

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI,  
FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XVIII · 1993

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre

(1<sup>ère</sup> partie)

«Il faut nous résumer, reprit l'agent de la sûreté, et mettre en commun toutes nos observations. Toutes nos lumières ne sont pas de trop pour jeter un peu de jour sur cette affaire, une des plus ténébreuses que j'aie rencontrées depuis longtemps» (E. Gaboriau, *Le Crime d'Orcival*)

La structure de la sextine est bien connue. De temps en temps elle revient à la mode, et l'Oulipo, Queneau en tête, a fortement contribué à sa publicité, même si leurs maîtres d'aujourd'hui doutent encore qu'Arnaut Daniel en fut jamais l'inventeur<sup>1</sup>, ce dont on n'a il est vrai, aucune preuve absolue. Elle revient constamment sur la scène de la philologie, mais bien des préjugés ont du mal à se défaire, tandis que des aspects sont négligés, faute de pouvoir procéder aux rapprochements nécessaires, voire, de pouvoir concevoir ce qui aurait pu être et n'a pas été. L'un des aspects les plus élémentaires concerne la notion même de forme fixe: il paraît ainsi difficile, du point de vue purement logique, de parler de forme fixe en un temps où, se créant, la forme n'a pas encore pu se fixer, et le départ entre l'imitation, comme c'est encore le cas chez Dante, et la culture d'une forme fixe n'est pas, au début (chez Pétrarque), quelque chose de certain. Cette idée est le plus souvent subsumée par des tours indirects qui n'en sont pas moins troublants, par exemple, en parlant de «sex-tine» pour la chanson du troubadour Arnaut Daniel, qui servit de prototype au genre: il y a là bien sûr un anachronisme notoire, et il est dommage que la critique ne soit pas entièrement revenue de ce type d'erreur. Il en est d'autres, plus graves dans un certain sens, qui reposent sur des fantasmes idéologiques modernes qui ne peuvent

<sup>1</sup> Arnaud (1987: 95) parle ainsi de «la forme si fascinante de la sextine, inventée peut-être, incontestablement pratiquée avec un exceptionnel bonheur par Arnaut Daniel».

qu'altérer notre vision des réalités médiévales, et occulter ainsi la signification des faits.

On a ainsi pu voir en cette chanson même la forme idéale de la chanson des troubadours, thèse que l'on peut trouver ainsi formulée: «Arnaut, cherchant LA forme fixe que l'on pourrait idéalement donner à la canso, en était fort logiquement, mathématiquement venu à créer ce curieux monstre, ou prodige»<sup>2</sup> (outre que l'emploi de "forme fixe" est pour le moins inhabituel<sup>3</sup>, on remarquera qu'un tel recours aux lois de la logique et des mathématiques a de quoi surprendre). Qu'Arnaut cherchât à créer une chanson originale ne fait pas le moindre doute: c'est là le moteur même, la dynamique même de la création dans la lyrique troubadouresque; qu'il y mît plus d'originalité et d'économie qu'aucun de ses confrères n'en mettra jamais est également certain, et nous tenterons de montrer plus précisément en quoi sa chanson peut passer pour «a kind of extreme limit in the quest for perfection and artistry in the external form of verse» (Chambers 123); mais qu'il cherchât à atteindre un tel idéal paraît spécieux, car celui-ci est défini, en tant que concept bien entendu, par un critique du XX<sup>e</sup> siècle, et représente plus sûrement un fantasme moderne confondant l'œuvre (ou la forme) et l'idéal esthétique dans lequel s'inscrit sa gestation, qu'une réalité dans la sensibilité et l'art des troubadours qui n'ont pas accordé à l'invention d'Arnaut plus d'hommages qu'à quelque autre chanson. Il est en effet nécessaire de remonter le cours du temps et de confronter la sextine avec l'esthétique troubadouresque pour pouvoir comprendre et la genèse de la forme primitive à travers les choix que celle-ci effectuait, et le processus de fixation qu'elle connaîtra plus tard. Car derrière le prodige se cache une rationalité interne dont on connaît au moins le fonctionnement général, mais également sans doute une logique originelle, ou, pour mieux dire, phylogénétique, procédant aux sources mêmes de son invention, à l'opposé d'un pur néant.

On a pu montrer le lien général que la chanson d'Arnaut entretenait avec la poésie lyrique de son temps<sup>4</sup>, mais il faut bien reconnaî-

<sup>2</sup> Tavera (1986: 208).

<sup>3</sup> Tavera semble confondre ici "forme fixe" et "forme idéale". Il écrivait ainsi vingt ans auparavant: «Arnaut, en adoptant la spirale, a dû vouloir donner une réponse à un problème qui le préoccupait, et je présume que c'était, ce souci, celui de trouver une forme *idéale* de la *canso*» ([1965: 77]).

<sup>4</sup> La meilleure étude de ce point de vue général est celle de Roncaglia (1981). Une étude telle que celle de Jeanroy (1913) est beaucoup plus précise dans ce sens qu'elle recherche un lien plus direct en mettant la permutation d'Arnaut en relation avec les créations affines parmi celles que les troubadours utilisaient (cf. § 2.4.4).

tre que ce lien pourrait être évoqué pour bien d'autres chansons, aux formes pourtant si diverses, sans pour autant approcher l'explication de leur genèse. Et si l'on peut, à juste titre, évoquer les entrelacs de l'art ornementaire qui rythment la peinture, la sculpture, la ciselure ou d'autres arts plastiques du moyen âge, ou encore les arts populaires de la vannerie ou de la sparterie, ou celui du tissage ou de la broderie, il est bon de ne pas perdre de vue qu'*il n'y a là que des analogies* dont il serait téméraire de tirer quelque enseignement que ce soit dans le cadre bien défini de la genèse d'un genre poétique, à défaut d'un quelconque lien de nécessité. Et, lorsque l'on approfondit l'étude des rapprochements que l'on a pu faire, force nous est de reconnaître à travers les *carmina figurata* ou autres expériences d'un Raban Maur ou d'un Alcuin<sup>5</sup> plus d'analogies avec l'art des cruciverbistes et certaines recherches de Georges Perec, qu'avec l'art des troubadours. Dès lors, sommes-nous condamnés au silence et à la seule contemplation d'un bel « objet conceptuel » ? C'est en méditant cette question que nous avons été amenés à quelques observations inédites, et à quelques hypothèses que nous soumettons maintenant au lecteur, en tentant une synthèse de notre savoir sur le sujet.

## 1. L'évacuation de la rime

« Ces prémices, fort admissibles, suffisent à expliquer toute une série de circonstances inconciliables au premier abord » (Gaboriau, *ibid.*)

A côté de ces problèmes d'ordre général se présentent en effet un certain nombre d'aspects d'ordre formel dont on est loin d'avoir compris tout le sens ou mesuré toute la portée. Il est ainsi bon de rappeler que ce genre est originellement né en liaison avec l'éviction systématique de la rime. Le troubadour Arnaut Daniel, inventeur de la formule dans sa fameuse chanson *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, formule dont Pétrarque, en l'incorporant dans l'héritage du Dolce Stil Nuovo, fit moins de 150 ans plus tard un véritable genre, est en effet réputé pour avoir inventé et cultivé la technique des *colblas dissolutas* qui expulsait déjà la rime du cadre strophique (a b c d . . .) pour la réaliser seulement entre les couplets, une rime

<sup>5</sup> De tels rapprochements avaient été faits, bien avant Roncaglia (1981), par Mari (1899: 957-8). Il conviendrait du reste de revenir dans le détail sur le sujet, car la typologie des artifices recensés (et par voie de conséquences les rapprochements qui sont faits), est loin d'être satisfaisante.

reliant tous les premiers vers, une seconde les seconds vers etc. (on a pu parler de « rimes interstrophiques »)<sup>6</sup>. Cette invention – qui inspirera un Dante ou un Pétrarque – reposait sur la généralisation du traditionnel *rim espars* qui consistait en l'isolement rimique d'un vers au sein de la strophe, auquel était d'abord associé un timbre déterminé du début à la fin de la pièce. C'est du reste à ce titre de strophe composée uniquement de *rims espars*, appelés ici « *rimes soltes* », et non au titre de *coblas dissolutas*, que la chanson d'Arnaut se trouve donnée en exemple dans un traité de poésie catalan rédigé sans doute dans la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle; et c'est au même titre que Dante renvoie à une autre chanson d'Arnaut (PC 29,17: *Si'm fos Amor, de joi donar...*), à *coblas dissolutas*, aussi bien qu'à sa propre « *sestina* » dans son *De Vulgari Eloquentia*, illustrant cette « *stantia sine rithimo, in qua rithimorum habitudo attenditur* »<sup>7</sup> (chap. II,xiii); et lorsqu'il mentionnait pour la première fois sa pièce (chap. II,x), c'était au titre d'exemple de chanson à *oda continua*, c'est-à-dire dont la mélodie est continue, sans répétition ni rupture (*diesis*)<sup>8</sup>: en ces temps là en effet, ce n'est pas la permutation singulière d'Arnaut qui retient l'attention, mais bien l'inexistence du schéma rimique. Il n'est pas sans importance de relever dans le traité de Dante la référence à trois autres pièces à *coblas dissolutas*, dont deux chansons également d'Arnaut Daniel<sup>9</sup>, et un *sirventes* de Bertran de Born (PC 80,29: *Non puesc mudar un cantar non esparja*) qui n'est autre qu'un *contrafactum* de la chanson d'Arnaut *Si'm fos Amor...*, déjà citée<sup>10</sup>. Chiarini (1989: 418-9) voit ainsi clairement

<sup>6</sup> La priorité donnée à Arnaut ne peut pas s'appuyer sur des critères absolus comme le faisait remarquer Mari (1899: 957), mais outre qu'on ne peut non plus prouver le contraire, il est remarquable qu'Arnaut, poète dont l'originalité ne fait aucun doute du point de vue formel et stylistique, fasse un tel usage de l'invention, là où ses contemporains et quelques successeurs n'y ont recours que d'une manière épisodique. On remarquera que la seule chanson à *coblas dissolutas* dont on sache qu'elle ait suscité des *contrafacta* est précisément d'Arnaut qui a inspiré ainsi Bertran de Born, Guilhem de Durfort et Uc de Saint-Circ.

<sup>7</sup> Cf. Billy (1989: 200n1).

<sup>8</sup> Cf. Gavazzeni (1984: 51-2). Sur la mélodie, conservée, de la chanson d'Arnaut, cf. Pulega (1978: 321-8) et Switten (1991: 559-61).

<sup>9</sup> PC 29,13: *L'aur' amara...* dont la strophe est le siège de « rimes internes » multipliées; PC 29,18: *Sols sui que sai lo sobrafan, que'm sortz*.

