe aus zwei Jahrh.); O. J. Tallgren (Schädel, Manuel de fônética catalana).

XII (1910). H. 112, 3/4, 5/6, 7/8. — 194 S., Fmk. 4. — H. Suolahti, Die Mariensequenz im Liederb. d. Anna v. Köln; A. Långfors, Note addit. à la Notice sur deux livres d'Heures . . . (Mém. de la Société, t. V) (Miszelle); A. Wallensköld, Adolf Tobler. In memoriam; W. Söderhjelm, Bem. z. *Disciplina Clericalis* u. ihren frz. Bearb.; J. Aawik, L'insuffisance de la dérivation fr.; H. Suolahti, Die estnischen Worte im Deutschen d. Ostsee prov.; T. E. Karsten, Zur Kenntn. d. inchoativen Aktionsart im Deutschen, [I]; W. O. Streng, Q. réflexions s. la popularisation de la linguistique. — Bespr. v. A. Långfors (Martin, Les Peintres de mss. et la miniature en France); H. Suolahti (Uhl, Williod); A. Wallensköld (Schwan-Behrens, Gramm. des Afrz.³; Nyrop, Fransk Verlöare; Järnström, Chansons pieuses, I). — Entgegnung: B. Schädel, Zur Aussprache d. Katalan; O. J. Tallgren, A propos de l'art précédent.

XIII (1911). H. 112, 3/4, 5/6, 7/8. — 200 S., Fmk. 4. — T. E. Karsten, Zur Kenntn. d. inchoat. Aktionsart im Deutschen, II; H. Petersen, Deux chans. pieuses inconnues (Dublin, Trin. Coll., D. 4. 18); W. Söderhjelm, Les travaux de C. G. Estlander dans le dom. de la philol. romane (discours); O. Homén, Zur Komik Molières: H. Ojansuu, Etymol. Beitr. z. d. finn.-germ. Berührungen; I. Hortling, Üb. d. Ausspr. d. Deutschen; O. J. Tallgren, Glanures catal. et hisp.-romanes, I; K. A. Nyman, Q. observ. sur le cycle poét. des visions et la *Voie d'infer* et *de paradis* de Jehan de la Motte; T. E. Karsten, Germ.-finn. Wörter aus d. Geb. d. Viehzucht. — Bespr. v. I. Hortling (Uschakoff, Deutsches Elementarb.); J. Poirot (Dimoff, Œuvres d'André Chénier, II); H. Suolahti (Kluge, Etm. Wörterb.); A. Wallensköld (Westerblad, *Baro* et ses dérivés; Voretzsch, Einf. in d. Stud. d. afrz. Sprache).

XIV (1912). H. 114 (Jubiläums-Nummer), 5/6, 7/8. — 236 S., Fmk. 4. — A. Wallensköld, Notre Société; W. Söderhjelm, Ein Wort üb. unsere neuphil. Stud. u. Prüfungen; O. J. Tallgren, Glanures catal. et hisp.-romanes, II; A. Långfors, Les traduct. et paraphr. du *Pater* en vers fr.; H. Suolahti, Ein Bruchst. mhd. Perikopen; W. Söderhjelm, Oculus-Inteus. Zwei Geschichten v. Weiberlist; A. Wallensköld, L'orig. et l'évolut. du *Conte de la femme chaste convoitée par son beau-frère* (Lég. de Crescentia); E. Bendz, Notes on the Literary Relationship betw. W. Pater and O. Wilde; E. Iivonen, Les demandes d'amour dans la littér. fr.; O. J. Tallgren, Glanures catal. et hisp.-romanes, III; E. Simonnot, Üb. d. Erlernung d. Wortschatzes im Unterricht (Vortrag). — Bespr. v. H. Suolahti (Katara, Die Glanures d. Codex Semini. Trevir. R. III. 13); O. J. T. (Meyer-Lübke, Roman. etym. Wörterb.).

