

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

(II^{ème} partie)

3. Le nombre

« Mais tout à coup, il s'interrompt, il restait la bouche béante, l'œil fixe, en arrêt pour ainsi dire, devant une idée qui venait de traverser son cerveau ».*

Que n'a-t-on dit sur le *senarius numerus perfectus*⁵⁰? Le nombre a toujours attiré la passion de l'amateur d'ésotérisme en raison de ses propriétés mathématiques qui, pour être strictement soumises aux règles de l'arithmétique, n'en ont pas moins exercé une fascination constante. Tout le problème est de savoir si les régularités arithmétiques que l'on observe sont significatives, et *de quoi* elles sont significatives. Notre intention n'est évidemment pas d'entamer un débat condamné à ne jamais se clore, mais de nous limiter à un aspect généralement négligé: il semble que le fait que l'expérience d'Arnaut soit demeurée unique au sein de la lyrique des troubadours soit en partie lié à la *non généralité* de la permutation en cause, particularité que Tavera et Queneau avaient clairement notée dès 1965. En effet, dans le projet d'Arnaut, cette permutation doit non seulement procéder comme nous l'avons indiqué au § 2.4.5, en sélectionnant successivement les items axialement opposés, mais également ne doit ramener l'arrangement initial *qu'au terme d'un nombre de phases égal à celui du nombre d'éléments utilisés* (cf. § 2.2.3), ce qui n'est le cas ni pour 7, ni pour 8, ni pour 10 éléments, par exemple, alors que plus de 78% des chansons d'amour ont un nombre de vers égal à l'une de ces valeurs⁵¹. Tavera et Queneau ont montré que ces deux caractéristiques ne se rencontraient simultanément que pour un nombre d'éléments égal à 1, 2, 3, 5, 6, 9, 11, 14, 18 etc., mais, en

⁵⁰ Cf. par exemple Mari (1899: 959); Roncaglia (1981: 11-3); Gavazzeni (53-4); Switten (1991: 554).

⁵¹ D'après les indications données dans la partie I: Strophique, B: Statistiques générales et comparatives, de notre thèse (1984) (cf. infra). Les autres valeurs pour lesquelles la permutation arnaldienne est défectueuse du point de vue du second critère, sont, jusqu'à 20, les suivantes: 4, 12, 13, 15, 16, 17, 19 et 20; cf. Queneau ([1965]: 79-80).

dépît des travaux de Bringer (1969) et de Carroll et Orr (1975), on ne sait pas encore prédire les valeurs de n pour lesquelles la permutation d'Arnaut est cyclique. On peut se demander s'il y avait une raison pour choisir 6 plutôt que 5, 9 ou 11 par exemple, pour s'en tenir aux valeurs les plus proches. De tels choix eussent impliqué, dans l'optique arnaldienne, une chanson de 5 cinquains, de 9 neuvains ou de 11 onzains. Tavera ([1965]: 77-8) pensait que seuls 5, 6 et 9 étaient «concevables (. . .) dans les limites des habitudes troubadoriques», avant d'écarter 9 et de retenir comme ex æquo 5 et 6: «rien, pour un troubadour, ne préjugeait du choix: point d'interdit sur l'impair». Or, les pourcentages donnent pour la chanson d'amour des troubadours les résultats suivants:

Nombre de vers dans la strophe						Nombre de couplets					
5	6	(7)	(8)	9	(10)	(4)	5	6	(7)	(8)	9
0,6	5,9	16,9	45,8	13,3	10,5	4,9	46,1	29,5	11,3	3,4	0,9

(Figurent entre parenthèses les valeurs exclues par l'exigence formelle d'Arnaut relative à la composition mono-cycle de la permutation. Les valeurs retenues regroupent 94,8% et 95,2% respectivement des chansons d'amour).

Il ne faut toutefois pas oublier que la carrière d'Arnaut s'inscrit dans le dernier cinquième du XIII^e siècle. Faute d'une évaluation statistique pour l'époque concernée, on peut examiner le chansonnier de notre troubadour chez qui le nombre habituel de couplets est en fait six, et non cinq (13 pièces sur 18, 3 autres étant à cinq couplets, 2 autres à sept). Plus difficile à évaluer du fait de l'existence possible de rimes internes dont nous ne tiendrons compte que dans le seul cas où leur existence peut être argumentée positivement⁵², la longueur moyenne des couplets est de 7 à 8 vers (respectivement 7 et 6 pièces; 3 sont à neuvains, 1 à onzain, 1 seule, notre chanson, à sixain).

Il apparaît à travers ces indications qu'il est inutile de faire appel, avec Tavera, à une quelconque vertu mystérieuse du chiffre⁵³: les pratiques troubadouresques tendaient nettement à privilégier la

⁵² Il s'agit de PC 29,13 (*L'aur' amara* . . .) dont la strophe, un septain, est segmentée par la rime en 13 petits vers.

⁵³ *Op. cit.*, p. 78: «Cependant, qu'a choisi Arnaut? La forme la plus mystérieuse, la plus insolite, puisque six est le seul nombre non premier (au moins avant quatorze, mais je pense qu'il n'est pas allé jusque là) qui se prête à la permutation en spirale».

valeur retenue; si le neuvain eût beaucoup mieux convenu du point de vue de la longueur strophique, le nombre de strophes qu'impliquait ce choix était prohibitif; si le cinquain était au contraire tout à fait satisfaisant du second point de vue, celui-ci se révélait bien peu viable du point de vue de la longueur de la strophe. L'examen du chansonnier d'Arnaut nous indique que son canon esthétique favorisait nettement une composition de six septains ou huitains, soit un ensemble d'une cinquantaine de vers (42 à 48 en excluant la *tornada*⁵⁴). Si l'on confronte les incidences du choix de 5, 6 et 9 vers, on constate, par rapport à cette norme de (42 ou 48), un écart de - 17, - 6 et + 33 vers respectivement, ce qui est nettement à l'avantage de 6. Si l'on ajoute que les principes retenus par Arnaut pour la composition du groupe isolé de 3 vers qui conclut sa chanson — en reprenant les 6 mots-rimes selon des règles précises (cf. § 6.1) —, exigeaient un nombre pair de vers, on est amené à constater que les nombres les plus proches qui eussent pu convenir étaient 14 et ... 2, soit un écart considérable, de + 148 et - 38 vers respectivement. S'il est donc une « solution optimale » dans la chanson d'Arnaut, c'est bien dans le choix du nombre 6 que tout favorisait.

On peut naturellement se demander si Arnaut n'a jamais eu conscience des problèmes posés par la non généralisation de sa formule. Parmi les valeurs privilégiées par la tradition troubadouresque, 7 eût pu être retenu et testé. Mais l'a-t-il été? Le critère du nombre de couplets n'a-t-il pas été déterminant, et Arnaut n'a-t-il pas ainsi trouvé d'emblée cette « solution optimale » dont parlait Queneau? Rien, bien sûr, ne permet de répondre d'une manière catégorique à une telle question.

Faute d'être généralisable, la formule ne pouvait donc qu'être *abandonnée ou se fixer*. Conformément à leur idéal esthétique qui privilégiait l'originalité, les troubadours ont fait le premier choix, si bien que les *Leys d'amors*, traité de poétique du début du XIV^e siècle, qui fera le bilan du *trobar*, ne jugera pas utile d'évoquer une forme qui n'en était qu'une parmi bien d'autres⁵⁵, alors que les Italiens s'en empareront pour lui donner son statut définitif de forme fixe, hésitant encore et expérimentant dans l'organisation de la demi-stance finale à laquelle son indépendance structurelle au niveau

⁵⁴ Une seule pièce d'Arnaut est dépourvue de *tornada*; 8 ont une *tornada* de 3 vers, 5, de quatre vers, 3 de deux; une dernière pièce à deux *tornadas* de deux vers conjointes par un enjambement.

⁵⁵ On remarquera que, des processus que nous avons décrits, seule la rétrogradation fera l'objet d'une mention dans les *Leys*.

du réseau des mots-rimes ouvrait des possibilités que la caducité des règles de l'art des troubadours étendra encore.

4. Le retour de la rime

«- Quoi! ne put s'empêcher de dire le vieux juge de paix, vous auriez, monsieur, recueilli des indices nouveaux!»*

Ce problème du nombre n'est au demeurant pas sans conséquences sur l'avenir de la sextine française. Ainsi, Arnaut eût-il opté pour les valeurs les plus proches, le comte de Gramont n'eût pu lui appliquer les rigueurs de la rime: 5 est en effet un nombre premier, par conséquent non divisible (par la rime), et si ce n'est pas le cas de 9, son imparité eût condamné ce chiffre non seulement au regard de la règle de l'alternance des genres (la permutation portant sur la totalité des rimes implique l'alternance des genres de couplet en couplet), qui est d'ordre binaire, mais aussi au regard de la distribution des rimes qui n'eût pas satisfait aux canons de l'époque (a b b c b c a a c). En ce qui concerne le genre, ramenons le problème à la situation minimale, soit une permutation du 3^e degré d'ordre 3; soit le schéma a b c, avec 'a' et 'c' d'un même genre x et 'b' de l'autre genre y. Appliquons-lui la permutation d'Arnaut; soit 1 le premier mot-rime etc.; on part de 1^x 2^y 3^x en I (et couplet multiples de 1) en appliquant régulièrement l'alternance, mais la permutation amène l'ordre 3^x 1^x 2^y en II (et couplets multiples de 2) et 2^y 3^x 1^x en III (et couplets multiples de 3) qui détruisent tous deux l'alternance initiale en modifiant d'un couplet à l'autre la distribution relative des genres. On constate d'autre part qu'aucune niche ne fait alterner les genres au niveau des éléments qu'elle accueillera successivement (ainsi en 'a': 1^x - 3^x - 2^y - 1^x etc.). Le choix d'un nombre pair d'éléments contribuait ainsi à cette «solution optimale» que subodorait Queneau en offrant à Gramont la possibilité d'introduire les règles classiques de la rime et de l'alternance des genres dans la structure arnaldienne.

4.1. *Le minimalisme primordial*

4.1.1. La permutation d'Arnaut et la rime

On a dit au § 2.2.2 que le choix de mots-rimes était fortement influencé par le choix d'un processus occulte; faisons maintenant abstraction de cette contrainte. Au lieu de mots-rimes, Arnaut eût tout

aussi bien pu opérer sur des timbres de rimes, comme le fit Peire Vidal dans sa chanson *S'eu fos en cort* . . . (cf. § 2.6). Les troubadours utilisaient en effet les permutations aussi bien (et surtout) sur des timbres de rimes que sur des mots-rimes. On sait que, dans les permutations obéissant à une organisation d'ensemble traditionnellement utilisées par les troubadours, à savoir la permutation circulaire ou la rétrogradation, *une direction constante* oriente les choix successifs, que ce soit l'ordre progressif dans la première (les éléments sont repris selon leur ordre d'apparition) ou l'ordre régressif dans la seconde (les éléments sont repris selon leur ordre de disparition). L'utilisation de rimes ne pouvait par conséquent pas faire obstacle à de telles permutations en dépit de leur consitution par nature multiple, une rime étant, par définition, constituée de plusieurs éléments: *la disparité des ordres d'apparition et de disparition ne pouvait ainsi avoir aucune incidence sur la mise en œuvre des permutations utilisées*. Avec la permutation d'Arnaut et le changement perpétuel de direction qui la caractérise, il en allait tout autrement, et, outre la difficulté de décider d'un ordre unique de sélection (ordre d'apparition par exemple) plutôt qu'une alternance problématique en fonction de la structure du schéma rimique utilisé, il est certain que le choix d'éléments à occurrences multiples eût *compliqué la forme globale en introduisant un niveau de structuration intermédiaire* entre la forme superficielle et le niveau⁵⁶ où la permutation eût opéré.