<sup>10</sup> La perte de la mélodie (de l'une et l'autre pièce) ne permet pas d'affirmer absolument qu'il s'agit d'un *contrafactum* strict, mais la reprise des mêmes timbres de rimes autant que les pratiques générales des troubadours appuient fortement cette présomption.

en la structure formelle de la chanson de Bertran un motif prévalant dans son choix, alors qu'il s'agit d'exemplifier une considération d'ordre strictement « thématologique ».

Cette structure particulière qui bannit la rime de la strophe pourrait naturellement être interprétée comme un libre choix qui eût pu ne pas être, mais un examen approfondi nous montrera que, si, telle quelle, elle n'était pas absolument nécessaire, du moins facilitait-elle considérablement l'adoption de la permutation utilisée, à tel point que l'on peut voir en sa pré-existence une nécessité relative à la création d'Arnaut. En d'autres termes, *il semble très peu probable que la permutation de la future sextine eût jamais pu être conçue sans le cadre non rimé de la strophe des coblas dissolutas*.

Cependant, dans les *coblas dissolutas*, la rime subsistait au niveau interstrophique. Cette formule pouvait par conséquent être interprétée soit comme une généralisation de la rime interstrophique, soit comme une strophe sans rime à laquelle la technique des *coblas unissonans* (les couplets, traditionnellement rimés, sont construits sur les mêmes rimes, dans le même ordre, comme dans la ballade qui en gardera la mémoire), largement majoritaire dans la lyrique des troubadours, était appliquée. *L'utilisation systématique de mots-rimes dans un tel cadre évinçait d'emblée cette ultime réalisation de la rime en assurant seule les liaisons interstrophiques à sa place*. Si bien que le terme de « mots-rimes » peut paraître, dans ce cas précis, discutable: aussi conviendra-t-il de ne pas lui accorder plus de sens selon le domaine de définition pour lequel nous l'emploierons au cours de cet exposé.

Contrairement à ce que prétendait le Comte de Gramont qui voyait dans la simple technique des *coblas unissonans* des troubadours le point de départ de la sextine<sup>11</sup>, on peut donc affirmer qu'Arnaut est parti de ses *coblas dissolutas* qui, précisément, exploitaient une potentialité des *coblas unissonans* traditionnelles. Quant aux mots-refrains, Arnaut bénéficiait d'une solide tradition où l'illustre Raimbaut d'Aurenga avait avant lui montré de superbes talents<sup>12</sup>; on verra cependant que leur utilisation ne résultait pas d'un

<sup>11</sup> Ed. Calame (1982: 186): « De là à employer les mêmes mots il n'y avait qu'un pas ».

<sup>12</sup> Les techniques de permutations de mots-rimes sont décrites dans Billy (1989: chap. 6). Néanmoins, on n'y trouvera pas de perspective historique générale, la démarche suivie étant d'ordre taxinomique.

libre choix véritable, mais obéissait à un conditionnement particulier (§ 2.2.2).

## 2. La permutation

### 2.1. *Les faits*

«Mille diables, fit-il, je suis là que je bavarde, et le temps passe» (Gaboriau, *ibid.*)

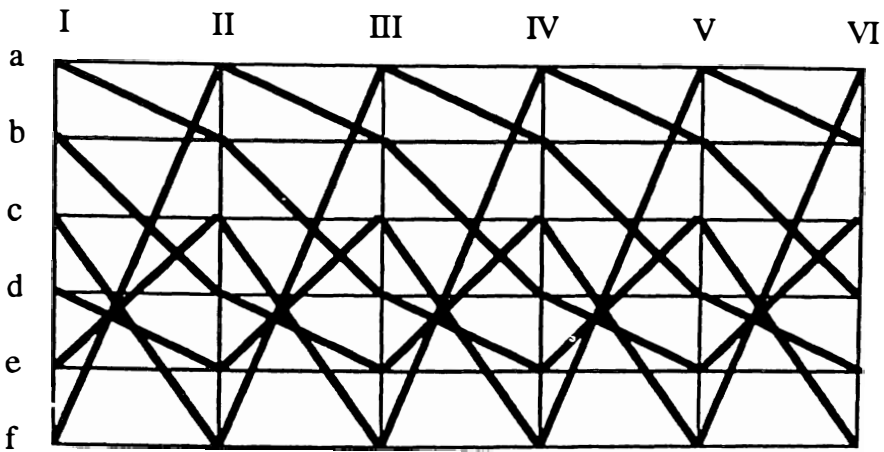
2.1.1. De fait, l'originalité profonde dans la création d'Arnaut Daniel était de renoncer à la *permutation circulaire* (cf. § 2.3), formule privilégiée qui permettait aux troubadours d'utiliser les mêmes timbres de rimes<sup>13</sup> dans tous les couplets de leurs chansons tout en se réservant la possibilité de donner à chacun des couplets une individualité formelle, du fait d'un arrangement particulier de ces timbres, avant de se voir à l'occasion appliquée (ou étendue) aux mots-rimes<sup>14</sup>. En effet, alors que, pour construire un nouveau couplet, la permutation circulaire eût consisté à reprendre les mots-rimes du couplet précédent dans l'ordre d'apparition, en commençant ici par le dernier (un autre type commence par le second; cfr. § 2.3.1), selon le procédé des *coblas capcaudadas* choisi par notre troubadour, Arnaut Daniel choisit chaque nouveau mot-rime en fonction d'une contrainte entièrement nouvelle:

a:	<i>intra</i>	<i>cambra</i>	<i>arma</i>	<i>oncle</i>	<i>verga</i>	<i>ongla</i>
b:	<i>ongla</i>	<i>intra</i>	<i>cambra</i>	<i>arma</i>	<i>oncle</i>	<i>verga</i>
c:	<i>arma</i>	<i>oncle</i>	<i>verga</i>	<i>ongla</i>	<i>intra</i>	<i>cambra</i>
d:	<i>verga</i>	<i>ongla</i>	<i>intra</i>	<i>cambra</i>	<i>arma</i>	<i>oncle</i>
e:	<i>oncle</i>	<i>verga</i>	<i>ongla</i>	<i>intra</i>	<i>cambra</i>	<i>arma</i>
f:	<i>cambra</i>	<i>arma</i>	<i>oncle</i>	<i>verga</i>	<i>ongla</i>	<i>intra</i>

Si l'on schématise ces déplacements, on obtient la fig. 1 suivante, donnée par Hamlin, Ricketts & Hathaway (198):

<sup>13</sup> Nous distinguons le *timbre*, séquence de phonèmes particulière constituant la rime, et la *rime*, simple relation d'équivalence entre certains vers, avec l'identité de leurs désinences à partir de la dernière voyelle tonique.

<sup>14</sup> Cf. Billy (1989: 137-43 et 284; v. aussi 195-7 et 215-7 pour l'application de la permutation circulaire à des mots-rimes ou à des "rimes grammaticales").



Les lignes obliques indiquent l'itinéraire suivi par chacun des six mots-rimes, en passant d'une niche d'un couplet à une autre dans le couplet suivant. Les six mots-rimes empruntent exactement le même itinéraire<sup>15</sup>.

2.1.2. Du point de vue des mathématiques, et en nous appuyant sur l'analyse de Queneau ([1965]: 79), il s'agit d'une permutation  $\alpha$  appliquée à un arrangement A des n éléments d'un ensemble E,

1°) «telle qu'à tout élément numéroté  $2p + 1$  [c'est-à-dire impair] correspond l'élément  $n - p$  et à tout élément numéroté  $2p$  [c'est-à-dire pair] l'élément  $p$ », avec  $p \geq 0$ ; cette formule synthétique et généralisable montre que *les déplacements s'organisent selon un plan d'ensemble déterminé* dont on verra au § 2.3 qu'il n'est pas le seul à avoir été mis en œuvre par les troubadours;

2°) «dont les puissances<sup>16</sup> successives engendrent un sous-groupe cyclique (transitif) d'ordre  $n$ », c'est-à-dire dont la  $n$ -ième puissance est la première à ramener l'ordre initial, ce qui signifie d'une manière exemplifiée que, pour 6 éléments comme ici, un septième couplet reproduirait nécessairement l'ordre du premier; on parle également dans ce cas de «permutation **cyclique**», car composée d'un seul cycle (cf. § 2.2.1), ce que l'on ne confondra pas avec la notion de «permutation circulaire» (cf. § 2.3.1).

Le second aspect ne découle pas directement du premier, ou,

<sup>15</sup> Pour voir ce que peuvent donner des itinéraires divergents, voir Billy (1989: 202) le schéma décrivant l'imitation imparfaite de Pons Fabre d'Uzes.

<sup>16</sup> La puissance  $i$  correspond à la  $i$ -ième application de la permutation.



plus exactement, il n'en découle que pour certaines valeurs de  $n$  dont 6 fait partie (cf. § 2.2.3 et § 3).

Une permutation est une bijection d'un ensemble  $E$  sur lui-même, que l'on représente conventionnellement par l'ensemble des substitutions d'un élément  $j$  (ici, d'un couplet noté  $C_i$ ) à un élément  $k$  (du couplet  $C_j$ ). Convenons de représenter chaque élément par un numéro, correspondant à son ordre d'apparition. Ainsi, dans la sextine, on constate que, passant du premier au second couplet, 6 est substitué à 1, 1 à 2, 5 à 3 etc., ce que l'on peut écrire de diverses manières;  $1 \rightarrow 6, 2 \rightarrow 1, 3 \rightarrow 5$  etc., ou, globalement,  $(1, 2, 3, 4, 5, 6) \Rightarrow (6, 1, 5, 2, 4, 3)$ , ce que les mathématiciens notent au moyen d'une formule du type:

$$\begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 \\ 6 & 1 & 5 & 2 & 4 & 3 \end{pmatrix}$$

Si l'on enchaîne les substitutions, on obtient la série cyclique:  $1 \Rightarrow 6 \Rightarrow 3 \Rightarrow 5 \Rightarrow 4 \Rightarrow 2 \Rightarrow 1$ ). On obtient ainsi un cycle parfait qui part de 'a' pour y retourner; on peut faire l'économie de la dernière substitution au moyen du symbole ↺ qui renvoie à l'élément initial de la série:  $(1 \rightarrow 6 \rightarrow 3 \rightarrow 5 \rightarrow 4 \rightarrow 2 \rightarrow 1 \rightarrow \dots)$ .

Le nombre  $n$  d'éléments permutés donne l'**ordre** de la permutation. La plus petite puissance  $i$  de  $\alpha$  telle que  $\alpha^i(A) = A$  donne le **degré** de la permutation. Dans la chanson d'Arnaut, on a donc affaire à une permutation du 6e degré d'ordre 6.