XV (1913). H. 112, 3/4, 5/6, 7/8. — 268 S., Fmk. 4. — A. Hilka u. W. Söderhjelm, Vergleichendes z. d. mittelalterl. Frauengeschichten; E. Simonnot, Gramm. Unterricht n. d. dir. Methode (Vortrag); A. Långfors, *Anc mais no'm fo sembian* (Bartsch, Grundriss, n° 213,2). Éd. crit.; E. Zilliacus, Sur les sources de q. sonnets de Hérédia; J. Poirot, Lorr. *pmot*, *kmot* 'pomme, pomme de terre'; E. Simonnot, Grammatiche u. stilist. Üb. im fremspr. Unterricht (Vortrag); L. Spitzer, Etymologisches aus d. Catalanischen; L. Spitzer, Zu . . . *Anc mais no'm fo sembian* (Miszelle); O. J. Tallgren, A propos d'une poésie anc. prov. rééd. par M. Långfors (Miszelle); C. Appel, Zu Guilhem de Cabestanh, 213,2 u. Ozil de Cadars, 314,1 (Miszelle); E. Bendz, Reminiscences of M. Arnold in the Prose-Writings of O. Wilde; L. Spitzer, Zu Långfors' Ausgabe e. Gedichtes v. Ozil de Cadars. — Bespr. v. J. Ohquist (Vietor, Deutsch. Ausspracheörterb.); H. Ojansuu (Setälä, Bibliograph. verz. d. älteren germ. bestandteile in d. ostseefinn. spr.); J. Poirot (Roudet, Elem. de phonét. générale; Jespersen, Lehrb. d. Phonetik³); G. Schmidt (Rosendahl, Deutsche Sprachl. f. Handelssch.); O. J. Tallgren (Grassi u. Santis, Dialogu de S. Gregorius); A. Wallensköld, (Schwan-Behrens, Gramm. de l'anc. fr.³); M. Wasenius (Hortling, Tysk Gramm.); E. Zilliacus (Thauziès, Ét. sur les sources de Hérédia). — A. Rosendahl, Erwiderung; G. Schmidt, Antwort.

Folgende Personen haben es gütigst übernommen, die Anmeldung neuer Abonnenten sowie die Einsendung der Abonnementsbeträge an die Redaktion zu vermitteln:

- Björneborg (Pori)*: Fräulein Hildur Koskimies.
Borgå (Porvoo): Fräulein Vivi Reinholm.
Ekenäs (Tammisaari): Cand. phil. A. Nummelin.
Hangö (Hanko): Mag. phil. Lahja Selänne.
Jakobstad (Pietarsaari): Mag. phil. G. Lindberg.
Kajaani (Kajana): Lektor A. Paasio.
Kotka: Mag. phil. K. A. Aarnio.
Kristinestad (Kristiina): Cand. phil. Alma Laurén.
Lahti: Mag. phil. A. Tähtinen.
Lovisa (Loviisa):
Mariehamn (Maarianhamina): Cand. phil. Bruno W. Forss.
Nyslott (Savonlinna): Lektor G. G. Ronimus.
Rauma (Raumo): Mag. phil. Siviä Harjama.
Sortavala: Vorsteherin Fräulein Anni Saukko.
S:t Michel (Mikkeli): Mag. phil. Olga Puolakkainen.
Tampere (Tammerfors): Mag. phil. Aale Ilmoniemi.
Tavastehus (Hämeenlinna): Mag. phil. Laina Viluksela.
Tornio (Torneå): Lektor F. E. Arve.
Uleåborg (Oulu): Vorsteherin Fräulein N. Lilius.
Uusikaupunki (Nystad): Mag. phil. Veera Vesterinen.
Vasa (Vaasa): Mag. phil. Helmi Antman.
Viiipuri (Viborg): Lektor J. Vasenius.
Åbo (Turku): Mag. phil. Signe Appelberg.