Ainsi, si l'on voulait appliquer la permutation d'Arnaut aux rimes d'un schéma tel que a b b a c c d d e e f f qui est celui d'une *tenso* de troubadours (genre dialogué apparenté au jeu-parti), la permutation opèrerait au niveau des six rimes, *non au niveau des occurrences* de ces rimes (schéma rimique): on pourrait modifier le schéma rimique de manières fort diverses qu'on n'ajouterait rien à la permutation elle-même. Mais dans quel ordre pût-on procéder? Ordres d'apparition et de disparition sont en effet divergents: A = (a, b, c, d, e, f), D = (b, a, c, d, e, f). Quel timbre par exemple reprendrait-on au niveau de la seconde rime de π ? Celui de ι a, parce que cette rime possède l'occurrence la plus éloignée de 'f' (plus précisément, de la dernière occurrence de 'f'), ou celui de ι b, puisque la première occurrence de cette rime rencontrée en s'éloignant de 'f' n'apparaît qu'une fois que toutes les autres rimes ont été ren-

⁵⁶ La **trame** selon la terminologie de Billy (1989: 72-6) qui distingue différents niveaux, le schéma rimique étant à la base de la seule trame accessible en surface, avec des propriétés corrélatives.

contrées (soit, dans l'ordre, e - d - c - a . . . ; respectivement aux vers 11, 8, 6 et 4)?

Supposons maintenant que la démarche d'Arnaut impose la première solution, à savoir:

$$\sum_{i=0}^{n/2} (n-i) \in D, (a+j) \in A$$

avec $j = i$ si $a + i \neq n - i - k$ avec $0 < k < i$, $i + 1$ dans le cas contraire, $i = 2$ si $a + i + 1 \neq n - i - k$, $i + 3$ dans le cas contraire etc., soit, d'une manière plus littéraire et plus claire, l'instruction: prendre successivement l'élément antipodique par rapport au choix précédent; si l'élément a déjà été choisi, prendre le suivant. Appliquons la permutation aux rimes dans un schéma rimique - fictif - a b a c d c e e f d b f. Les timbres étant notés de 1 à 6 dans l'ensemble de départ, l'application de la permutation arnaldienne donnerait:

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

soit le cycle de transferts ($a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow f \curvearrowright$), c'est-à-dire le même résultat que celui que donnerait l'application de la permutation circulaire . . . On peut certes trouver qu'il ne s'agit là que de spéculation, mais on rappellera que des intrications semblables des rimes se rencontrent dans des strophes de chansons de troubadours, ainsi:

a b b c b d e e c	Guilhem de Berguedan PC 210,9
a b b c a d c e e	Gaucelm Faidit PC 167,30a
a b c b a c d d	Esperdut PC 142,1
a b c b d c e	Peire d'Alvernya PC 323,7
a b c d a c e	Jaufre Rudel PC 262,5; Peire Rogier PC 356,1

Il est vrai que la plupart de ces pièces font appel à la permutation identique⁵⁷. (Nous passons évidemment sur les complications qui résulteraient de la coexistence de deux séries de rimes hétérotones — c'est-à-dire de genre différent: masculines et féminines —, la permu-

⁵⁷ Seule PC 168,30a fait appel à une permutation propre avec la permutation circulaire, mais présente une anomalie (cf. Billy 1989: 139, n. 1).

tation se dédoublant alors pour s'appliquer indépendamment à chacune des séries⁵⁸).

Notre exemple n'a pour but, en présentant une situation extrême, que de montrer à quel point l'aspect superficiel de la structure peut être modifié, jusqu'à, comme ici, présenter des solutions identiques à celles obtenues avec l'application de processus différents en raison des propriétés structurelles du schéma rimique de base⁵⁹. On comprend dès lors le risque qu'il y avait de faire place à la rime que l'enjeu esthétique semblait devoir exclure. En optant ainsi pour ce minimalisme structurel, Arnaut évitait l'altération du processus auquel il recourait. Il faisait du reste plus qu'adopter un même ordre d'apparition et de disparition des éléments (comme dans le schéma a b a b c c d d par exemple): il les identifiait, les confondait, à travers l'unicité des occurrences des éléments permutés (opposer a b c d à l'exemple précédent), si bien que seul était pertinent ce que nous appellerions volontiers l'ordre de «parition».

En effet, à ces difficultés d'ordre structurel se fût ajoutée une complication superflue de la forme obtenue: là même où une permutation circulaire se repère aisément du fait du respect permanent de l'ordre relatif de succession des éléments permutés, le processus générateur de la permutation d'Arnaut tend à se diluer du point de vue perceptuel. Par ce *minimalisme* délibéré, Arnaut contribuait à l'image cohérente de sa formule, lui donnant cette structure équilibrée de 6 sixains qui justifie le terme de «*composizione quadrata*» qu'employait Mari (1899: 57) à son propos, et dont aucune structuration supplémentaire ne venait altérer l'économie, pas même le recours à l'hétérorimie (alors que, judicieusement aménagée, la coexistence des masculines et des féminines n'eût contrarié en rien le jeu de sa permutation; cf. § 5): là où son degré déterminait le nombre de couplets, l'ordre de la permutation déterminait le nombre de vers, alors même que le premier était identique au second.

4.1.2. La permutation d'Arnaut et la rime identique

D'une certaine manière, on peut penser que le fait de recourir à des mots-rimes plutôt qu'à des rimes enlève tout objet aux problèmes que nous avons évoqués. Il est pourtant tout-à-fait concevable que les mots-rimes fussent employés exactement de la même manière

⁵⁸ Il est rare que ce type de complications causent une grande «opacité» de la forme, ce qui peut arriver avec la rétrogradation (cf. Billy 1989: 131).

⁵⁹ Cf. Billy (1989: 87-9).

que des rimes proprement dites, comme le fit, ponctuellement il est vrai, en son temps Jaufre Rudel dans sa fameuse chanson *Lanquan li jorn son lonc en mai* en une expérience qui n'eut aucune suite chez ses confrères occitans⁶⁰. Tel quel, ce problème ne se posera en effet pas avant Dante Alighieri, qui, dans sa fameuse et si mal nommée « double sextine »⁶¹, utilise des mots-rimes à plusieurs occurrences en dehors de toute rime véritable (il faudrait pour parler de rime au sens strict, qu'au moins deux mots différents riment entre eux), soit ce que l'on pourrait appeler des « rimes-mots », et que l'on décrirait traditionnellement — mais d'une manière bien peu satisfaisante — sous le nom de « rime identique ».

Arnaut ne pouvait donc se voir confronté à ce genre de difficulté à moins d'anticiper l'innovation dont Dante tirait une grande fierté, ce qui semble d'autant moins probable qu'elle lui eût posé les problèmes structurels que nous avons évoqués.

4.2. *Le schéma à deux rimes*

4.2.1. Il n'est pas inintéressant de remarquer que Queneau (1965: 331-2), qui n'ignorait cependant pas les antécédents de la sextine (*ibid.*, 330), raisonnait comme si Gramont était parti du schéma rimique a b a a b b pour lui adapter la permutation que nous connaissons: « Il y avait donc 12 types de sextines possibles. Pourquoi le comte de Gramont a-t-il adopté celui-ci? Il y a peut-être là aussi [comme pour le sonnet; cf. citat. au § 2.4.1] une solution optimale ». Le schéma rimique en question est en effet compatible avec 12 types différents de permutations du 6^e degré, dont la formule araldienne, que Noreiko (1983: 8) a pu recenser. Queneau croira quelques temps plus tard ([1965]: 79) pouvoir apporter la réponse à ce problème:

« 1) parce que c'était le type traditionnel depuis Arnaut Daniel;

« 2) parce que le graphe représentatif en est la spirale (. . .). Ce que d'ailleurs le comte de Gramont n'avait peut-être pas soupçonné ».

On remarquera que le second élément de réponse tend à s'annihiler de lui-même. Quant au premier, il ne fait que différer le problème: pourquoi Arnaut Daniel a-t-il adopté cette formule? Et dans

⁶⁰ Strophe: 8 a b a b c c ■, *coblas unissonans*; la rime b est une authentique rime identique (*lonh*), qui de plus se déploie au niveau interstrophique.

⁶¹ Cf. Mari (1899: 959) et la démonstration remarquable, de ce point de vue, de Jeanroy (1913). Cf. infra, § 5.2.

le cas d'Arnaut, le choix n'eût su se poser entre les 12 permutations auxquelles Queneau pensait. Nous avons tenté de montrer au § 2.5 sur quel plan se situait la problématique de ce choix. La question du co-fondateur de l'Oulipo était évidemment mal posée; comme le fait remarquer Noreiko (6): «ce n'est pas, comme Queneau paraît le croire, une règle de permutation qu'a choisie Gramont mais un schéma [de rimes]».

4.2.2. Sa résurrection au milieu du XIX^e siècle soumit en effet la sextine aux dures lois de la versification post-classique. Le problème n'était plus alors d'appliquer la permutation arnaldienne à une structure rimique quelconque préexistante, mais de découvrir le schéma rimique qui ne contrariât en rien le jeu de cette permutation tout en satisfaisant à des contraintes formelles nouvelles, post-médiévales. Rappelons tout d'abord ces contraintes, telles que les formule Cornulier (1983: 32-4):

« Règle de Séparation: entre deux terminaisons équivalentes successives, il ne peut intervenir plus d'une espèce de terminaison différente » (interdiction de *abXcYa, où X représente n'importe quelle séquence de b, Y, de b ou/et de c);

« Principe d'exhaustivité: tout vers doit rimer »;

« Règle d'Alternance (. . .) quand on change d'espèce de rime, on change de genre (. . .); en d'autres termes, si un vers ne rime pas avec le précédent, il n'est pas du même genre ».

Abstraction faite de contraintes indépendantes, il y avait pour la permutation d'Arnaut deux solutions possibles, avec un schéma à deux rimes et un à trois, 6 étant aussi bien divisible par 2 que par 3.

C'est longtemps après qu'un Pontus de Tyard se fût vainement évertué à lui appliquer un schéma à trois rimes inadéquat (a b c b c a) qui, par nature, ne pouvait de toute manière satisfaire à l'alternance des masculines et des féminines, que le Comte de Gramont parvint à une solution parmi les trois arrangements à deux rimes qu'il essaya successivement, créant cet « admirable objet conceptuel » dont nous parle Calame (177); a b a a b b était en effet la seule formule à deux rimes apte à conserver le même « entrecroisement »⁶².