2.1.3. Ce point de vue a l'inconvénient d'être purement statique et abstrait, et ne peut par conséquent prétendre rendre compte des opérations réellement effectuées. C'est pour cela que nous avons proposé (Billy 1989) les notions de « niche » et de « transfert »:

- une **niche** est une place métrique que peut occuper un des éléments impliqué dans la permutation; il s'agit ici des fins de vers; nous conviendrons de désigner les niches par le numéro du couplet suivi d'une lettre minuscule; ainsi, I f identifie la sixième niche du premier couplet;

- un **transfert** est une opération  $x \rightarrow y$ , avec  $x \in C_i$  (soit au  $i$ -ième couplet) et  $y \in C_j$ , avec dans le cas présent  $j = i + 1$ ), consistant à reprendre dans une niche  $y$  d'arrivée l'élément  $i$  d'une niche  $x$  de départ, ces deux niches étant définies par la permutation en cause. Ainsi, l'écriture  $f \rightarrow a$  désigne le transfert de *cambra* de I f vers II a, de *arma* de II f vers III a etc.

Une permutation peut donc être représentée de diverses manières par un produit de transferts, soit pour la sextine:  $(a, b, c, d, e, f) \rightarrow (b, d, f, e, c, a)$ , où à tout élément  $x_i$  (niche origine) du premier tuple correspond l'élément  $y_i$  (niche cible) du second tuple, équivalent à l'ensemble éclaté  $\{a \rightarrow b, b \rightarrow d, c \rightarrow f, d \rightarrow e, e \rightarrow c, f \rightarrow a\}$ ; l'enchaînement des transferts donnera ainsi la série  $a \rightarrow b \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow c \rightarrow f \rightarrow a$ : on obtient ainsi un cycle parfait qui part de 'a' pour y retourner; on peut ainsi faire l'économie du dernier transfert au moyen du symbole  $\curvearrowright$  qui renvoie à l'élément initial de la série:  $a \rightarrow b \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow c \rightarrow f \curvearrowright$ . Rappelons ici que ces transferts se font d'une manière organisée; il est donc possible de donner une description généralisée de cet ensemble de transferts; soit  $p_i$  une position donnée:

a) pour  $n$  pair:

$$\begin{cases} \forall i \leq n/2, p_i \rightarrow p_{2i} \\ \forall i > n/2, p_i \rightarrow p_{2(n-i)+1} \end{cases}$$

b) pour  $n$  impair:

$$\begin{cases} \forall i < (n+1)/2, p_i \rightarrow p_{2i} \\ \forall i \leq (n+1)/2, p_i \rightarrow p_{2(n-i)+1} \end{cases}$$

Ces différentes formulations symboliques permettent bien sûr de construire une sextine quelconque. Mais *quel fut le processus réellement suivi dans la conception de la forme?* Puisqu'une loi mathématique organise l'ensemble des transferts, ne peut-on voir derrière celle-ci un processus d'une autre nature qui, pour lui être intimement lié, n'en aurait pas moins constitué le fil suivi par Arnaut dans l'élaboration de cette forme singulière, comparable à d'autres processus utilisés par les troubadours (cf. § 2.3)? Nous essaierons dans les paragraphes suivants d'élucider cette question.

Du point de vue de son organisation interne, la permutation adoptée paraît une innovation extraordinaire, ne se rattachant à rien de connu, ce qui justifierait en soi seul la fascination qu'elle a pu exercer. Les troubadours ne connaissaient en effet, avant ce nouveau type, que deux types de permutation organisée, si l'on excepte la permutation identique qui repose sur le transfert  $p_i \rightarrow p_i$  (soit la boucle  $p_i \curvearrowright$ ).

## 2.2. Propriétés formelles de la permutation

«“Où veut-il en venir?” pensait le docteur Gendron» (Gaboriau, *ibid*)

### 2.2.1. Prédicibilité des transferts et des substitutions

Gramont (1872: 184-5) a été le premier, à notre connaissance, à avoir mis en évidence les propriétés mathématiques de la structure. La même structure circulaire de la fig. 2 permet de:

- «connaître (. . .) la place assignée dans les différentes stances à chacun des mots terminaux» ou différemment «les différentes places qui doivent être occupées dans la sextine [c'est-à-dire dans ses couplets successifs] (. . .) par l'un des mots terminaux de la première stance»<sup>17</sup>, soit la «sequence-of-position series» de Carroll (1970): la puis IIb puis IIIc etc.;

- «également (. . .) connaître le changement qui doit s'opérer entre les mots terminaux» (d'un couplet au suivant), lequel est toujours le même que de la première stance à la seconde: transferts effectués de  $C_i$  à  $C_{i+1}$ , de la première niche vers la seconde etc.

Même si Gramont ne semble pas voir que ces deux aspects ne sont distincts qu'en apparence, on trouve ainsi abordée clairement une notion que la théorie des permutations connaît sous le nom de «cycle». Dans la fig. 2 ci-dessous, nous indiquons par leur symbole alphabétique les niches à quoi font en fait référence les numéros, ceux de la fig. 3 se référant aux éléments permutés:

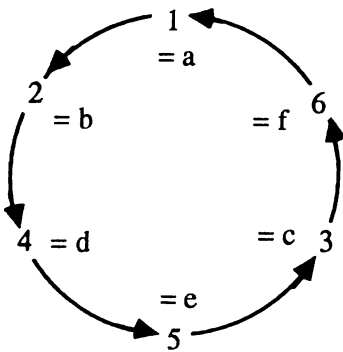


Fig. 2

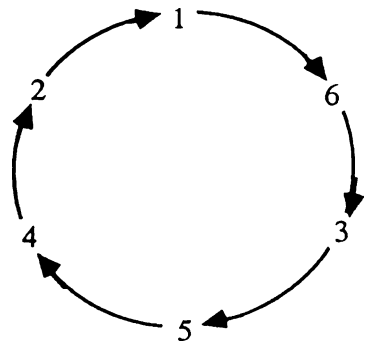


Fig. 3

<sup>17</sup> Le terme de «stance» est un italianisme pour 'couplet' (Gramont connaît la chanson d'Arnaut à travers la tradition italienne, d'où l'attribution à Arnaut de «règles» qui lui sont étrangères: les mots-rimes «devaient être exclusivement des substantifs de deux syllabes» (*intra* est un verbe), et le demi-couplet final se voit attribuer une structure spéciale que nous décrivons au § 6.3, ramenant l'ordre initial).

Sachant distinguer convenablement apparence et vérité, Gramont prend la peine de préciser que « Rien ne nous autorise à penser qu'aucune analyse de ce genre l'ait guidé [Arnaut] dans sa docte combinaison », ajoutant malencontreusement que « Il est plus probable que, comme beaucoup d'autres inventeurs, l'intuition seule l'aura inspiré » (cf. § 2.4). On verra au § 2.4 que d'autres modèles ont été proposés, mais sans, semble-t-il, que leurs concepteurs se soucient de savoir si la démarche d'Arnaut, ou même celle des créateurs de sextines, correspond à quelque chose dans leur modèle.

Ce par contre que le comte de Gramont n'a pas vu, c'est que, parcouru en sens inverse conformément à la fig. 3, ce cycle permet également de connaître le mot-rime qui succède à un autre position déterminée: c'est la « sequence-of-rhyme-words series » de Carroll (1970). Ce qui peut paraître magique aux yeux de l'amateur découle de la nature même des permutations: si, par exemple, le second mot-rime d'un couplet occupe la quatrième niche dans le suivant ( $b = 2^{\text{e}}$  rang -  $d = 4^{\text{e}}$  rang), le second, selon l'ordre absolu, succèdera nécessairement au quatrième avec le second couplet (mot-rime n° 4 - mot-rime n° 2). Les mêmes constatations pourraient naturellement être faites à propos de n'importe quel autre type de permutation, ce que le lecteur peut éprouver en examinant le cas de la permutation circulaire, par exemple.

### 2.2.2. Un processus occulte.

Mais revenons-en aux propriétés de la formule retenue par Arnaut. C'est peut-être Gramont (183) qui, le premier, relève la spécificité phénoménale de ce type de permutation: « non seulement leur rang varié dans chaque stance, mais encore ils y sont placés d'une façon différente par rapport aux autres, c'est-à-dire qu'un de ces mots *ne se retrouve jamais deux fois précédé et suivi par les deux mêmes mots* », selon une formule ambiguë<sup>18</sup>. Ce phénomène n'est en effet observable ni dans la permutation circulaire, ni dans la rétrogradation qui sont les seules autres permutations *organisées* utilisées par les troubadours<sup>19</sup>. On peut penser que c'est ce que Guilbaud aura en vue en introduisant la notion de *permutation tropicale*: « ces "mutations" sont aux antipodes ou du moins à une distance grande (la plus grande possible) du repos, i-e assurent un bouleversement radical de l'ordre »<sup>20</sup>, à l'origine de ce « désordre rigoureusement ordonné » dont parle Roubaud (1984: 298).

<sup>18</sup> Souligné par nous. Nous supposons que Gramont entendait par là que « aucun de ces mots ne se retrouve deux fois etc. ».

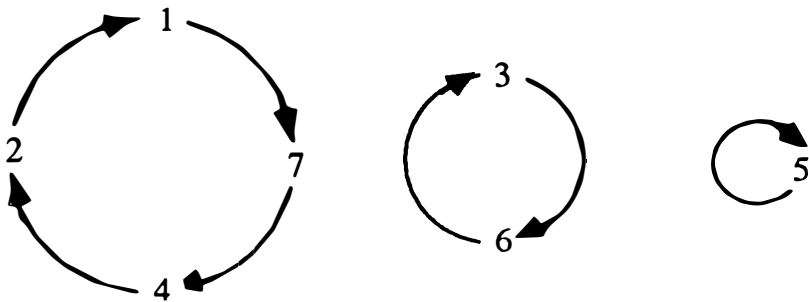
<sup>19</sup> Cf. § 2.3.

<sup>20</sup> Roubaud (1977: 397).

On remarquera que ce caractère occulte de la permutation est, d'une manière ou d'une autre, étroitement lié à l'utilisation de mots-rimes, là où les processus traditionnels peuvent se contenter (et le font le plus souvent) de timbres de rimes. L'utilisation de simples timbres eût en effet infailliblement affaibli la perceptibilité des récurrences imposées, noyées dans leur enchevêtrement: ce n'eût plus simplement été le processus qui fût occulte, mais également sa «forme», son «apparence», dont Arnaut voulait sans doute qu'à défaut d'en avoir l'intelligence, l'auditeur en eût le sentiment. *Seule la prégnance propre aux mots-rimes, qui joignent à leurs qualités phonétiques tout le poids de leur sens, pouvait témoigner sans détour de l'existence du processus sous-jacent.* Nous croyons du reste que ce n'est pas un simple hasard si, des chansons conservées d'Arnaut, *Lo ferm voler...* est la seule pièce qui fasse place à des mots-refrains: ceux-ci ne semblent pas en effet l'avoir intéressé pour leur usage traditionnel, et c'est bien une fonction nouvelle qu'Arnaut entendait ainsi leur donner. On verra au § 5 que la structure sonore des mots-rimes contribuait à cette fonction.

### 2.2.3. Permutation cyclique et circularisation

Il est important de rappeler ici que, appliqué à certains autres nombres d'éléments (cf. § 3), tels que 7 ou 8, la permutation d'Arnaut éclate en plusieurs cycles, de sorte que le retour de la phase initiale est prématuré; ainsi, pour 7, la permutation se décompose en trois cycles, conformément à la fig. 4:



$$\begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 \\ 7 & 1 & 6 & 2 & 5 & 3 & 4 \end{pmatrix}$$

Décomposition, donc, en trois cycles, de degré 4, 3 et 1 respectivement:  $\{(1 \rightarrow 7 \rightarrow 4 \rightarrow 2 \curvearrowright), (3 \rightarrow 6 \curvearrowright)\}$  et  $5 \curvearrowright$ . On a donc affaire

à une permutation du 4<sup>e</sup> degré (4 étant divisible par 4, par 2 et par 1).

Pour 8, on a :

$$\begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \\ 8 & 1 & 7 & 2 & 6 & 3 & 5 & 4 \end{pmatrix}$$

qui se décompose en deux cycles du 4<sup>e</sup> degré:  $\{(1 \rightarrow 8 \rightarrow 4 \rightarrow 2 \rightarrow 1), (3 \rightarrow 7 \rightarrow 5 \rightarrow 6 \rightarrow 3)\}$ . On a donc ici également affaire à une permutation du 4<sup>e</sup> degré. Une « octine » de huit couplets, comme celle du catalan Joan de Sant Climent ou celle de Coppetta<sup>21</sup>, sera donc nécessairement une « double » octine.

Le choix du nombre de 6 éléments, sur lequel nous reviendrons, a pour conséquence de ramener la permutation utilisée à un cycle unique, ce qui assure une cohésion maximale à l'ensemble, cohésion que viennent renforcer les procédés de la concaténation et de la circularisation.

Il est évident que la décomposition en cycles est secondaire, et que la spécificité de la permutation arnaldienne ne saurait en aucun cas lui être subordonnée. L'*utilisation d'un cycle unique* dans la chanson d'Arnaut n'en constitue pas moins un facteur esthétique important, puisqu'il assure une cohésion maximale à l'ensemble. Et Arnaut a voulu joindre à cet aspect une autre particularité qui en découle et optimise cette cohésion dans la dimension interstrophique: ce que nous appelons la **circularisation**, qui consiste à *interrompre le processus juste avant le retour de l'arrangement initial*; en d'autres termes, c'est le degré de la permutation qui détermine le nombre de couplets. Il n'est du reste pas impossible qu'Arnaut lui-même soit l'inventeur du procédé, tout au moins dans le cadre des permutations cycliques, et, plus précisément, dans celui de la permutation circulaire: celui-ci ne se retrouve ainsi employé que dans une autre de ses pièces, une d'Arnaut de Mareuil et une de Guiraut Riquier qui est un auteur du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>. Le procédé avait cependant déjà été expérimenté dans le cadre particulier des *coblas capcaudadas* par Raimbaut d'Aurenga<sup>23</sup>: le dernier timbre de chaque couplet consti-

<sup>21</sup> Mentionnée par Speroni (1978: 305).

<sup>22</sup> PC 29,6: *Chanso do'ill mot son plan e prim*; PC 30,26: *Us jois d'amor s'es en mon cor enclaus*; PC 248,55: *Mentaugutz* (cf. Billy 1989: 139-40). La pièce d'Arnaut Daniel fait en outre appel à la « replication », c'est-à-dire à la répétition de chaque arrangement: la permutation étant du 3<sup>e</sup> degré, le nombre de couplets s'y trouve porté à six.

<sup>23</sup> Cf. Billy 1989: 109.

tue le premier du suivant; la circularisation consiste alors à utiliser comme dernier timbre du dernier couplet le premier timbre du premier couplet. De la même manière, ici, le dernier mot-rime de vi n'est autre que le premier de i: *intra*.

On a tenté de «révéler» d'autres aspects de la sextine, qui ne relèvent malheureusement que du phantasme mathématique. En effet, si l'on représente les éléments permutés par des numéros, on s'expose à des pratiques cabalistiques qui considèrent ces numéraux comme des ordinaux et font apparaître des régularités qui, pour être réductibles à de simples propriétés des nombres, n'en ont pas moins leur effet chez les amateurs<sup>24</sup>. On pourrait pourtant tout aussi bien représenter les mots-rimes par une chèvre, un chou, un loup, un bac, un passeur et sa godille, sans qu'il y ait pour autant lieu d'en faire toute une histoire, à moins d'afficher clairement des intentions particulières qui n'intéressent plus l'étude de la sextine, mais la création littéraire assistée ou la théorie du palimpseste.

### 2.3. *Les permutations chez les troubadours*

La permutation la plus fréquemment employée par les troubadours était la permutation identique: les éléments permutés étaient repris strictement dans le même ordre. Lorsqu'il s'agissait de timbres de rimes, on parlait dès le XIII<sup>e</sup> siècle de *coblas unissonans*. En dehors de structures idiosyncrasiques où l'emploi des permutations ne fait pas l'objet d'une organisation supérieure généralisable à laquelle nous donnerons le terme générique de **processus**, les troubadours faisaient appel à la *permutation circulaire* et à la *rétrogradation*. Ces processus devaient naturellement se plier à certaines contraintes structurelles: isomorphie des couplets en ce qui concerne la distribution et le genre des rimes. Ainsi, une permutation portant sur le timbre des rimes dans un schéma rimique constitué de rimes masculines et de rimes féminines se subdivise nécessairement en deux sous-permutations, chacune portant sur une série de rimes homotones.

2.3.1. La **permutation circulaire** se présentait sous deux formes, mais son principe de base était toujours de *reprendre les éléments permutés selon l'ordre d'apparition, avec un décalage d'un rang, le*

<sup>24</sup> Qui pourront trouver satisfaction dans De Sena (1963: 144-7, 148 et 150). La permutation circulaire a pu donner lieu, *mutatis mutandis*, à des développements semblables (cf. Gavazzeni 69-72, § 18, à propos de la *canzone* de Dante: *Amor tu vedi ben . . .*).

*premier élément étant considéré comme successeur du dernier.* Chaque élément occupe ainsi successivement toutes les niches homotones disponibles.

1°) Décalage vers l'avant

Le transfert de a se faisant vers b, cette variante entraînait généralement le transfert  $n \rightarrow a$  (n étant le dernier élément permuté) que les troubadours mettaient le plus souvent à profit pour concaténer immédiatement les couplets entre eux, procédé qui, appliqué au timbre des rimes et, dans un contexte généralement neutre (le timbre des rimes résiduelles étant systématiquement renouvelé), était le fondement même des *coblas capcaudadas* que l'on pourrait traduire par « couplets tête-coués » ou « tête-à-queue ». Appliquée aux mots-rimes d'Arnaut, cette forme donnerait le résultat suivant:

<i>intra</i>	cambra	oncle	verga	arma	ongla
<i>ongla</i>	intra	cambra	oncle	verga	arma
<i>arma</i>	ongla	intra	cambra	oncle	verga
<i>verga</i>	arma	ongla	intra	cambra	oncle
<i>oncle</i>	verga	arma	ongla	intra	cambra
<i>cambra</i>	oncle	verga	arma	ongla	intra

On a donc le cycle générateur suivant:  $\{a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow f \curvearrowright\}$ , et les mots-rimes se succèdent en une même position selon l'ordre  $1 \rightarrow 6 \rightarrow 5 \rightarrow 4 \rightarrow 3 \rightarrow 2 \curvearrowright$ . On peut cependant affirmer que ni l'une, ni l'autre de ces séries n'ont sans doute été à la base de la confection de ce genre de structure: il est en effet beaucoup plus vraisemblable de penser que sa facture eût procédé plus simplement *en reprenant les mots-rimes selon l'ordre d'apparition, en commençant à partir du dernier*. Il n'est pas inintéressant de noter qu'un des amateurs espagnols de la sextine, Gutierre de Cetina, substituera cette permutation à celle d'Arnaut, initiant ainsi un phylon singulier du genre.

2°) Décalage vers l'arrière

Dans ce cas, la reprise se fait en commençant non avec le dernier élément mais avec le second, soit la simulation suivante:

<i>intra</i>	ongla	arma	verga	oncle	cambra
<i>ongla</i>	arma	verga	oncle	cambra	intra
<i>arma</i>	verga	oncle	cambra	intra	ongla
<i>verga</i>	oncle	cambra	intra	ongla	arma
<i>oncle</i>	cambra	intra	ongla	arma	verga
<i>cambra</i>	intra	ongla	arma	verga	oncle



On a donc le cycle générateur suivant:  $\{(a \rightarrow f \rightarrow e \rightarrow d \rightarrow c \rightarrow b \curvearrowright)\}$ , et les mots-rimes se succèdent selon l'ordre  $1 \rightarrow 2 \rightarrow 3 \rightarrow 4 \rightarrow 5 \rightarrow 6 \curvearrowright$ . Mais, comme pour la forme précédente, la procédure générative n'est pas réductible à cette description formelle.

De par sa constitution, la permutation circulaire était toujours une permutation cyclique, seul un multiple de la n-ième puissance (ou si l'on préfère: application) d'une permutation du n-ième degré pouvant ramener l'arrangement initial.

2.3.2. La **rétrogradation** procède différemment: elle consiste à *reprendre les éléments permutés en sens inverse de leur ordre de disparition*<sup>25</sup>. Appliquons ce processus aux-mots-rimes de la chanson d'Arnaut:

<i>intra</i>	cambra	intra	...
<i>ongla</i>	oncle	ongla	...
<i>arma</i>	verga	arma	...
<i>verga</i>	arma	verga	...
<i>oncle</i>	ongla	oncle	...
<i>cambra</i>	intra	cambra	...