Il semble que le type de permutation retenu, fondé sur une notion d'ordre « dispersé », offrit des difficultés insurmontées aux troubadours. En effet, alors que, dans le modèle arnaldien, on opère sur des éléments totalement indépendants et strictement équi-

⁶² *Op. cit.*, p. 187. Sur les autres arrangements, cf. Noreiko (1983: 8).

valents (de par leur homotonie), dont les inter-relations sont uniquement des relations d'ordre relatif sur la ligne orientée de leur succession, l'introduction de la rime s'accompagne nécessairement de la création d'un ordre structural qui

1°) doit être scrupuleusement respecté, en conformité avec le principe de l'isomorphie interstrophique qui est aussi bien à la base du type de poésie chantée dans lequel s'inscrit la sextine que de la poésie strophique classique;

2°) doit être directement déduit de la structure arnaldienne (la permutation exacte d'Arnaut ne peut être appliquée dans son détail avec un schéma rimique préexistant quelconque — à rimes de cardinal égal, c'est-à-dire ayant même nombre d'occurrences) si elle veut respecter la première contrainte.

Ce problème ne se présentait pas en effet, du moins à ce degré, avec la permutation circulaire, comme le montre l'exemple suivant. Soit le schéma rimique $a a a b a b b c c d d c d c d$. La permutation des mots-rimes doit nécessairement s'accompagner d'une permutation des timbres de rime, sinon les mots-rimes ne pourraient permuer qu'au niveau d'une rime unique, la permutation se démultipliant en autant de cycles que de rimes. On peut définir la permutation suivante, en décalant d'un rang vers l'avant:

(le timbre de rime d'appartenance figure en exposant sous forme d'un numéro: ainsi, 07^2 représente le 7^e mot-rime selon l'ordre initial, dont le timbre est celui de la deuxième rime (b) dans l'arrangement initial; nous faisons figurer le schéma rimique au rang supérieur de manière à en améliorer la lecture; en indice figure le numéro d'ordre de chaque occurrence d'une rime donnée: ainsi b_3 représente la 3^e occurrence de 'b')

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} a_1 & a_2 & a_3 & b_1 & a_4 & b_2 & b_3 & b_4 & c_1 & c_2 & d_1 & d_2 & c_3 & d_3 & c_4 & d_4 \\ \left(\begin{array}{cccccccccccccccc} 01^1 & 02^1 & 03^1 & 04^2 & 05^1 & 06^2 & 07^2 & 08^2 & 09^3 & 10^3 & 11^4 & 12^4 & 13^3 & 14^4 & 15^3 & 16^4 \\ 16^4 & 11^4 & 12^4 & 01^1 & 14^4 & 02^1 & 03^2 & 05^1 & 04^2 & 06^2 & 09^3 & 10^3 & 07^2 & 13^3 & 08^2 & 15^3 \end{array} \right) \end{array}$$

On remarquera que, bien qu'une construction naïve aboutisse généralement à une solution satisfaisante, quelques problèmes peuvent parfois apparaître, la permutation opérant sur deux niveaux distincts mais hiérarchiquement dépendants, celui des rimes et celui des mots-rimes. Que l'on essaie par exemple le second type de permutation circulaire qui procède par le second élément. On pourra être tenté de donner la permutation suivante:

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} a_1 & a_2 & a_3 & b_1 & a_4 & b_2 & b_3 & b_4 & c_1 & c_2 & d_1 & d_2 & c_3 & d_3 & c_4 & d_4 \\ \left(\begin{array}{cccccccccccccccc} 01^1 & 02^1 & 03^1 & 04^2 & 05^1 & 06^2 & 07^2 & 08^2 & 09^3 & 10^3 & 11^4 & 12^4 & 13^3 & 14^4 & 15^3 & 16^4 \\ 04^2 & 06^2 & 07^2 & 09^3 & 08^2 & 10^3 & 13^3 & 15^3 & 11^4 & 12^4 & 01^1 & 02^1 & 14^4 & 03^1 & 16^4 & 05^1 \end{array} \right) \end{array}$$

Mais alors, on aura obtenu une permutation du quatrième degré, avec les quatre cycles:

substitutions au niveau d'une même niche:	transfert:
(01 ¹ → 04 ² → 09 ³ → 11 ⁴ ↺)	(a ₁ → d ₁ → c ¹ → b ¹ ↺)
(02 ¹ → 06 ² → 10 ³ → 12 ⁴ ↺)	(a ₂ → d ₂ → c ² → b ² ↺)
(03 ¹ → 07 ² → 13 ³ → 14 ⁴ ↺)	(a ₃ → d ₃ → c ³ → b ³ ↺)
(01 ¹ → 04 ² → 09 ³ → 14 ⁴ ↺)	(a ₁ → d ₁ → c ¹ → b ¹ ↺)
(01 ¹ → 04 ² → 09 ³ → 14 ⁴ ↺)	(a ₁ → d ₁ → c ¹ → b ¹ ↺)

et la quatrième puissance (= application) de la permutation reproduirait l'arrangement initial.

La résolution de ce problème est simple: il suffit d'appliquer la règle générale suivante: là où, sur un ensemble d'éléments indépendants (pas de rime ou monorimie), la permutation commence avec le second ou le dernier élément selon l'ordre d'apparition, il convient ici de commencer avec le second élément appartenant à la seconde rime ou le dernier élément appartenant à la dernière rime, toujours selon l'ordre d'apparition. Le processus opère donc de haut en bas, en commençant par le niveau supérieur; on aurait donc ici la permutation suivante, du 16^e degré par conséquent, initiée par le transfert b₂ → a₁ (au lieu de b₁ → a₁):

$$\begin{pmatrix} a_1 & a_2 & a_3 & b_1 & a_4 & b_2 & b_3 & b_4 & c_1 & c_2 & d_1 & d_2 & c_3 & d_3 & c_3 & d_4 \\ 01^1 & 02^1 & 03^1 & 04^2 & 05^1 & 06^2 & 07^2 & 08^2 & 09^3 & 10^3 & 11^4 & 12^4 & 13^3 & 14^4 & 15^3 & 16^4 \\ 06^2 & 07^2 & 08^2 & 09^3 & 04^2 & 10^3 & 13^3 & 15^3 & 11^4 & 12^4 & 01^1 & 02^1 & 14^4 & 03^1 & 16^4 & 05^1 \end{pmatrix}$$

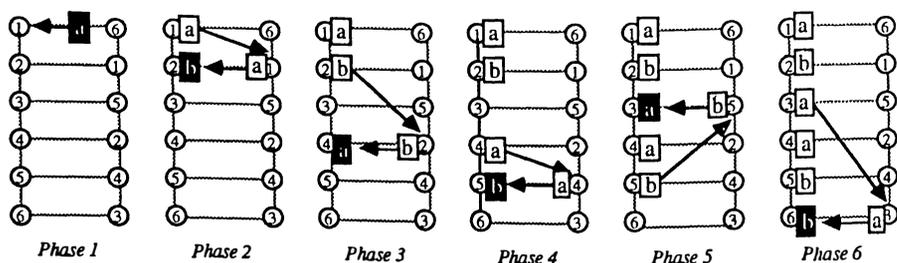
Les troubadours ont cependant prudemment évité ce genre de situation qui ne se rencontre que dans une chanson de Peire Vidal, *Mout m'es bon e bel*, que nous avons déjà évoquée (§ 2.6) et sur laquelle il y aurait encore beaucoup à dire⁶³.

La rétrogradation présentait sans doute une difficulté inférieure, qui fut réduite à deux reprises et de manière différente, par Bertolome Zorzi et Guilhem Peire de Cazals, et il n'est pas sans importance de constater que le premier fut l'un des imitateurs d'Arnaut, et que l'on a pu rapprocher, sans doute à juste titre (la strophe est un

⁶³ Le cas d'Elias de Fonsalada PC 134,2 ne doit pas faire illusion car il relève de la monorimie, où la rime est en fait constituée d'une paire d'éléments (cf. Billy 1989: 215). La permutation porte en effet non directement sur les mots-rimes, mais sur des paires de mots-rimes (rimes grammaticales). Ce n'est donc pas simplement un timbre qui est attribué à cette unique rime double, mais une paire de timbres que l'on peut noter au moyen du couple (*ens, enza*).

sizain), la chanson du second de la chanson d'Arnaut⁶⁴. Ces deux troubadours ont en effet appliqué la rétrogradation aux mots-rimes tout en adoptant des schémas rimiques symétriques pour l'un (a b b a c d d c), palindromique pour l'autre (a b c c b a), structurellement neutres par rapport à l'application de ce processus, avec une permutation du second degré au niveau des timbres pour le premier {a ↔ c, b ↔ d}. Celle de Guilhem est particulièrement remarquable en ce que la rétrogradation n'a aucune incidence sur la récurrence des timbres qui est conforme aux *coblas unissonans* traditionnelles, chaque échange de mots-rimes se faisant entre les occurrences d'une seule et même rime.

La démarche de Gramont (187) est également révélatrice de cette difficulté propre à la permutation d'Arnaut, car sa découverte du schéma adéquat n'a pas été le fruit d'une stricte zététique, mais plutôt celui d'essais empiriques de schémas dont la conception semble liée à des critères étrangers, d'ordre sans doute esthétique, qui ne reflètent qu'imparfaitement les usages contemporains⁶⁵: «il fallait [...] de toute nécessité faire la stance sur deux rimes, et ici trois arrangements différents se présentaient», à savoir a b a b a b, a a b b a b et a b a a b b, alors que la combinatoire nous enseigne que 7 autres schémas étaient concevables⁶⁶. On trouvera dans la fig. 12 une procédure (un algorithme) permettant de découvrir le schéma adéquat, étant posé que, pour que chaque élément puisse occuper successivement la totalité des niches disponibles, il est nécessaire que les timbres se succèdent régulièrement:



⁶⁴ Il s'agit de *Ara pos vei mon ben astruc* (PC 227,3); cf. Mari (1899: 960-1) et Davidson (1910) qui en fait la dernière étape dans l'évolution technique qui aurait amené à la forme arnaldienne. Sur les deux pièces, cf. Billy (1989: 193 et 204); v. aussi la chanson anonyme française RS751 (*ibid.*, p. 205).

⁶⁵ Cf. Martinon (1912: 301-8), sur ces schémas «à rimes triples».

⁶⁶ Cf. Martinon (301, n. 2), Noreiko (8). La formule permettant de déterminer ce nombre est donnée dans Billy (1985: 25), avec quelques fautes d'impression rectifiées dans le numéro suivant de la revue contenant l'article.

(Voir aussi Noreiko (7) pour une autre démarche, plus analytique. On peut également travailler sur l'axe des substitutions plutôt que sur l'axe des transferts: si 1 est 'a', 6 est 'b'; si 6 est 'b', 3 est 'a' etc.)