On obtient ici une permutation du second degré, mais ce n'est pas nécessairement toujours le cas<sup>26</sup>: tout dépend des interférences qui peuvent se présenter entre ordre d'apparition et ordre de disparition des éléments permutés, problème qui ne se pose pas ici puisque ces deux ordres sont confondus. Une description formelle nous donnerait l'ensemble des cycles générateurs suivants:  $\{(a \rightarrow f \curvearrowright), (b \rightarrow e \curvearrowright), (c \rightarrow d \curvearrowright), (e \rightarrow c \curvearrowright)\}$  etc., que l'on peut noter d'une manière beaucoup plus simple au moyen des transferts réciproques  $\{a \leftrightarrow f, b \leftrightarrow e, c \leftrightarrow d\}$ ; les substitutions de mots-rimes se font de la manière suivante:  $1 \leftrightarrow 6, 2 \leftrightarrow 5, 3 \leftrightarrow 4$ : on constate ici l'indigence d'une telle description par rapport à la procédure (le *processus*) qui demeure le même, quels que soient la nature, le nombre et la distribution des éléments permutés, et indépendamment de la configuration qui peut en résulter. On proposera § 2.4.3 une formule généralisable. Cette constatation nous amène à nous poser la question suivante: en quoi consiste exactement le processus mis en œuvre dans la

<sup>25</sup> Et non d'apparition; cf. Billy (1989: 129; voir aussi les divers exemples donnés pour illustrer les structures étudiées au § 3.13).

<sup>26</sup> Cf. Billy (1989: 129); confrontés à ce phénomène dans l'application de la rétrogradation à des timbres de rimes, les troubadours ont parfois introduit une altération du processus de manière à obtenir un produit du second degré (cf. *ibid.*, § 3.14).

sextine? Mais avant d'aborder ce problème, examinons plus avant les propriétés formelles de cette structure.

#### 2.4. *Permutation et processus*

« Cette hypothèse parut au docteur Gendron si invraisemblable qu'il ne pût s'empêcher de protester.

– Oh! fit-il » (Gaboriau, *ibid.*)

2.4.1. Lorsque, le 29 janvier 1964, il s'intéressa pour la première fois publiquement à la sextine, Queneau (1965) se contentait de parler en termes informels de « permutation », si bien qu'il ne voyait dans la formule d'Arnaut qu'une possibilité parmi d'autres de permutation dont le degré fût identique à l'ordre. Cherchant néanmoins à trouver une raison au choix d'Arnaut dans cet univers supposé de possibles, le Transcendant Satrape subodorait une « solution optimale à la demande, faite par le poète, d'une forme bien définie répondant à des exigences conscientes ou inconscientes », comme l'aurait été, selon lui, le sonnet<sup>27</sup>. C'est la contribution de Tavera [1965] qui l'amènera à découvrir semble-t-il le second (mais premier génétiquement; cf. *infra*) aspect de la structure de la sextine, avec le concept de « mutation en spirale » (Queneau [1965]: 79). Cette conception spiraloïde qu'élabora Tavera à partir d'une suggestion d'E. Vinaver<sup>28</sup> aura en tout cas un succès considérable. Aussi convient-il de se pencher sérieusement sur elle. Considérons la fig. 5:

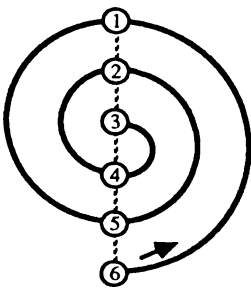


Fig. 5

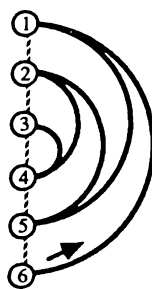


Fig. 6

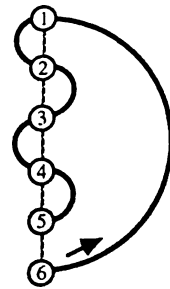


Fig. 7

<sup>27</sup> Cf. p. 322 qui renvoie implicitement à la p. 327.

<sup>28</sup> Cette conception semble remonter à Vinaver (cf. Antoine Tavera [1965]: 73-8.

« Pour avoir l'ordre des rimes [sic] dans la 2<sup>e</sup> strophe, il suffira de *suivre non plus la droite mais la spirale* » (Tavera [1965]: 73).

Nous n'insisterons pas sur le remake de la spirale proposé par Roubaud (1986: 296-7):

« On représente souvent ce mouvement par une spirale. Je choisirai une autre représentation, celle de l'*escargot*, qui n'en est pas très éloignée mais représente deux avantages:

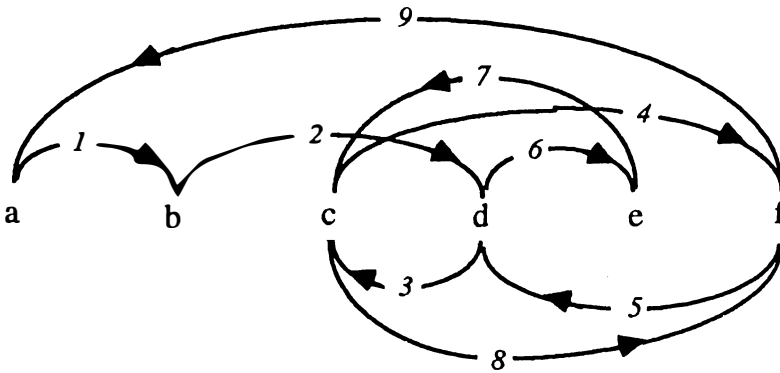
- elle lie la permutation au poème plus fermement, l'*escargot* étant un animal pour qui chair et ongle sont particulièrement proches;
- elle permet, il me semble, de mieux construire effectivement les listes ordonnées des mots-rimes pour les coblas 2 à 6 ».

De fait, cette représentation n'est rien autre que notre fig. 5, après un pivotement d'un quart vers la droite, amenant la séquence des chiffres à l'horizontale: c'est en vain que l'on chercherait des cornes. Mais crût-on que de le rebaptiser « carpe » fût jamais du chapon un poisson, qu'on n'en apprendrait pas davantage en matière de physiologie animale. Rappelons en passant la manière dont Tavera ([1965]: 76) glosait ce « plus visiblement simple des principes régulateurs de la géométrie: élan idéal de maint tardif coquillage et de tous escargots vers la somme du cosmos, par nous nommé *spiral*, seule et unique règle d'une expansion (ou d'une rétraction) indéfinie! ».

Pour « admirable » et opérationnel qu'il soit, ce type d'analyse n'en est pas moins artificiel, et, si l'on veut bien faire abstraction des réminiscences ubuesques, on admettra que cette interprétation ne peut prétendre se poser comme pertinente sans être confrontée à son avantage à d'autres conceptions. L'obstacle majeur à cette conception est en effet que le schéma métrique (au sens large: ici la séquence des mots-rimes ou de symboles les représentant) a un déploiement linéaire, alors que la spirale fait appel à un espace qui se situe en dehors de cette ligne, substituant son propre déploiement à celui de la procédure réellement suivie. Si l'on déploie maintenant l'« itinéraire » de la sélection sur un seul côté de la ligne, et non, alternativement, de part en part, conformément à la fig. 6, on obtient une tout autre image, où quelque romaniste orientalisant verrait peut-être une fine variation sur le thème du yin et du yang. Par ailleurs, si l'on applique les principes spiralogènes à la permutation circulaire dont on a vu qu'elle procédait d'une manière linéaire (et, bien sûr, cyclique), on obtient un schéma (fig. 7) auquel on est en peine de trouver un quelconque archétype susceptible de débrider

l'exégète le plus retors sur les sentiers sauvages de la spéculation. On a pu au demeurant proposer d'autres « représentations » à la sagacité de l'herméneute, où rien n'apparaît que ce mystérieux désordre savamment ordonné que nous avons déjà évoqué<sup>29</sup>: ces représentations ne peuvent pas plus prétendre rendre compte de la genèse de la sextine que l'hexagone ne peut le faire de celle du découpage territorial de la France: aide-mémoire dans le meilleur des cas, elles peuvent également accroître le mystère et l'ignorance en recourant à des représentations plus absconses.

2.4.2. Hausmann (97-8) donne une description originale de la permutation, avec un graphe que nous reprenons ci-dessous dans la fig. 8, non sans substituer des lettres aux chiffres qu'il emploie (ces chiffres désignent en effet chez lui les positions de ce que nous appelons des niches, non les éléments permutés); de plus, nous numérotions les chemins afin de donner directement l'ordre que préconise Hausmann:



On peut reconnaître dans ce graphe constitué de 9 segments les différents transferts que nous avons mis en évidence, mais dans un ordre assez surprenant:  $a \rightarrow b \rightarrow d \rightarrow$ , puis (3),  $c \rightarrow f$ , puis (5),  $d \rightarrow e \rightarrow c$ , puis (8) qui est identique à (4),  $f \rightarrow a$  (l'ordre donné au § 2.1 est:  $a \rightarrow b \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow c \rightarrow f$  ↯); que viennent faire les segments (3), (5) et (8)? Le commentaire de Hausmann n'en dit rien. Quoi qu'il en soit, ce graphe ne se prête, semble-t-il, à aucune généralisation.

<sup>29</sup> V. par exemple Hamlin, Ricketts & Hathaway (1967: 198) qui ne prétendent au demeurant pas donner à leur schéma (cf. notre fig. 1) un caractère autre que descriptif.

### 2.4.3. La retrogradatio cruciata

Il semble que la manière dont Arnaut a pu procéder pour concevoir sa permutation n'ait jamais beaucoup intéressé les critiques: quand on ne s'en est pas tenu à la seule description de la structure, on s'est plutôt intéressé à l'interprétation qu'on en pouvait donner, indépendamment des aspects propres à sa facture. Comment Arnaut a-t-il pu procéder? Suivait-il les itinéraires de la fig. 1? la spirale de Vinaver? le graphe de Hausmann? Les cas de la rétrogration et de la permutation circulaire montrent que les troubadours procédaient toujours d'une manière progressive, formant l'arrangement d'un couplet donné à partir de l'arrangement du couplet précédent<sup>30</sup>. Si l'on note  $n$  le dernier élément,  $A$  l'ordre d'apparition des éléments et  $D$  leur ordre de disparition,  $A/D$  la coïncidence absolue de ces ordres (chaque élément a une occurrence unique), la constitution d'un nouvel arrangement procède de la manière suivante:

$(n, 1, \dots, i + 1, \dots, n - 1)$  dans  $A$

2°) permutation circulaire, type 2:

$(2, \dots, i, i + 1, \dots, n, 1)$  dans  $A$

3°) rétrogratation:

$(n, n - 1, \dots, i, i - 1, \dots, 1)$  dans  $D$

4°) Dans le cas de la permutation d'Arnaut, le processus est plus complexe. Considérons provisoirement que ordres d'apparition et de disparition se confondent, et que  $n$  est pair. On a ainsi:

$$(n, 1, n - 1, 2, n - 2, 3, \dots, n - n/2 + 1, n/2 \text{ dans } A/D$$

Cette formule peut faire l'objet d'une meilleure généralisation. Convenons de noter  $a$  le premier élément; on obtient:

$$(n, a, n - 1, a + 1, \dots, n - i, a + i, \dots, n - n/2, a + n/2) \text{ dans } A/D$$

<sup>30</sup> Sauf, bien sûr, cas de « replication » (chaque arrangement généré par la permutation est répété une ou deux fois; cf. Billy 1989: 84-5).

On voit que l'on a affaire à une succession de couples ( $n-i$ ,  $a+i$ ), formés de deux éléments strictement antipodiques<sup>31</sup>. La formule peut se noter d'une manière plus synthétique au moyen de la formule suivante, en attribuant à  $\Sigma$  non la valeur d'une somme arithmétique, mais celle d'une succession linéaire:

a) pour  $n$  pair: 
$$\sum_{i=0}^{n/2} (n-i, a+i)$$

b) pour  $n$  impair: 
$$\sum_{i=0}^{(n-1)/2-1} (n-i, a+i), n-(n-1)/2$$

On pourrait a priori penser que le terme traditionnellement employé de «*retrogradatio cruciata*» entendait peut-être, à sa façon, rendre compte de cette *formule qui procède successivement, en allant de la périphérie vers le centre* [ce que dénoterait le terme de *retrogradatio*], par commutation des éléments symétriquement opposés [ce que dénoterait celui de *crucifixio*]. Son inventeur, Mari (1899: 961: n. 18), semble a priori l'avoir bien comprise lorsqu'il écrit: «lo schema di ogni stanza si formi prendendo successivamente l'ultima e la prima desinenza della stanza precedente, la penultima e la seconda, la terz'ultima e la terza» (955). Mais la suite de son exposé montre que sa notion de *retrogradatio cruciata* n'entend pas, ou n'entend plus, dénoter ce type de démarche<sup>32</sup>. Il juge en effet que le recours aux artifices de la *retrogradatio* et de la *crucifixio* apparaît moins difficilement si l'on procède à une analyse de la strophe en 2 tercets ou en 3 distiques, voire de tout autre manière «symétrique»<sup>33</sup>, ce que nous conviendrons de schématiser dans la fig. 9 de la

<sup>31</sup> Cet aspect est bien vu par Brugnolo (57-8).

<sup>32</sup> Mari, qui était, semble-t-il, un grand connaisseur des traités de versification latins, avait une piètre connaissance des *Leys d'Amors* occitanes: «Secondo la tarda terminologia delle *Leys* la sestina sarebbe una 'cobla dissoluta' (. . .), 'senaria' (. . .), 'retrograda' (. . .), 'cruciata' (. . .), 'unissona' (. . .) con 'tornada' (969, n. 41)»; sans parler des formes fantaisistes, on ne voit pas comment la «sextine» peut être une «cobla» (couplet); d'autre part, les trois premiers termes et le cinquième sont des termes relationnels qui n'ont de sens que si plusieurs couplets sont en cause, et plus de six dans le second cas; d'autre part encore, ces quatre termes désignent des réalités exclusives les unes des autres (cf. Billy 1989: 97: § 3; 100: § 3.33 pour les *coblas seyzenas* et § 3.4; 128-30); enfin, «*cruciata*» (*crozada*) réfère à ce que nous appelons aujourd'hui des «rimes embrassées» que l'on est bien en peine de trouver dans la sextine ancienne et son prototype.

<sup>33</sup> «Il doppio artificio scaturisce del resto qualunque sia il modo simmetrico secondo il quale disponiamo lo schema»; suivant, «p. es.», la disposition par distiques (970).

manière suivante, en nous appuyant sur le schéma proposé par Mari pour la seule division en tercets (n. 42):



Les liens en pointillés ne figurent pas chez Mari qui n'indique par conséquent pas l'ordre des transitions paires (est-ce pour donner de la symétrie à son schéma?): Mari remplace en effet les symboles des éléments par le numéro d'ordre de leur reprise (soit, successivement: 2, 4, 6, 5, 3, 1), les flèches ayant ainsi une fonction redondante. Est-ce à dire que la *retrogradatio* procède du transfert d'un élément d'une position donnée vers une position antérieure? Mari (961: n. 18) parle de «*retrogradatio pura*» dans le cas de la chanson *Ara pos vei mon ben astruc* de Guilhem Peire de Cazals (PC 227,3) qui fait bien appel au processus de la rétrogradation (6 5 4 3 2 1). Est-ce à dire que la *crucifixio* n'est autre que l'enchevêtrement de ces transferts que les représentations schématiques sont à même de révéler? Force nous est de reconnaître ne pas être en mesure de le savoir, d'autant moins que la démonstration relative à la constitution du *commiato* (qu'il appelle «*congedo*») chez Dante et Pétrarque ajoute à la confusion. Considérant que l'arrangement des mots-rimes dans ce «*demi-couplet*» se fait linéairement, en partant de l'arrangement du dernier couplet (ordre: 2 4 6 5 3 1), Mari (972) prétend que le *commiato* de Dante procède de la *crucifixio*, celui de la première *sestina* de Pétrarque (n° 22 du *Canzoniere*) serait «*retrogrado invece e non cruciato*», alors qu'il serait «*retrogrado e cruciato insieme*» dans les trois *sestinas* suivantes, soit les n° 30 (qui fait en fait appel à la rétrogradation pure, mais sur la base d'un autre arrangement; cf. § 6.3, 66 et 80. L'examen des schémas que l'on peut produire en s'inspirant de ceux donnés par Mari ne nous a rien révélé. Tout au plus peut-on en déduire que le mélange de la *retrogradatio* et de la *crucifixio* permet de générer des formes variées, et ne dénote par conséquent pas un processus (au sens que nous avons donné à ce terme au § 2.3) déterminé.

Roncaglia (1981: 6) glosait ainsi le terme: «una regolare alternanza d'inversione e progressione». Il s'agirait donc du renversement systématique de l'orientation dans le choix d'un nouvel élément, ce qui nous éloigne de la conception marienne. Mais l'éminent romaniste employait malheureusement le même terme dans le cadre de la rétrogradation stricte (8 7 6 5 4 3 2 1, à propos d'une chanson de Grimoart Gausmar) ou dans celui d'une succession de commutations (2 1 4 3 6 5, à propos d'une chanson de Marcabru), enlevant ainsi toute spécificité au concept<sup>34</sup>.

C'est dans une contribution majeure de Gavazzeni (1984: 54 et 58), au titre cependant bien peu évocateur, que la notion de *retrogratio cruciata* se trouve assez clairement explicitée:

(1) «Alla *retrogradatio cruciata* spetta il compito di rompere l'immobilità della serie che poggia sulla contiguità con l'applicazione scalare dell'inversione all'antipodicità [1 ... 6 de I se succèdent en ordre inverse dans II: 6 1 ...] con cui si ha restauro della contiguità in termini rovesciati (quanto è antipodo diviene insomma contiguo)».

(2) «La *retrogradatio* interessa il disporsi delle precedenze, la *crucifixio* la contiguità degli estremi<sup>35</sup>.

(3) «Si tratta dell'incastro di due moduli ternari (1, 2, 3 = A, B, C e 6, 5, 4 = F, E, D<sup>36</sup>), disposti rispettivamente in ragione retta e inversa dalla *crucifixio* (a termini invertiti) e dalla *retrogratio*, così configurabile letteralmente:

$$F_A E_B D_C \gg (55)$$

(4) «Nella sestina, la serie (...) viene riqualficata da un semplice principio: a) della *retrogratio*, che riguarda l'ordine (rovesciato) delle parole rima DEF rispetto a quello primitivo, derivandone la norma permutativa fondamentale; b) della *crucifixio*, che, all'interno della stanza, fa scalare le parole rima ABC, dalla prima, seconda, terza, rispettivamente alla seconda, quarta e sesta posizione, dando vita, dal punto di vista positivo e relativo, al meccanismo del collegamento crociato».

Des citations (1) et (2) ressort un sens particulier de *crucifixio*, qui constituerait en la juxtaposition des extrêmes 1 6, 2 5 et 3 4. Les citations (4) en font par contre un autre artifice consistant dans la distribution alternée des trois premiers mots-rimes parmi les trois derniers (après inversion de leur ordre), le «collegamento crociato»

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 20-1.

<sup>35</sup> Cf. p. 64 à propos du *commiato* de *Amor, tu vedi ben...*

<sup>36</sup> Gavazzeni ne semble pas faire de distinction entre l'utilisation de symboles numériques et de symboles alphabétiques majuscules.



constituant le principe même de la *crucifixio*. On voit que la notion de *retrogratio cruciata* telle que la définit globalement Gavazzeni est relativement complexe; on peut en effet y relever les deux opérations suivantes:

1°) la rétrogradation de la seconde moitié de la séquence des éléments permutés;

2°) l'intercalation ordonnée dans la série obtenue des éléments de la première moitié de cette même séquence.

Or, ces deux principes ne sont que l'expression plus littéraire (et dans une certaine mesure imprécise) de la définition mathématique de la permutation en cause, non pas à partir des éléments permutés comme chez Queneau (§ 2.1.2), mais à *partir des transferts* opérés (cf. § 2.1.3).

On voit que cette conception «intercalaire» est loin d'avoir la simplicité de la spirale, et il nous paraît difficile de concevoir un tel algorithme comme ayant été effectivement mis en œuvre dans l'invention d'Arnaut, ou plus généralement la composition d'une sextine quelconque.

#### 2.4.4. Un va-et-vient

Nous avons déjà évoqué l'idée d'«una regolare alternanza d'inversione e progressione» de Roncaglia. Cette conception de la permutation génératrice se rencontre en 1872 chez le comte de Gramont qui emploie à l'occasion (p. 183) l'expression «en remontant et descendant alternativement». C'est ainsi que l'adaptateur français de la sextine décrit la permutation en cause: «loi régulière qui consiste, ces mots étant donnés par la première stance, à les disposer dans chacune des autres en prenant alternativement un mot des trois derniers vers et un mot des trois premiers vers de la stance précédente, mais dans un ordre inverse, c'est-à-dire en remontant pour les trois derniers vers et en descendant pour les trois premiers» (182): on rejoint par un autre biais la conception «intercalaire» de Gavazzeni.

Il semble que la même idée ait été reprise par Jeanroy (1913: 481) qui parlait de mots-rimes «choisis alternativement dans un ordre ascendant et descendant», d'une manière il est vrai beaucoup moins claire, rapprochant (486) abruptement la «combinaison de l'ordre descendant et de l'ordre ascendant» qui règle «la disposition des mots-rimes dans chaque stance» dans la sextine, d'une part de la permutation circulaire (pour l'ordre descendant), d'autre part de la rétrogradation (pour l'ordre ascendant): comment faut-il compren-

dre ce curieux mélange des deux processus si l'on n'adopte pas l'analyse du comte de Gramont ou celle de Gavazzeni?