On pourrait par conséquent penser que, en faisant abstraction de la rime, Arnaut Daniel choisissait la solution de facilité: si l'utilisation de la permutation circulaire permettait une résolution relativement simple du problème des rimes (elles-mêmes soumises à cette permutation), celle de la permutation arnaldienne semble en effet poser des problèmes, au demeurant variés, lorsqu'elle est appliquée à des éléments qui entrent par ailleurs dans un système autonome tel que la rime. Il est néanmoins plus probable, comme nous l'avons fait remarquer au § 4.1.3, que le fameux troubadour ne se soit pas trouvé confronté au problème, partant directement du schéma rimique structurellement neutre des *coblas dissolutas* qu'il avait lui-même mises à la mode. D'autant plus que la genèse d'un schéma à deux (ou trois) rimes était directement subordonnée à celle de la permutation, et ne pouvait par conséquent constituer le point de départ dans la création d'Arnaut. Au demeurant, le choix d'Arnaut n'excluait pas que le problème se posât au niveau de la répartition des rimes selon leur genre (cf. § 5).

4.3. Le schéma à trois rimes

Selon Gramont (187): «Mettre trois rimes dans la strophe, ce n'était absolument pas possible. Dès la seconde strophe, le changement de position des mots aurait juxtaposé deux rimes différentes de la même sorte, soit masculine, soit féminine». Sur quoi se fondait cette affirmation? Quels schémas rimiques avait donc en vue le théoricien? Pas celui de Pontus de Tyard qui présentait une telle juxtaposition dès le premier couplet ($a^x b^y c^x b^y c^x a^x$), ni le seul schéma convenable pour la sextine, qui était dans le même cas, et auquel Gramont n'a sans doute jamais pensé ($a^x b^y b^y c^x a^x c^x$). Ce problème était évidemment étroitement lié à celui de la distribution des rimes soumises dès cette époque à la Règle de Séparation de Cornulier (1983: 33-4) qui interdit des séquences $*abXcYa$. Il est intéressant de constater que ni l'un ni l'autre de ces problèmes qui se posaient effectivement à Pontus de Tyard en un temps où la métrique française était déjà régie par la règle de l'alternance des masculines et des féminines

et la Règle de Séparation, ne se posaient pour un Pétrarque qui fut comme on sait l'un des plus prestigieux modèles de la Pléiade. C'est ainsi que la seule *canzone* du grand toscan à utiliser la permutation circulaire des troubadours⁶⁷, montre une indifférence au genre des rimes d'autant plus déroutante que la langue italienne favorise très largement, du point de vue statistique, les *parole piane*, c'est-à-dire les mots accentués sur la pénultième. Il s'agit du n° 206 du *Canzoniere*, avec le schéma strophique $a^{10}b^{10}b^{10}a^{10}a^{10}c^6c^6c^6a^{10}$, 6 couplets, un *commiato* de cinq vers, irrégulier selon les normes trobariques⁶⁸; timbres:

a:	ella	ella	ei	ei	ia	ia
b:	ei	ei	ia	ia	ella	ella
c:	ia	ia	ella	ella	ei	ei

Comme on le voit, chaque puissance de la permutation fait l'objet d'une répétition (II = I, IV = III...), conformément à une pratique troubadouresque qui n'était pas, à proprement parler, exceptionnelle⁶⁹. Cet artifice a ici une raison d'être d'ordre structurel. On remarquera en effet que la permutation employée est du troisième degré, ce qui implique le retour de la phase initiale à l'issue de la troisième application. En recourant à ce procédé, Pétrarque repoussait ce retour à un septième couplet, et sa *canzone* ne présente, précisément que 6 couplets. Le procédé permettait ainsi à Pétrarque de donner une ampleur suffisante à sa pièce, tout en adoptant une solution élégante face à des possibilités combinatoires insuffisantes de ce point de vue. Les *canzoni* de Pétrarque ont en effet toutes de 5 à 10 couplets (six pièces à 5, sept à 6, douze à 7, deux à 8 et deux à 10). Il est intéressant de constater que la seule pièce de troubadour à utiliser la replication dans un tel but, avec au demeurant le même type de permutation circulaire, est une chanson d'Arnaut Daniel, *Chanso do' ill mot son plan e prim*⁷⁰, dont nous avons déjà parlée (§ 2.5).

Pétrarque, comme on le voit, n'eut donc pas été plus gêné par le

⁶⁷ Pelosi (1990) parle de « retr. doblas » (16, n° 21), « coblas doblas retrogradadas » (123), avec la définition « le *coblas retrogradadas* hanno le medesime rime che si ripe-tono in tutte le stanze, ma variate secondo rotazioni prestabilite » (9), ce qui implique une notion singulière, anorganique, de la rétrogradation, recouvrant en fait toute permutation propre, sans considération d'un principe organisateur interne.

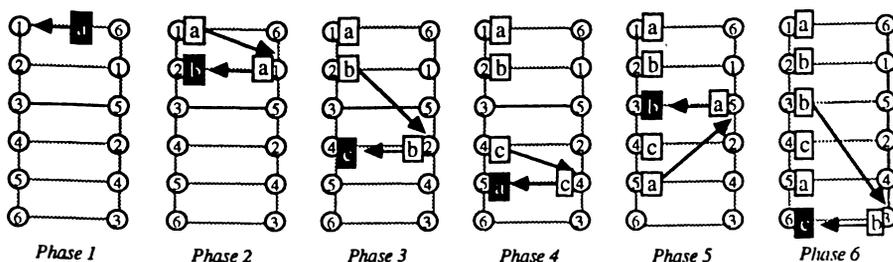
⁶⁸ a c c b a au lieu de a c c c a, avec une rime interne au dernier vers (4'b6'a). Les six premiers vers de la strophe se regroupent par paires, ce que souligne l'emploi de l'anaphore dans les quatre premiers couplets dont les vers 1, 3 et 5 commencent par s'i' / *dissi*.

⁶⁹ La « replication » de Billy (1989: 84-5).

⁷⁰ Cf. Billy (1989: 140-1).

problème de la parité des genres de rimes que par celui de leur distribution. Et pourtant, il n'a pas éprouvé le besoin d'introduire la rime dans le modèle arnaldien. Il y a à cela sans doute diverses raisons, mais il en est une évidente: l'absence de rimes est l'un des aspects les plus fascinants de la chanson d'Arnaut, et nous avons vu que les théoriciens médiévaux, dont Dante lui-même, qui ont cité des pièces du futur genre, ne l'ont pas fait pour en étudier ou en présenter ce qui nous fascine le plus aujourd'hui, mais pour illustrer... la structure strophique sans rimes. Pétrarque n'a-t-il pas du reste imité la technique des *coblas dissolutas* du troubadour dans le n° 29 de son *Canzoniere*?⁷¹ Il en est sans doute une autre: dans sa chanson, Arnaut employait uniquement des dissyllabes féminins, offrant donc une terminaison phonétiquement riche par nature dans le cadre du système rimique en vigueur de son temps; Pétrarque a manifestement été séduit par cette utilisation, indépendamment des facilités statistiques que sa langue lui procurait, si bien que les mots-rimes de ses neuf *sestine* sont des mots non seulement féminins, mais également dissyllabiques, et par conséquent constitués pour l'essentiel (la consonne d'appui en moins) du timbre de la rime qu'ils peuvent potentiellement fournir (ex.: *-auro* dans *lauro*, *-eve* dans *neve* etc.).

Du temps d'Arnaut, une telle indifférence à l'égard du genre des rimes était inconcevable dans un genre lyrique troubadouresque. Mais la règle de l'alternance des genres n'y avait pas davantage cours, et l'homotonie y était parfaitement admissible. On a pu constater qu'Arnaut avait recouru à des mots-rimes uniquement féminins, rendant possible le schéma à trois rimes, puisque 6 est aussi bien multiple de 3 que de 2. Pour trouver la structure adéquate parmi les 15 arrangements possibles⁷² il suffit de suivre la procédure proposée dans la fig. 13, qui n'est autre que celle de la fig. 12 avec la succession de a - b - c - a au lieu de a - b - a:



⁷¹ Schéma: a¹⁰b⁶c¹⁰d¹⁰e¹⁰f¹⁰g¹⁰h⁶, 8 couplets plus une *tornada* de 2 vers; timbres: *ersi, anco, orse, oglia, ade, egno, ave.*

⁷² Cf. Billy (1985).

Le schéma à 3 rimes ne pouvait par conséquent être conçu qu'à l'époque des troubadours ou chez ses premiers imitateurs italiens. Et pourtant, ce schéma n'a jamais vu le jour: l'histoire littéraire a aussi ses ratés, mais, compte-tenu des efforts déployés dans la pratique de ce genre prestigieux, on conçoit que cette lacune est en partie liée à la difficulté de trouver la formule adéquate. Toutefois, outre la difficulté de trouver un tel schéma, il convient de rappeler que son utilisation eut compliqué la structure globale de deux volets distincts bien que dépendants: la structure rimique et la permutation d'Arnaut. On retrouve à nouveau l'importance du minimalisme dans la chanson d'Arnaut, puisé dans le modèle des *coblas dissolutas* qui semblent bien avoir été l'une des conditions indispensables à la création du prototype de la sextine.

5. Le genre des "rimes"

Arnaut Daniel vivait en effet en un temps où seule l'isomorphie des couplets s'imposait en matière de genre des rimes, aussi avait-il résolu la question de la manière la plus simple: en utilisant des mots-refrains de même genre (homotonie). Ainsi, tous les éléments utilisés étaient-ils fonctionnellement équivalents. L'homotonie (genre unique) choisie par Arnaut permettait de ne pas apporter à la structure de sa chanson un élément qui n'était qu'accessoire: le «réseau» de mots-rimes qui se déploie ainsi se trouve dépouillé de complications secondaires. A nouveau nous rencontrons ce principe d'économie formelle⁷³.

Il y avait néanmoins davantage qu'un pur principe d'économie. En effet, l'utilisation d'une structure hétérotonique eût nécessairement eu une conséquence d'importance: les 6 mots-rimes n'eussent plus été équivalents entre eux, mais seulement 3 par 3, selon leur genre, nécessitant deux niveaux d'intervention interdépendants, avec une permutation du second degré portant sur le genre des rimes, une autre, du 6^e degré, portant sur les mots-rimes. Les couplets eussent ainsi fait alterner les schémas de genres $x y x x y y$ et $y x y y x x$ (x pour un genre, y pour l'autre), comme Marcabru avait eu l'idée de le faire dans sa chanson *Contra l'invern que s'e-*

⁷³ On sait que le premier vers de la chanson d'Arnaut est un heptasyllabe, alors que les autres sont tous décasyllabiques: ce premier vers ne trouve donc d'écho métrique qu'au niveau de l'interstrophie. Cet aspect structurel n'entre cependant pas en interférence avec le réseau qui se déploie, comme la rime éventuelle, au seul niveau des terminaisons.

*nansa*⁷⁴ –, ouvrant la voie à une tradition discrète mais réelle, qui trouvera un dernier écho en 1471 dans un chant religieux d'Antoni de Crusa. C'est au demeurant le choix adopté par Gramont, l'esthétique de la poésie strophique littéraire ne s'opposant pas à l'alternance des genres de couplet en couplet, et le problème du genre étant indissociablement lié à la différenciation binaire des rimes dont il a nécessairement conditionné le choix (cf. supra, § 4.3).