Gavazzeni (64-5, § 15) a repris les « precedenti occitanici di quel tipo di canzoni che va comunemente sotto il nome di *canso redonda* (e al cui meccanismo permutativo si rifà precisamente *Amor, tu vedi ben*) » que Jeanroy mentionna à l'appui de sa « démonstration », mais le critique italien ne donne malheureusement pas le moindre commentaire<sup>37</sup>. On remarquera que Gavazzeni perpétue par là le vieux malentendu, rencontré il est vrai dans l'article de Jeanroy, relatif à la notion de *canso redonda*<sup>38</sup>, mais également, ce qui est plus grave, que cette notion confond deux processus radicalement distincts: les cinq premières pièces relèvent de la *permutation circulaire*, les trois autres de la *rétrogradation* (ce qu'il relève pour le seul n° 6), évoquant à propos de *Amor tu vedi ben* de Dante – dont la construction met en jeu la permutation circulaire –, qualifiée de « nostra *canso redonda* », « il movimento (...) circolare (e retrogrado) » (p. 75). Cette confusion trouve son couronnement dans la création, à propos des formes hétérogènes réunies sous la dénomination de *canso redonda*, du terme de « *crucifixio retrogradata* » qu'il croit utile de forger à partir de celle de *retrogradatio cruciata*, sans justifier plus avant cette dénomination (§ 16): quel crédit peut-on dès lors donner aux notions de *retrogratio* et de *crucifixio*?

Nous verrons cependant que l'hypothèse d'un va-et-vient peut être récupérée avantageusement sur la base de critères différents (§ 2.5.2).

#### 2.4.5. Recherche du plus éloigné

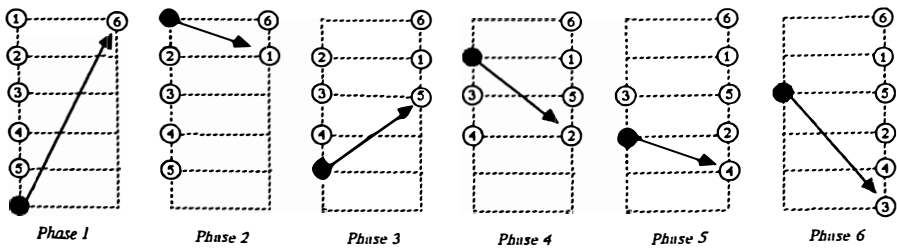
Il existe une autre conception de la permutation en jeu, beaucoup plus simple nous semble-t-il, que l'on peut qualifier d'« antipodique »<sup>39</sup>. Revenons à la fig. 6 (§ 2.4.1). Si elle ne peut prétendre évoquer les fantasmes mythiques de la spirale, cette étrange figure nous semble en effet avoir le mérite de nous indiquer sans fard l'algorithme générateur de la sextine: la où la spirale se contente de resserrer peu à peu son rayon en offrant une admirable continuité du trait qui converge vers un pôle imaginaire, le va-et-vient du tracé semble nous donner ici une démarche à la fois simple et rationnelle

<sup>37</sup> Omettant curieusement les deux dernières (Raimon de Miraval PC 406,3 et Pons de Capdolh PC 375,4) mais incluant la *canzone* italienne de Guittone d'Arezzo *Amor non ho podere* (cf. n. 28).

<sup>38</sup> Cf. Billy (1986).

<sup>39</sup> Cf. Billy (1989: 200).

qui pourrait bien être celle qui a été réellement suivie, chaque élément rencontré étant le point de départ effectif d'une nouvelle portion du trajet, et non un point quelconque rencontré par une trajectoire qui a sa propre justification. Cette démarche procède de la *recherche systématique de l'élément le plus éloigné* dans les limites disponibles, chaque fois redéfinies. Pour comprendre la démarche suivie, il suffit de réécrire la seconde liste en rayant ou supprimant chaque fois dans la première l'item sélectionné, conformément aux indications de la fig. 10:



Bien qu'elle l'implique nécessairement, cette procédure n'est pas réductible à un changement systématique d'orientation. Ce dernier, par contre, en découle.

L'analyse que nous proposons nous épargne en tout cas le recours à la *spira mirabilis* qui, pour être fascinant, ne nous paraît pas moins être un artefact descriptif dépourvu d'utilité sinon de pertinence. Queneau, on l'a vu, doutait que le comte de Gramont soupçonnât l'existence idéale de la spirale qui ne constituait pour lui qu'un « graphe représentatif » (§ 2.4.1), et l'on peut douter que le facteur ordinaire de sextine, fût-il oulipien, recourût à ce graphe plutôt qu'à la démarche que nous évoquons pour construire ses sextines ou n-ines. Au demeurant, si l'on tient à retenir ou préférer cet artifice descriptif, pourquoi ne comparerait-on pas la permutation circulaire à une vis sans fin, et donc, à une autre forme de la spire admirable? Notre analyse ne procède pas de l'interprétation d'une quelconque représentation comme fondement idéal de la structure: elle repose uniquement sur l'hypothèse selon laquelle *les troubadours procédaient d'une manière artisanale, à partir d'algorithmes simples, sans référence à de quelconques lois mathématiques qui se déduisent simplement des structures qu'ils produisaient ainsi.*

## 2.5. La continuité dans l'innovation

«Remarquez, reprit vivement le docteur, que je n'émets pas une certitude; j'indique simplement une probabilité. Les phénomènes sur lesquels se base ma conviction personnelle, sont trop fugitifs, trop insaisissables de leur nature, trop discutés encore pour que je puisse rien assurer» (Gaboriau, *ibid.*)

La mise à jour du processus générateur ne saurait toutefois répondre à la question posée par Paul Țârău<sup>40</sup> sur la raison pour laquelle Arnaut n'a pas opté pour la permutation circulaire. Mais il faut bien reconnaître que la raison pour laquelle les troubadours ont pu opter, à l'occasion, pour la permutation circulaire plutôt que la permutation identique des *coblas unissonans* ne nous paraît pas non plus aller de soi. Du moins peut-on évoquer l'idée que, pour être formelle, l'esthétique des troubadours se satisfaisait des solutions les plus diverses, pourvu qu'il y entrât quelque systématisme. On peut toutefois poser le problème en des termes différents, qui ne relèvent plus de la métaphysique: pourquoi Arnaut a-t-il opté pour ce type singulier de permutation? On peut penser que, avec la permutation circulaire, ce type de permutation est le seul qui, en l'absence de contraintes supplémentaires telles que l'altérité des genres (terminaisons masculines vs. féminines), permette d'attribuer successivement à chacun des éléments permutés toutes les places ou niches disponibles. Encore ce jugement doit-il être tempéré du fait que 1<sup>o</sup>) la permutation arnaldienne n'est pas fiable de ce point de vue pour certaines valeurs de *n* (nombre d'éléments permutés; cf. § 3); 2<sup>o</sup>) que la rétrogradation peut également, à la faveur de certaines contraintes structurelles, engendrer une permutation constituée d'un cycle unique<sup>41</sup>; à ce titre, la permutation arnaldienne est un processus plus proche de la rétrogradation, *une structure cyclique ne lui étant conférée qu'accidentellement, en fonction de caractéristiques superficielles* (distribution ou nombre des éléments permutés).

### 2.5.1. Recherche systématique et non orientée du plus éloigné

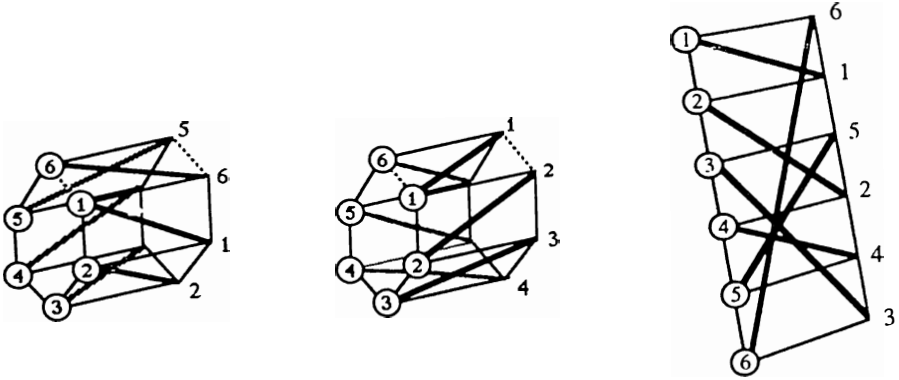
Si l'on accepte malgré tout, provisoirement, l'idée de cette prop-

<sup>40</sup> (1981: 475).

<sup>41</sup> Cf. Billy (1989: 133). Dans une *canzone* de Guittone d'Arezzo (*Amor non ho podere*) citée par Jeanroy (1913: 488), la rétrogradation engendre deux sous-permutations dont un cycle de 4 éléments et une boucle (schéma rimique: abbacdde, {(a → d → b → e ↺), (c ↺)}; circularisation: 4 couplets).

riété commune, on peut articuler une *première hypothèse* selon laquelle les deux types de permutations s'opposent systématiquement:

(O 1) la permutation circulaire repose sur le bouclage préliminaire de la série d'éléments considérée: au dernier élément succède le premier, comme au premier succède le second, comme on peut le voir dans la fig. 11 ci-dessous; dans la permutation d'Arnaut, il n'y a pas de bouclage:



(O 2) dans la permutation circulaire, quel que soit le point de départ, on sélectionne systématiquement l'élément le plus proche, et l'on suit de ce fait une orientation déterminée, exactement comme dans la rétrogradation stricte à laquelle elle s'oppose par la direction retenue: au lieu d'aller vers l'arrière, la permutation circulaire va en effet vers l'avant. Dans la permutation d'Arnaut, on sélectionne au contraire l'élément le plus éloigné, ce qui a pour effet, compte tenu de l'absence de bouclage, de renverser constamment l'orientation: une fois en arrière, une fois en avant. Naturellement, le choix du premier élément ne peut obéir à ce critère, ne pouvant se définir par rapport à un choix antérieur *relevant de la permutation en question*: ce choix obéit au principe de la concaténation, procédé traditionnel chez les troubadours, à la base des *coblas capcaudadas*<sup>42</sup>.

Il convient toutefois de ne pas négliger la possibilité d'une autre option théorique qui *opposerait* la permutation arnaldienne *directement à la permutation identique*. Rappelons en effet que c'est la permutation identique qui est originellement associée aux *coblas dissolutas* dont Arnaut serait précisément parti. Dans cette *seconde hypothèse*, il n'est plus nécessaire de recourir à l'opposition (O 1). Considérant que 1°), au lieu de cette opposition, on a:

<sup>42</sup> Cf. Billy (1989: 104-5).

(O 3) la permutation d'Arnaut commence par le dernier élément là où les *coblas dissolutas* commencent par le premier;

considérant que 2°) la seconde opposition (O 2), *adaptée à la permutation identique*, est ici pleinement valable, l'ordre de reprise étant le même dans la permutation circulaire et dans la permutation identique (au bouclage près), nous n'avons plus ici qu'une unique opposition qui justifie en outre le choix initial ( $f \rightarrow a$ ), opposé à ( $a \rightarrow a$ ) des *coblas dissolutas*.

(O 4) là où la permutation identique des *coblas dissolutas* prend l'élément le plus proche selon l'ordre d'apparition, la permutation d'Arnaut prend le plus éloigné.

La deuxième hypothèse a certainement l'avantage de la simplicité; elle a également celui de rapprocher plus étroitement l'invention de la future sextine des *coblas dissolutas* qui lui ont donné le fondement structurel (éléments isolés, rimiquement indépendants; cf. § 4.1). La première hypothèse a par contre l'avantage d'opposer deux permutations composées d'un cycle unique, mais on a vu que l'hypothèse de départ reposait sur des bases discutables.

#### 2.5.2. Recherche du plus proche avec changement systématique d'orientation.

On peut cependant formuler une *troisième hypothèse* opposant, comme pour la première, la permutation arnaldienne à la permutation circulaire. Supposons que le point de départ soit également une série bouclée. Dès lors, l'opposition ne concerne plus la sélection du plus proche qui se fait selon les disponibilités offertes à chaque choix, les éléments déjà choisis étant considérés comme indisponibles, *mais la direction choisie*:

(O 5) Dans la permutation arnaldienne, l'élément le plus proche est toujours choisi, mais tantôt vers l'avant, tantôt vers l'arrière<sup>43</sup>: après 6, qui constitue le point de départ, on choisit 1 qui vient en premier lieu vers l'avant, puis 5 vers l'arrière, puis 2 vers l'avant, qui a été promu au premier rang immédiat après élimination de 1, et ainsi de suite, soit la séquence des choix relatifs successifs suivante:

$$(0, + 1, - 2, + 3, - 4, + 5)$$

<sup>43</sup> Ce renversement constant de direction n'a par conséquent rien à voir directement avec la notion d'alternance que l'on trouve formulée chez le comte de Gramont, Jeanroy ou Roncaglia (cf. § 2.4.4).

Cette troisième hypothèse a pour avantage d'être rapprochée plus étroitement de la permutation circulaire. Mais on renvoie le choix initial de 6 plutôt que de 2 à une décision arbitraire (ce qui est plus ou moins le cas dans la permutation circulaire où les deux possibilités se présentent), bien qu'il faille reconnaître au second choix des potentialités formelles moindres; on obtiendrait en effet dans ce cas la séquence 2 1 3 6 4 5, avec trois cycles:  $\{(1 \rightarrow 2 \curvearrowright), (3 \curvearrowright), (4 \rightarrow 6 \rightarrow 5 \curvearrowright)\}$ . On peut également émettre l'hypothèse que le premier type de permutation circulaire a servi de point de départ à Arnaut.

D'un strict point de vue logique, la seconde hypothèse nous semble privilégiée, et pourtant, nous ne pouvons être totalement affirmatif, car la création obéit bien souvent à des motivations complexes où les facteurs analogiques ne sont pas les moins déterminants. Et force nous est de reconnaître à travers ce dynamisme structurel et la circularisation qui l'accompagne une réminiscence de la permutation circulaire que pratiqua également Arnaut dans une de ses chansons (PC 29,6: *Chanso do'ill mot son plan e prim*<sup>44</sup>). Mais, quelle que soit l'hypothèse retenue, comment ne pas voir dans ces oppositions une recherche délibérée? La création d'Arnaud Daniel n'apparaît plus ainsi comme une pure singularité, ce « pur diamant » brandi au creux de son écrin, mais comme une forme profondément ancrée dans la tradition qui s'est déjà constituée. Et envisager une telle hypothèse n'est certainement pas contester au poète son incontestable originalité, mais bien plutôt contester à la tradition critique son éternel besoin de mythes.

Cette analyse ne saurait toutefois pleinement répondre à la question de départ: pourquoi Arnaut a-t-il opté pour ce type singulier de permutation? Jeanroy (1934: 2: 87) a pu remarquer que « la combinaison de l'ordre ascendant et de l'ordre descendant rend le principe [de la régularité des transferts] peu aisément saisissable », et opposait à la permutation d'Arnaud la permutation circulaire où: « On obtient au contraire un ordre immédiatement perceptible à l'œil »<sup>45</sup>. On a vu au § 2.2.2 que Gramont avait plus précisément cerné la difficulté. *Ne faut-il pas voir dans cette occultation de l'ordre formel le motif même de la recherche d'Arnaud?* N'y a-t-il pas en effet la mar-

<sup>44</sup> Dans cette pièce, la permutation porte sur des timbres de rimes, non sur des mots-refrains; cf. Billy (1989: 140).

<sup>45</sup> Plus précisément, il opposait à la « proto-sextine » une chanson d'Arnaud de Mareuil (PC 30,26) et une de Peire Vidal (PC 364,42) qui utilisent toutes deux la permutation circulaire avec des timbres de rimes, chacune d'un type différent, avec un schéma composé uniquement de *rims espars*.

que d'une finesse extrême que de vouloir rompre avec la grande évidence des permutations ordonnées traditionnelles en célant le processus générateur tout en préservant l'intégralité de ses effets? L'hypothèse nous paraît séduisante, mais, bien sûr, nous ne pouvons pas pour autant affirmer que telle fut bien la démarche de notre troubadour.

## 2.6. Deux expériences divergentes

« – Pardon, interrompt le juge d'instruction, il est tel détail qui peut devenir précieux bien qu'étranger à la cause, et même insignifiant au premier abord » (Gaboriau, *ibid.*)

Parmi les différents rapprochements que l'on a pu faire, on a pu comparer la chanson d'Arnaut à une chanson de Peire Vidal, *Mout m'es bon e bel* (PC 364,29)<sup>46</sup>, alors que bien des aspects les séparent profondément. Cette dernière chanson fait en effet appel à la rime et à la permutation circulaire, et ne fait pas figurer dans la strophe la totalité des éléments impliqués dans la permutation. Peire Vidal est pourtant l'auteur d'une autre chanson, *S'eu fos en cort on hom tengues drechura* (PC 364,42), dont la forme est étrangement proche de la pièce d'Arnaut tout en s'en éloignant nettement. Examinons donc la structure de cette chanson<sup>47</sup>, composée de sept couplets suivis de trois *tornadas*, la strophe étant composée de 6 décasyllabes féminins qui ne riment pas entre eux. Nous donnons ici les séries de timbres finaux de la pièce, couplet après couplet:

ura	iva	ida	èlha	ista	era	ina
èlha	ura	iva	ida	èlha	ista	era
ena	èlha	ura	iva	ida	èlha	ista
ensa	ena	èlha	ura	iva	ida	èlha
ona	ensa	ena	èlha	ura	iva	ida
onha	ona	ensa	ena	èlha	ura	iva

Comme on le voit, là où la permutation circulaire réintroduit le dernier élément, Peire Vidal en introduit de nouveaux, de telle façon que les éléments posés dans le premier couplet sont totalement évacués dans le dernier. L'innovation porte donc directement atteinte

<sup>46</sup> Cf. Carroll (1970). On reviendra sur le cas de la chanson *Ara pos vei...* de Guilhem de Biars au § 4.2.2.

<sup>47</sup> On en trouvera une éd. dans Anglade (1923, n° VII); Avelle (n. xxvii); Tavera (1986) donne le texte du ms. R.



au processus de bouclage, avec la suppression du transfert  $f \rightarrow a$ . A ces sept couplets succèdent trois *tornadas* de deux vers chacune, dont la première est liée au dernier couplet selon le mode utilisé d'un couplet à l'autre. Ces *tornadas* reproduisent à leur niveau la structure adoptée pour les couplets:

ansa	eja	erna
ina	ansa	eja

Cette volonté de construire les *tornadas* comme les couplets a conduit Peire à les bâtir au niveau des deux vers initiaux de la strophe, non des deux derniers<sup>48</sup>, ce qui eût donné:

élha	ista	era
ida	élha	ista

Soit des timbres déjà parus dans les derniers couplets. La généralisation du *rim espars* (vers non rimé) a pour conséquence l'isolement rimique du dernier vers du premier couplet et du premier de la dernière *tornada*.

On ne voit pas a priori ce que cette pièce a de commun avec la chanson d'Arnaut: la permutation utilisée n'a rien à voir avec celle d'Arnaut et porte sur des timbres de rimes, non sur des mots-rimes, et tout retour à l'arrangement initial est interdit. Et pourtant, bien des points les rapprochent, que ce soit le nombre d'éléments utilisés, le minimalisme structurel (des éléments à occurrence unique; genre unique) ou la référence structurelle à la permutation circulaire et au procédé de la circularisation par rapport auxquels se définit l'originalité de l'une et de l'autre, Peire se contentant, si l'on peut dire, de rompre d'avec le procédé de la concaténation en introduisant un élément nouveau en tête de chaque nouveau couplet. On remarquera qu'il y a en outre dans les deux pièces une recherche formelle au niveau des *tornadas*, avec ici la reproduction exacte de la structure utilisée dans les couplets, là où Arnaut adopte la formule classique, mais où il introduit néanmoins une solution personnelle avec la reprise des mots-rimes exclus par la longueur réduite de ce type de «strophe» terminale. C'est dans le cas de la chanson de Peire un procédé résolument original du fait de la permutation utilisée. C'est également une solution *métrique* contrairement à la solution rhétori-

<sup>48</sup> Ce qui ne préjuge en rien de leur traitement mélodique, les vers initiaux ayant la même forme rimico-métrique que les derniers (deux décasyllabes hétérorimes).

que mise en œuvre par Arnaut chez qui la *tornada* présente, du point de vue strictement structurel, une forme tout à fait classique.

Qu'il y ait un rapport entre les deux pièces nous semble d'autant moins inconcevable que Peire et Arnaut étaient contemporains. Il serait toutefois vain de vouloir risquer l'hypothèse d'une priorité de l'une sur l'autre: aucun indice ne permet de s'orienter dans un sens plutôt que dans l'autre. L'important réside dans l'intime mélange d'étroite parenté et de profonde originalité des deux pièces, à travers lequel se reconnaît le principe moteur de la lyrique d'art des troubadours que Gruber (1983) a particulièrement bien mis en valeur: *la recherche d'un constant dépassement à travers l'hommage de l'imitation*.

(à suivre)

DOMINIQUE BILLY  
Centre d'Études Métriques, Nantes