On fera toutefois remarquer que l'utilisation exclusive de désinences féminines plutôt que de masculines constitue en soi une recherche esthétique chez les troubadours, en raison de la structure phonétique particulière des paroxytons. Parmi ses neuf chansons à *coblas dissolutas*, Arnaut a recours à cette homotonie féminine dans un seul autre cas (PC 29,3: *Ans que' l cim . . .*), et cette même recherche se retrouve, avec le même type de forme, chez un Peire Milo (PC 349,8: *S'ieu anc . . .*) ou un Guiraut Riquier (PC 248,58: *No'm sai d'amor si m'es mala o bona*; avec des mots-refrains), chanson dont la *tornada* est du reste une réminiscence de la chanson d'Arnaut. On a vu que Peire Vidal eut recours au même artifice dans sa chanson *S'eu fos en cort . . .* que nous avons déjà rapprochée de la chanson d'Arnaut (§ 2.6).

On a depuis longtemps signalé la constitution syllabique uniforme des mots-rimes. Qu'il y eût là une recherche esthétique n'a échappé à personne, mais peut-être n'en a-t-on pas compris toute la portée. On constate en effet que ces mots se composent d'une base «rimique» virtuelle étendue (la voyelle accentuée et tout ce qui suit, incluant une syllabe post-tonique) et, éventuellement d'une simple consonne d'appui. En d'autres termes, ce choix conférait aux mots-rimes une densité rimique maximale là où la rime au sens strict faisait précisément défaut, et Arnaut accordait sans doute aux échos phoniques qui les lient entre eux d'une manière plus ou moins inorganique une fonction compensatrice secondaire. Il nous semble que l'on peut voir derrière cette recherche le souci d'accroître l'efficacité des récurrences au travers d'un réseau dont la logique interne n'était pas accessible en surface (cf. § 2.2.2). Le procédé était en tout cas suffisamment remarquable pour s'imposer dans la pratique de ce qui deviendra l'un des genres les plus précieux et élitistes de la tradi-

⁷⁴ Ed. Dejeanne (1909: 57). Dans cette pièce, le procédé est, il est vrai, lié à ce que l'on appelle traditionnellement des "rimes grammaticales" qui consistent à associer une forme féminine et une forme masculine d'un même mot. Dans cette pièce, il n'y a pas de rimes au sens strict, mais uniquement des rimes grammaticales, sur le schéma a b a b c c (mots-rimes du premier couplet: *enansa - assalh - enans - assalha - descrec - enresca*).

tion poétique européenne. En introduisant l'alternance des genres, Gramont compromettra *de facto* cette cohérence harmonieuse.

6. Le demi-couplet terminal

«Le docteur Gendron dut être convaincu, car il eut un geste d'assentiment, et murmura:
- C'est clair, c'est évident!»*

Lors de son fameux exposé au Séminaire de linguistique quantitative de M.J. Favard, le 29 janvier 1964, Raymond Queneau (1965: 329) écarta la question de la demi-strophe finale «pour ne pas compliquer les choses», précisant que ce serait là «passer au cours supérieur de littérature potentielle». On peut regretter que ce cours n'ait jamais eu lieu, car cette question, généralement délaissée par les critiques, présente d'intéressantes implications d'ordre esthétique.

6.1. La *tornada* d'Arnaut

On sait qu'Arnaut reprenait les trois derniers mots-rimes apparus à la fin des trois vers de ce demi-couplet final. Mais, de plus, il reprenait au sein de ces vers les trois autres mots-rimes, toujours dans l'ordre, soit (le sixième couplet donne l'ordre 2 - 4 - 6 - 5 - 3 - 1):

premiers vers:	(2) 5	(ongla) oncle
second vers:	(4) 3	(verga) arma
troisième vers:	(6) 1	(cambra) intra

Cette analyse nous éloigne bien entendu de l'interprétation spiraloïde proposée, prudemment il est vrai, par Tavera⁷⁵, conformément à la fig. 14:

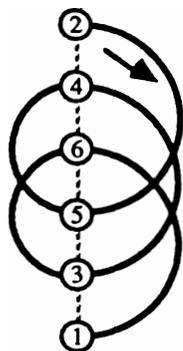


Fig. 14

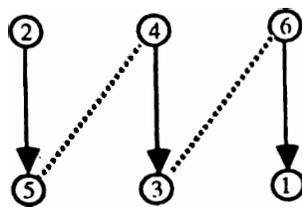


Fig. 15

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 76.

La schématisation de Mari (1899: 970) donnée dans la fig. 15 montre au demeurant que d'autres figurations sont possibles⁷⁶ sans que l'essentiel, à savoir la contrainte traditionnelle qui commande la reprise en leur lieu et place des mots-rimes 5, 3 et 1, n'apparaisse.

Dans leurs contrefaçons de la chanson d'Arnaut, avec du reste les mêmes mots-rimes, les troubadours Bertolome Zorzi et Guilhem de San Gregori allèrent jusqu'à respecter cette organisation de la *tornada*⁷⁷.

Certains troubadours se souviendront du reste de cette technique "résomptive", dans des pièces qui n'ont pourtant qu'un lien lointain avec la chanson d'Arnaut, l'une, de Guiraut Riquier, utilisant la technique des *coblas dissolutas* (ce choix est déjà significatif de la filiation formelle par rapport à Arnaut Daniel) étendue aux mots-rimes, l'autre, du même troubadour Bertolome Zorzi qui avait déjà imité la chanson d'Arnaut, recourant à la rétrogradation⁷⁸.

On oublie trop souvent que la «demi-stance» en question était une particularité de la lyrique des troubadours, décrite dans le traité des *Leys d'Amors* – sorte de testament poétique du *trobar* – sous le nom de «*tornada*». Cette *tornada* était obligatoirement construite sur le modèle des derniers vers de la strophe dont elle reprenait la mélodie, et devait reproduire les rimes correspondantes du dernier couplet ainsi que les éventuels mots-refrains; d'une manière plus générale, la *tornada* reprenait tous les éléments de la partie correspondante du dernier couplet remplissant une fonction structurelle. Du reste, dans la première période de l'art des troubadours, la *tornada* procédait souvent d'une variation thématique entraînant souvent la reprise des mêmes mots-rimes. Conformément à ce principe, la *tornada* de la chanson d'Arnaut, réduite exactement à un demi-couplet, reprenait dans l'ordre les trois derniers mots-refrains du sixième et dernier couplet, puis insérait, par une heureuse adaptation, les trois autres mots, toujours dans l'ordre, au sein des trois vers dont elle était expressément composée.

Guiraut Riquier verra par contre dans cet appendice traditionnel, et à ce titre inévitable de la chanson des troubadours, un vérita-

⁷⁶ Mari ne fait toutefois pas apparaître les trajets en pointillés nécessaires à la compréhension des faits, remplaçant les symboles des éléments par le numéro d'ordre de leur reprise.

⁷⁷ Du temps des troubadours, il était courant que dans les genres autres que celui de la chanson d'amour, genre noble par excellence, l'on reprît la structure d'une chanson en vogue, incluant les mots-refrains éventuels, avec sa mélodie, souvent sa structure interstrophique (réseau), et jusqu'aux timbres des rimes.

⁷⁸ Cf. Billy (1989: 191 et 193).

ble défaut qui nuisait à la perfection formelle d'une pièce dont la structure globale reposait sur le principe de la circularisation: le dernier couplet devait virtuellement s'enchaîner avec le premier, comme le premier avec le second et ainsi de suite; aussi n'avait-il trouvé pas mieux que de supprimer, dans les pièces du cycle de la *canso redonda* qui ne font pourtant pas appel à une permutation cyclique comme le sont la permutation circulaire et la permutation d'Arnaut, cet appendice obstaculaire⁷⁹. C'est ainsi que Guiraut trouva et expérimenta l'utile artifice qui eût pu donner véritablement à la sextine la perfection formelle qu'on lui prête sur la foi de l'irréductible originalité de sa permutation. Et ce n'est certainement pas un hasard ou l'heureux résultat d'une volonté d'éviter une complication excessive⁸⁰ si l'histoire de la sextine connaît des formes sans la «demi-stance» originelle, comme celle de Bernardin Ribeiro.

6.2. Le *commiato* chez Dante

Les fondements formels du trobar étaient définitivement perdus pour les Italiens, si l'on excepte bien sûr le principe, général, de l'isostrophie: 1° d'une part l'art des réseaux – du reste, nous l'avons dit, très majoritairement illustré chez les troubadours par l'emploi de la permutation identique (*coblas unissonans*) – était totalement sorti de leur pratique ordinaire qui reposait sur l'emploi exclusif des anciennes *coblas singulars* des troubadours, avec la proscription de tout retour de timbre (cf. Gavazzeni 59); 2° d'autre part, le *commiato* qui prenait la suite de la *tornada* des troubadours n'était plus soumis à l'astreinte formelle qui lui donnait la structure rimico-métrique de la partie finale correspondante de la strophe. En ce qui concerne la reprise dans la *tornada* des éléments impliqués dans le réseau de la partie correspondante régis par un réseau interstrophique, l'absence de réseau propre rendait sans objet le recours à cette tradition. Aussi n'est-il pas étonnant de trouver chez Dante un usage tout particulier du *commiato* dans les trois pièces de son chansonnier à présenter un réseau interstrophique, fondé sur une permutation propre (c'est-à-dire: non identique)⁸¹.

6.2.1. Rappelons la structure de la *canzone* de Dante *Amor, tu*

⁷⁹ Cf. Billy (1986: 369-78).

⁸⁰ Comme le croit De Sena (148-9, n. 8).

⁸¹ Il changeait d'ordinaire le timbre des rimes, comme il faisait d'un couplet à un autre.

vedi ben... dont les 5 couplets suivent le schéma strophique suivant: 10 a b a a c a a d d a e e; *commiato*: 10 a b c c d e. Liste des mots-rimes occupant les cinq niches notées 'a', 'b', 'c', 'd' et 'e', couplet par couplet:

	I	II	III	IV	V	<i>Commiato</i>
a:	<u>donna</u> —	<u>pietra</u> —	<u>freddo</u> —	<u>luce</u> —	<u>tempo</u>	<u>donna</u>
b:	tempo	donna	pietra	freddo	luce	<u>pietra</u>
c:	luce	tempo	donna	pietra	freddo	<u>freddo</u>
d:	freddo	luce	tempo	donna	pietra	<u>luce</u>
e:	pietra	freddo	luce	tempo	donna	<u>tempo</u>

Cette pièce, qui a du reste suscité au XIV^e siècle trois *conträ-facta*, deux de Rinuccini et un de Franco Sacchetti (tous deux avec des mots-rimes différents)⁸², a déjà été étudiée par Mari (1899: 959-60) et par Jeanroy (1913) qui la situèrent d'emblée par rapport à la sextine. Le dernier montra combien la *canzone* s'éloigne de la chanson d'Arnaut, sur les trois points suivants:

- non minimalisme (la permutation porte sur des éléments multiples; Jeanroy, p. 481: «chacun de ces mots-rimes est répété de façon à donner le schéma suivant: *aba aca add aee*»)

- permutation circulaire (il s'agit du second type analysé au § 2.3.1)

- structure irrégulière du *commiato*, autant du point de vue de la distribution des «rimes» que de la reprise, particulière, des mots-rimes (p. 482, n. 1).

Mis de côté la non conformité de son schéma «rimique» avec la partie correspondante de la strophe, ce qui est commun chez les auteurs italiens, le *commiato* a en effet une régularité. Selon Gavazzeni (64), Dante aurait sélectionné les cinq mots-refrains en procédant à la simple rétrogradation de la séquence offerte par le dernier couplet. On a cependant vu que la rétrogradation procédait directement *sur l'ordre de disparition* des éléments permutés, non sur leur ordre d'apparition comme ce serait ici le cas dans l'hypothèse du critique italien⁸³: on aurait donc la succession *donna - tempo - pietra -*

⁸² Cf. Pelosi (1990: 14, n° XI), QUI PARLE, P. 125, DE «*canzoni sestina*» qui constitueraient les trois seuls exemples de... *coblas unissonans* du chansonnier italien du *trecento*! On consultera Mari (1899: 959-60: n. 17) sur la division interne de la strophe en 4 groupes de 3 vers chacun.

⁸³ Dans les cas où ordre d'apparition et ordre de disparition sont identiques (ex.: a b a b c c d d) ou confondus (ex.: a b c d e f), c'est évidemment l'ordre de disparition qui est pertinent, même si suivre l'ordre d'apparition donne un résultat identique.

freddo - luce, non celle retenue par Dante. De fait, l'ordre de reprise des mots-rimes suit la séquence productive de la « sequence-of-rhyme-words-series » de Carroll, initiée par le premier mot-rime (soit le même ordre que I 1 - II 1 - III 1 - IV 1 - V 1), ce qui, du fait du recours à la circularisation, permet d'assurer la concaténation de ce "demi-couplet" au dernier couplet⁸⁴. Cette utilisation du *commiato* fait de cet appendice traditionnel un lien organique, sorte d' "attelage", entre les cinq couplets engendrés par le cycle permutatif, lui conférant ainsi une tout autre fonction que celle qui était traditionnellement dévolue à son modèle troubadouresque, la *tornada* (cf. § 6.1).

6.2.2. La seule autre pièce où Dante mette en place un réseau interstrophique est la chanson plurilingue *Ai faux ris! pour quoi traïtz avetz* dont la structure est tout à fait singulière. En effet, s'il y fait appel à la traditionnelle permutation circulaire, Dante opère non plus sur le timbre des rimes ou sur des mots-rimes, ou même sur des vers entiers, mais sur la langue dans laquelle les vers sont composés: du point de vue rimique, on a affaire à de simples *coblas singulares* masquant la réalité du réseau qui s'organise à travers eux⁸⁵. Certains vers sont en français (F), d'autres en latin (L), d'autres enfin en italien (I). Structure strophique: $a^{10}b^{10}c^{10} b^{10}a^{10}c^{10} c^6d^{10}e^{10}e^6d^{10}f^{10}f^{10}$, 3 (nous isolons les *pedes* pour plus de clarté); *commiato*: $a^{10}b^{10}b^6 c^{10}c^{10}$ ⁸⁶. Convenons de faire figurer ici au côté des timbres utilisés,

⁸⁴ Cf. Brugnolo (1978: 61, § 3.7.1); Hausmann (1986: 543-4).

⁸⁵ Cette structure est donc bien éloignée de celle du *sirventes* plurilingue *Un nou sirventes ses tardar* (PC 101,17) de Bonifaci Calvo, où le changement de langue est lié à une technique rimique (*coblas capcaudadas*). Structure strophique: 8 aababbc, 4 couplets, *tornada* de 4 vers:

a:	O/ar	C/er	F/is	O/a	(O/a)
b:	O/ei	C/en	F/ier	O/o	(O/o)
c:	C/er	F/is	O/a	O/ir	(O/ir)

Les trois langues employées sont l'occitan (O), le castillan (C) et le français (F); pour la *tornada*, les données figurent entre parenthèses (elles se conforment à la partie correspondante du dernier couplet, la langue étant directement liée au timbre).

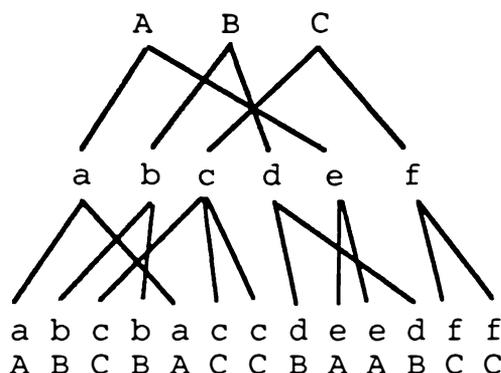
⁸⁶ Brugnolo (63) fait remarquer que la structure du *commiato* est la même que celle de celui de *Così nel mio parlar*, mais cette isomorphie est-elle significative?; on fera par ailleurs remarquer qu'il reprend dans cette dernière *canzone* la forme intégrale de la *sirma*, comme c'est le cas dans six autres *canzoni* de Dante. Cinq autres *canzoni* de Dante présentent un *commiato* irrégulier (dans le tableau suivant, les vers qui ne sont pas des *endecasillabi* mais des hexasyllabes sont indiqués par le soulignement du symbole qui les représente; pour *Amor, tu vedi ben* . . . , cf. supra):

	Strophe	<i>Commiato</i>
Amor, che muovi	a <u>b</u> bc a <u>b</u> bc c d <u>d</u> e f e f	a <u>b</u> bc a <u>b</u> bc d d

rime par rime, la langue employée, sous la forme 'X / timbre', où X est l'initiale de la langue employée pour un vers donné:

a:	<u>F</u> /etz	— — — —	<u>L</u> /imo	— — —	<u>I</u> /accio	
b:	<u>L</u> /eci		<u>I</u> /occhi		<u>F</u> /ors	
c:	<u>I</u> /aude		<u>F</u> /ei		<u>L</u> /ervo	<i>Commiato</i>
d:	<u>L</u> /atur		<u>I</u> /ulla		<u>F</u> /ai	a: <u>F</u> /on
e:	<u>F</u> /ura		<u>L</u> /isto		<u>I</u> /egra	b: <u>L</u> /ina
f:	<u>I</u> /erde		<u>F</u> /et		<u>L</u> /urat	c: <u>I</u> /enta

On peut constater que la rime est subordonnée à la langue: les rimes se regroupent 2 par 2 du point de vue de la langue à laquelle elles sont directement associées, avec A = {a, e}, B = {b, d} et C = {c, f}, où A, B, C représentent les différentes langues, selon la structuration représentée dans la fig. 16:



C'est au niveau de ces trois ensembles A, B, C dont la distribution strophique (en surface par conséquent) est: ABC BAC CBAABCC, que la permutation est appliquée, avec pour éléments les trois langues déjà mentionnées, commençant avec le second élément dans l'ordre d'apparition (il s'agit donc du second type de permutation circulaire; cf. § 2.3.1).

Brugnolo (1979) qui a étudié la pièce en complique la structure à plaisir, détaillant quantité d'aspects qui ne sont que secondaires et

Gli occhi	a b c	a b c	c d e e d e f f	a b <u>b</u> c c b
La doloroso				
Amor	a b c	a b c	c d e e f e g g	a b <u>c</u> b d d e e
Le dolci rime	a <u>b</u> b c	b a a c	c d e e d d d f f e g g	a a <u>b</u> c c b

idiosyncrasiques, résultant de la conjonction de l'application de la permutation avec l'utilisation d'un schéma rimique déterminé. Ce qui ne l'empêche pas d'estimer que son analyse « – che solo a prima vista sembrerà complicare inutilmente le cose – ha il vantaggio di fornire indicazioni che vanno oltre il mero interesse tecnico-metrico e che permettono di riferire la *Gestaltung* della nostra canzone a modelli eventualmente validi anche per altre forme poétiques del Medioevo » (46). Pour s'en tenir à l'essentiel, le mouvement des langues serait, selon Brugnolo, fonction de la partition strophique en 3 + 3 + 3 + 4 vers, ce qui donnerait deux règles de permutation complémentaires (53-4), l'une portant sur les groupes extrêmes, la seconde, sur les groupes internes. Faudrait-il voir ainsi dans telle chanson anonyme française (RS 1886) dont le schéma rimique est a b b a c b a a b, et où le timbre des rimes 'a' et 'b' s'échange, une permutation donnée dans le premier *pes* (v. 1-2: a b) et la permutation inverse dans le second (v. 3-4: b a) etc., là où une seule permutation bien sûr est en cause? De plus, la division proposée, évidemment appuyée sur la répartition des trois langues, n'est pas significative: si les deux premières parties correspondent bien à des unités organiques, les *pedes*, il n'en est pas de même des autres qui entrent du reste en opposition avec la division classiquement adoptée pour cette strophe et des strophes analogues, que certains analysent en 1 + 4 + 2 vers (c d e e f f f)⁸⁷, d'autres, comme Brugnolo (48), en 1 + 3 + 3 (c d e e d f f). Rien enfin ne dit que le schéma rimique adopté ait été « taillé » pour les besoins spécifiques de la pièce, et Brugnolo lui-même fait remarquer que celui-ci est « ben dantesco » (62). Une autre pièce de Dante a ainsi le même schéma, et trois autres pièces ont un schéma fort semblable, seul différant le réagencement des rimes dans le second *pes*:

a b c b a c c d e e d f f (*Ai faux ris . . . et Voi che intendendo . . .*)
a b c a c b b d e e d f f (*Quantumque volte . . .*)
a b c a b c c d e e d f f (*Io son venuto . . . et La dispieta mente . . .*)

La modification de l'ordre des rimes dans les *pedes* se rencontre également, dans ce même ordre chez Dante dans la *canzone Le dolci rime . . .* (a b b c b a a c c d e e d d d f f e g g), et, d'une manière analogue, dans *Doglia mi reca . . .* (a b b c d a c c b d d e e f f g h h h g g). Dès lors que Dante assignait deux rimes à

⁸⁷ Gavazzeni (59); Pelosi, pour des strophes analogues. Brugnolo (48-50, §§ 2.5 à 2.7) argumente au demeurant fort judicieusement sa position.

chaque langue, et, dans les *pedes*, une rime à chacune, et que l'on admet qu'il voulait associer une langue différente à chacune des trois rimes des *pedes*, la distribution des langues était nécessairement:

1°) dans les *pedes*, et jusqu'au premier élément de la *sirma*: ABC BAC C, et le fait qu'il en résulte que ces trois groupes commencent successivement avec chacune des langues, selon leur ordre d'apparition dans le couplet, n'est pas plus remarquable que le fait que les trois groupes correspondants de *Le dolci rime* . . . , par exemple, commencent successivement avec chacun des timbres de rimes, selon leur ordre d'apparition dans le couplet;

2°) dans le reste de la *sirma*, l'une des suivantes: (a) . . . AB-BACC, (b) . . . ACCABB, (c) . . . BAABCC, (d) . . . BCCBAA, (e) . . . CAACBB, ou (f) . . . CBBCAA. Que ce soit le troisième arrangement qui ait été retenu n'a évidemment pas du point de vue formel la pertinence que lui prête Brugnolo: on peut cependant remarquer que (c) est le seul schéma avec lequel *deux rimes de même langue se trouvent toujours séparées par deux rimes relevant des deux autres langues*. On remarquera par ailleurs, sans affirmer que le fait soit en rien significatif, que, à l'ordre d'apparition des rimes a - b - c - d - e - f, correspond l'ordre des langues suivant: A - B - C - B - A - C, soit, précisément, l'arrangement des langues dans les *pedes*.

L'issue de la réflexion de Brugnolo (57-60) est des plus surprenantes. Cherchant dans la lyrique du XIII^e siècle une forme poétique «in cui, al di là delle differenze specifiche, vengano applicati - e applicati con altrettanta precisione e abilità e con altrettale gusto della complicazione virtuosistica - gli stessi meccanismi e le stesse regole combinatorie, gli stessi principi in definitiva, su cui regge la struttura formale di *Ai faux ris*», il identifie la sextine, comme réponse «univoca»: et rapprochant de cette pièce *Amor, tu vedi ben* . . . , il ajoute que Dante «spinge non soltanto a ripetere l'esperienza compiuta da Arnaut Daniel (. . .), ma addirittura a proseguirla e amplificarla (esempio anche unico) nella forma che passa sotto il nome - non precisamente corretto - di sestina doppia», alors que, dans les deux cas, il s'agit de la permutation circulaire dont l'invention remonte à un siècle, sous l'une et l'autre de ses formes (cf. § 2.3.1), les innovations qu'apporte Dante relevant d'un autre ordre de choses: ici le recours à la rime identique, là la classe d'éléments auxquels s'applique la permutation. On pourrait ici se demander pourquoi Dante n'a pas utilisé dans *Ai faux ris* . . . le premier type de permutation circulaire, mais outre que le problème inverse se poserait nécessairement dans le cas de ce choix . . . , on

fera observer que le type retenu était le seul à permettre d'éviter la *succession de deux vers* (le dernier d'un couplet et le premier du couplet suivant) *hérérorimes de même langue*.

Ce qui nous intéresse ici est évidemment la constitution du *commiato*: la reprise des éléments y est opérée selon le même principe d'«attelage» que dans *Amor tu vedi ben...* (cf. § 6.2.1), et il n'est pas inintéressant de constater que l'un des seuls cas comparables chez les troubadours se rencontre vraisemblablement dans le descort également plurilingue de Raimbaut de Vaqueiras. Rappelons que cette pièce – qui relève d'un genre hetétérostrophique – est composée de 5 couplets, chacun rédigé en une langue différente, avec naturellement des timbres de rimes différents, présentant une grande isomorphie, réductible au schéma $a^8b^8a^8b^8a^8b^8a^8b^8$ (sans spécification du genre des rimes); ils ne varient que par le genre des rimes et, doit-on supposer, par la mélodie, si bien que, du fait que la mélodie n'a pas été conservée et que la tradition philologique se soit longtemps focalisée sur le texte seul, on a pu voir en elle une chanson isostrophique. La *tornada* est composé de cinq distiques hétérorimes a^8b^8 (genre des rimes divers) rédigés chacun dans une des langues utilisées dans les couplets, avec les mêmes timbres, et ceci dans le même ordre⁸⁸.

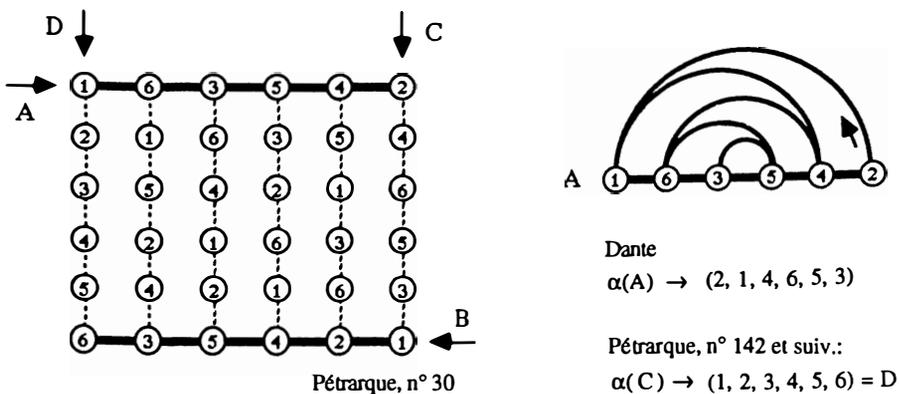
C'est en effet au niveau de cette même séquence trans-strophique, de cet «attelage» des couplets par le haut que Dante construit le *commiato* dans son imitation de la chanson d'Arnaut, soit la séquence 1 - 6 - 3 - 5 - 4 - 2 (A, dans la fig. 17). Mais plutôt que de procéder à une plate reprise linéaire (permutation identique) comme dans ses deux autres pièces, Dante applique à cette séquence la permutation même d'Arnaut, avec pour résultat l'ordre 2 - 1 - 4 - 6 - 5 - 3 qu'il distribue successivement aux places prévues pour un autre usage dans la *tornada* d'Arnaut, sans tenir compte des contraintes structurelles de son modèle (qu'il ignore du reste à l'intérieur de la totalité de son chansonnier), traçant ainsi la voie à Pétrarque qui en fera, on le verra, un autre usage:

premiers vers:	(2) 1
second vers:	(4) 6
troisième vers:	(5) 3

⁸⁸ Cf. Billy (1983: 3 et n. 12, p. 20-1). On sait que le *descort* occitan était un genre hétérostrophique, et que cette pièce de Raimbaut présente une structure où la forme des couplets est suffisamment divergente (seul varie le genre des rimes) pour qu'on ait pu y voir – à tort – une pièce isostrophique. L'autre cas se trouve dans une chanson de Gaucelm Faidit (PC 167,10: *Ar es lo mons vermeills e vertz*), sous une forme adaptée à des contraintes structurelles particulières (cf. Billy 1989: 209).

Cette nouvelle constitution de la demi-stance était donc obtenue par la réduction préalable de la solution arnaldienne aux seules niches que celle-ci déterminait: (x) x - (x) x - (x) x, dont la succession était considérée comme une séquence continue, indépendamment de l'organisation métrique dont Arnaut ne pouvait faire abstraction en un temps où la tradition l'imposait comme une évidence incontournable. Libéré de cette tradition, Dante se réservait de procéder à l'assignation des mots-rimes selon des critères entièrement nouveaux qui ressortissent de ce que nous avons appelé des « amalgames »⁸⁹. Il y a donc une différence significative, redevable de la formule originelle, d'avec les deux autres pièces dantesques que nous avons analysées: dans celles-ci en effet, les éléments étaient repris, selon leur nature, au niveau des « rimes-mots », c'est-à-dire au niveau des fins de vers homorimes du *commiato*, ou même des vers entiers. Ici, les places occupées sont celles que le modèle arnaldien assignait, dans une optique, rappelons-le, bien différente (les places se répartissaient en deux classes différenciées par leur fonction, soit, d'un côté, les places de fin de vers, d'un autre, les places internes).

La figure synthétique n° 17 exposera d'une manière plus directe le procédé, tout en permettant de confronter le traitement dantesque avec les traitements réguliers de Pétrarque (commentés infra, § 6.3):



$\alpha(A) \rightarrow (2, 1, 4, 6, 5, 3)$

$\alpha(C) \rightarrow (1, 2, 3, 4, 5, 6) = D$

C'est à Pulega (1978: 282-3) que revient le mérite de cette découverte, contestée cependant par Gavazzeni (56-7) qui tient pour plus

⁸⁹ Cf. Billy (1989: 82, 155 et 209-10).

vraisemblable l'idée de Mari pour qui le *commiato* dériverait du *der-nier couplet* «per semplice crucifixio». On s'attendrait donc, si nous avons bien compris la conception que Gavazzeni se fait de la *crucifixio* (cf. § 2.4.3), à trouver l'ordre 2 1 4 3 6 5, et non la série 2 1 4 6 5 3 dans laquelle seule la première paire d'antipodes fait l'objet de la *crucifixio*, les quatre autres éléments (4 6 5 3) se trouvant repris exactement dans le même ordre. On remarquera que Gavazzeni mentionne, sans commentaire, la position de Contini qui observe: «S'aggiunge una sorta di congedo in tre versi sulle tre prime rime delle tre prime strofi (AFC); quelle delle ultime compaiono, a ritroso, nel corpo di essi versi ([B], [D], [E])», description qui n'est autre que celle que Gavazzeni lui-même (55) donne de la permutation arnaldienne dans la citation (3) du § 2.4.3 (seuls différent bien entendu l'ordre absolu des éléments, dans l'ensemble de départ: ABCDEF → F_AE_BD_C dans la citation qui se base sur l'arrangement initial des mots-rimes (i.e. dans le couplet 1); AFCEDB → B_AD_FE_C pour le *commiato*, à partir de la série ordonnée des mots-rimes initiaux des six couplets): Contini anticipait ainsi, sans le savoir, la position de Pulega que les arguments externes évoqués ici viennent conforter.

6.3. Le *commiato* chez Pétrarque

Dans ses tentatives de restauration, le Comte Ferdinand de Gramont (p. 182) emprunta à Pétrarque une invention qu'il attribue erronément à Arnaut Daniel, selon laquelle les mots-refrains devaient être repris dans la «demi-stance» finale, dans le même ordre que dans la strophe initiale: (1) 2 - (3) 4 - (5) 6 (D dans la fig. 17 supra), par l'application ultime de la permutation arnaldienne au dernier couplet (C), marquant ainsi le retour à l'ordre de départ qu'un septième couplet eût amené⁹⁰.

Empruntant le principe à Dante, Pétrarque opérait sur la série linéaire des niches que la solution arnaldienne déterminait: (x) x - (x) x - (x) x, selon le même principe général des «amalgames». Mais avant d'arriver à la solution à laquelle il finit par se tenir, dans cinq de ses neuf *sestine*, l'illustre Florentin procéda généralement sans ordre véritable apparent, mis à part la reprise initiale du dernier

⁹⁰ Cf. Calame (1982: 176).

mot-rime à la fin (n° 80) ou, le plus souvent, au sein du premier vers de ce demi-couplet:

n° 22	(1) 5 - (3) 4 - (6) 2	n° 214	(1) 2 - (3) 4 - (5) 6
n° 30	(1) 2 - (4) 5 - (3) 6	n° 237	(1) 2 - (3) 4 - (5) 6
n° 66	(1) 2 - (4) 3 - (6) 5	n° 239	(1) 2 - (3) 4 - (5) 6
n° 80	(4) 1 - (3) 2 - (5) 6	n° 332	(1) 2 - (3) 4 - (5) 6
n° 142	(1) 2 - (3) 4 - (5) 6		

Le n° 30 fut en fait l'occasion d'une expérience privilégiée. En effet, alors qu'il procède à une ultime application de la permutation sur le dernier arrangement (soit 2 4 6 5 3 1) à partir du n° 142 de son *Canzoniere*, dans le n° 30, Pétrarque reprend successivement les derniers mots-rimes de chaque couplet, dans l'ordre inverse, au niveau des niches vi f - v f - iv f - iii f - ii f - i f, soit la séquence B dans la fig. 17 supra, ce qui créait une sorte d'attelage des six couplets, comme, on l'a vu, chez Dante. Curieusement, les exégètes qui se sont penchés sur la structure rhétorique de cette pièce dont les trois couplets finaux reprennent les trois thèmes principaux abordés successivement dans les trois premiers couplets, le *commiato* revenant sur le thème initial, ne semblent pas avoir vu cette recherche formelle qui donne une nouvelle cohésion à l'ensemble⁹¹.

La solution à laquelle se tiendra Pétrarque dans ses cinq dernières *sestine* manifeste une totale méconnaissance du projet primitif et du contexte qui le vit naître. Pour Arnaut, il était en effet essentiel que le processus fût arrêté avant le retour de la phase initiale: le sixième couplet enchaînait ainsi virtuellement avec le premier, la *tornada* étant étrangère à cette structure d'ensemble. Avec Pétrarque, cette virtualité finit par s'effacer au profit d'un retour trivial, et Pétrarque alla jusqu'à trouver le procédé suffisamment ingénieux pour concevoir une *sestina* double de 12 couplets (n° 332, soit la dernière du *Canzoniere*) où la structure complète se déploie deux fois de suite.

Conclusion

Sans doute est-il, d'une manière générale, téméraire de s'aventurer sur les sentiers de la création. Mais il semble que, en ce qui concerne la genèse des formes, nous soyons parfois en face d'indices

⁹¹ Voir par exemple Ceruti Burgio (1974: 355).

suffisants qui, une fois débusqués, jalonnent des directions, étayent des hypothèses, peuvent, le cas échéant, fournir des présomptions assez fortes pour servir de preuves: c'est à ce prix que l'on peut sortir des rapprochements souvent intuitifs et des analogies qui ne peuvent satisfaire la raison. On peut voir également l'importance des simulations (cf. § 4 en particulier) du point de vue méthodologique: celles-ci peuvent en effet permettre de mieux comprendre les choix effectués en tenant compte des contraintes formelles contemporaines. On a pu ainsi 1°) resituer le problème de la sextine dans le cadre des techniques mises en œuvres par les troubadours, en dissociant nettement les propriétés de la permutation et le processus qui en est à la base; 2°) sinon comprendre, du moins prendre la mesure du rôle fondamental des *coblas dissolutas*, et, concomitamment, du minimalisme structurel dans l'esthétique de cette forme; 3°) évoquer l'hypothèse de la recherche délibérée d'un processus occulte et l'incidence de cette recherche sur le choix de la nature des éléments permutés (mots-rimes); 4°) mettre en valeur des facteurs objectifs qui ont pu intervenir dans le choix des mots-rimes et de leur structure syllabique; 5°) évaluer les raisons objectives qui ont privilégié le nombre de 6 éléments; 6°) décrire, justifier dans une certaine mesure et expliquer les choix, bien différents, d'Arnaut Daniel, de Dante et de Pétrarque dans la constitution de la «demi-stance» finale.

Ces éléments nous permettent de mieux comprendre en quoi l'invention d'Arnaut put consister cette «solution optimale» que Raymond Queneau évoquait à son sujet, solution qui en fit un modèle privilégié pour de nombreuses générations de poètes: le choix des éléments utilisés qui instaure une contrainte sémantique forte sur la composition, le choix du nombre, l'identité des paramètres externes de la permutation, à savoir son ordre et son degré, le rôle déterminant de ces paramètres dans les limites formelles du poème, définissant à la fois le nombre de vers de la strophe et le nombre de couplets qui font de la forme une forme «carrée». *Seul principe d'unification* dans cette forme, la permutation vient lier les couplets les uns aux autres en un cycle occulte mais parfait que rend sensible le retour obsédant des mêmes mots-rimes, périodiquement relancé par la concaténation à chaque nouveau changement de couplet qui les livre aussitôt à la dispersion comme les cartes d'un jeu que l'on battrait et battra à nouveau mêmement. C'est en fait à l'unicité même de ce seul principe d'unification qui assurait à la forme globale la plus grande cohésion que portera atteinte le comte de Gramont en intro-

duisant la rime et l'alternance des genres afin de satisfaire à des canons esthétiques nouveaux.

DOMINIQUE BILLY

Centre d'Etudes Métriques
Maison Ange Guégin, Nantes

BIBLIOGRAPHIE

- Anglade, Joseph, 1923. *Les Poésies de Peire Vidal*. Paris (« Classiques français du moyen âge », 11).
- Arnaud, Noël. 1987. *La Vie de Jean Queval par un témoin: l'Agence Quenaud*. Plein Chant.
- Billy, Dominique. 1983. Le descort occitan: réexamen critique du corpus. *Revue des Langues Romanes* LXXXII: 1-28.
- 1984. *L'Art ornementaire du Trobar...* Thèse 3e c., Montpellier.
 - 1985. La Sextine (note rectificative à quelques propos de S.F. Noreiko...). *Les Amis de Valentin Brû* 31: 24-8 [Errata dans le n° 32-33, 1985, p. 84].
 - 1986. La *canso redonda* ou les déconvenues d'un genre. *Medioevo Romano* 11: 369-78.
 - 1989. *L'Architecture lyrique médiévale*. Montpellier: S.F.A.I.E.O.
- Bringer, Monique. 1969. Sur un problème de Raymond Queneau. *Mathématiques et Sciences Humaines* 27: 13-20.
- Brugnolo, Furio. 1979. Note sulla canzone trilingue "Aï faux ris" attribuita a Dante. *Rettorica e critica letteraria*, a cura di Lea Ritter Santini e Ezio Raimondi. Bologna: Il Mulino, 35-68.
- Calame, Alain. 1982. Ferdinand de Gramont: *Sextines* précédées, [sic] de *l'Histoire de la Sextine*;..., 1872. *NRF* 352: 175-91.
- Carroll, Carleton W. 1970. A comparative Structural Analysis of Arnaut Daniel's "Lo ferm voler" and Peire Vidal's "Mout m'es bon e bel". *Neophilologus* 54: 338-46.
- Carroll, C.W.; Orr, W.F. 1975. On the Generalization of the Sestina. *Delta* 5: 1: 32-44.
- Ceruti Burgio, Anna (1974). Strutture simmetriche e amplificazione circolare nella sestina xxx del « canzoniere ». *Italianistica* 3: 351-6.
- Chambers, F.M. 1985. *An Introduction to Old Provençal Versification*. Philadelphia.
- Chiarini, Giorgio. 1989. Bertran de Born nel *De vulgari eloquentia*. *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*. Modena: Mucchi, 411-9.
- Contini, Gianfranco, éd. 1946. *Dante Alighieri, Rime*. 2^e éd. Torino: Einaudi.
- Cornulier, Benoît de. 1983. Sur les groupements de vers classiques et la rime. *Cahiers de grammaire* 6: 32-70.
- Davidson, F.J.A. The Origin of the Sestina. *Modern Language Notes* 25: 18-20.
- Dejeanne, JM.-L., éd. 1909. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*. Toulouse (« Bibliothèque méridionale », 12).
- De Sena, Jorge. 1963. A sestina e a sextina de Bernardim Ribeiro. *Revista de Letras* 4: 137-76.
- Gavazzeni, Franco. 1984. Approssimazioni metriche sulla terza rima. *Studi Danteschi* 56: 1-82.

- Gramont, comte de. 1872. Cf. supra, Calame (1982) qui croit l'avoir redécouverte. De fait, l'ouvrage a été mieux servi par les Américains; il est ainsi répertorié dans l'importante bibliographie de T.V.F. Brogan, *English Versification, 1570-1980: a Reference Guide with a Global Appendix*, Baltimore, London, 1981, n° L835. Elwert le mentionne dans son *Traité de versification française* (1^{re} éd., en allemand, de 1961).
- Gruber, Jörn. 1983. *Die Dialektik des Trobar: Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer.
- Hamlin, Frank R., Peter T. Ricketts & John Hathaway. 1967. *Introduction à l'étude de l'ancien provençal*. Genève: Droz.
- Hausmann, F.-R. 1986. *Die Gedichte aus Dantes "De vulgari eloquentia": eine Anthologie provenzalischer, französischer und italienischer Gedichte des Mittelalters*. München: Fink.
- Jeanroy, Alfred. 1913. La "sestina doppia" de Dante et les origines de la sestina. *Romania* 42: 481-9.
- 1934. *La Poésie lyrique des troubadours*. 2 vol. Paris, Toulouse.
- Mari, Giovanni. 1899. La sestina d'Arnaldo, la terzina di Dante. *Reale Istituto Lombardo di Science e Lettere: Rendiconti* 2: 32: 953-85.
- Martinon, Philippe. 1912. *Les Strophes: étude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance*. Paris: Champion.
- Noreiko, Stephen F. 1983. Sur les sextines potentielles. *Les Amis de Valentin Brû* 22: 6-9.
- Oulipo. 1981. *Atlas de littérature potentielle*. Paris; Gallimard (« Idées »).
- Pelosi, Andrea, éd. 1990. La canzone italiana del Trecento. *Metrica* 5: 3-162.
- Pézar, André, éd. 1965. *Dante, Œuvres complètes*. Paris: Gallimard (« Pléiade »).
- Pulega, Andrea. 1978. Modelli trobadorici della sestina dantesca: esercizi di lettura. *Acme* 31: 2: 261-328.
- Queneau, Raymond. [1965]. Note complémentaire sur la sextine. *Subsidia Pataphysica* 1: 79-80.
- 1965. *Bâtons, Chiffres et Lettres*. Paris: Gallimard (« Idées »).
- Riesz, János. 1971. *Die Sestine. Ihre Stellung in der literarischen Kritik und ihre Geschichte als lyrisches Genus*. München: Fink.
- Roncaglia, Aurelio. 1981. L'invenzione della sestina. *Metrica* II: 3-41.
- Roubaud, Jacques. 1977. La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau. *Critique* 359: 392-413.
- 1984. *La Fleur inverse: essai sur l'art formel des troubadours*. Paris: Ramsay.
- Speroni, Gian Battista. 1978. C. r. de Riesz 1971. *Metrica* I: 303-5.
- Switten, Margaret. 1991. De la sextine: amour et musique chez Arnaut Daniel. *Mél. de langue et de littératures occitanes...* Pierre Bec. Poitiers: C.E.S.C.M., 549-65.
- Tavera, Antoine. [1965]. Arnaut et la spirale. *Subsidia Pataphysica* 1: 73-8.
- 1986. *Entrebecs: à propos d'une gageure de Peire Vidal*. *Cultura Neolatina XLVI: 1-4: 201-23*. REPRIS TEL QUEL DANS *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*. Modena: Mucchi, 1989, 1345-67.
- Țârău, Paul. 1981. Aspects combinatoires dans l'analyse de texte: étude linguistique et mathématique d'une sextine de Arnaut Daniel. *Revue Roumaine de Linguistique* 26: 469-83.