

Le reflet de la *canso* dans le *De Vulgari Eloquentia* et dans les *Leys d'Amors*

Gérard Gonfroy

---

Citer ce document / Cite this document :

Gonfroy Gérard. Le reflet de la *canso* dans le *De Vulgari Eloquentia* et dans les *Leys d'Amors*. In: Cahiers de civilisation médiévale, 25e année (n°99-100), Juillet-décembre 1982. pp. 187-196;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1982.2197>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1982\\_num\\_25\\_99\\_2197](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1982_num_25_99_2197)

---

Fichier pdf généré le 25/03/2019

Gérard GONFROY

## Le reflet de la *canso* dans le *De Vulgari Eloquentia* et dans les *Leys d'Amors*

Bien que les spécialistes de la lyrique troubadouresque usent fréquemment d'un métalangage emprunté aux *Leys d'Amors* et au *De Vulgari Eloquentia*, il peut paraître téméraire de rapprocher ces deux textes, tant ils sont dissemblables par la personnalité de leurs auteurs, le laborieux Guilhem Molinier et Dante, le génie absolu, mais aussi par leurs dimensions<sup>1</sup>. Pourtant il s'agit d'œuvres presque contemporaines : Dante écrivit son traité dans les toutes premières années du XIV<sup>e</sup> s., alors que la rédaction du code toulousain fut entreprise à peine vingt-cinq ans plus tard<sup>2</sup>. De même les buts avoués se ressemblent fort : si Dante nous confie au détour d'une phrase qu'il entend « former l'art » des poètes vulgaires<sup>3</sup>, les *Leys* consacrent plusieurs chapitres de la partie liminaire à l'intérêt de la *sciensa de trobar*, qui, seule, permet de composer de *bels dictatz, plazens e netz*<sup>4</sup>. Il serait également aisé de montrer qu'ils partagent la même conception de la langue apte à l'expression poétique : la quête du *vulgare illustre* et celle du *romans fi* obéissent à des principes identiques : l'un et l'autre sont extraits du *sermo cotidianus* grâce à un ensemble d'opérations de sélection et c'est ce travail sur la langue, analogue dans son essence au processus alchimique, qui leur confère un statut comparable à celui de la *grammatica*<sup>5</sup>. Même intérêt limité, du moins apparemment, pour les troubadours de l'âge classique : certes Dante en mentionne sept dans le *DVE* (Giraut de Bornelh,

1. Le rapport entre les deux traités est de l'ordre de 1 à 20. Nous entendons ici par *Leys d'Amors* (désormais *Leys*) la rédaction longue en prose, la seule complète, à l'exclusion des remaniements ultérieurs (rédaction longue en vers et rédaction abrégée en prose, toutes deux publiées par J. Anglade).

2. Le *De Vulgari Eloquentia* (désormais *DVE*) a vraisemblablement été composé entre 1303 et 1306 ; sur ce point, cf. éd. Marigo, p. xxii-xxvi et éd. Mengaldo, p. xiv-xvii ; quant aux *Leys*, l'étude systématique des révisions subies par le ms. toulousain de la rédaction longue en prose (ms. A, conservé à l'Académie des Jeux Floraux) nous a permis de resserrer la fourchette (1327-1340) autrefois avancée par A. Jeanroy (*Hist. Littér. Fr.*, t. XXXVIII, p. 153-161). Si le *terminus ad quem* (1340), fourni par le *Glosari al Doctrinal de trobar de Ramon de Cornet* de Joan de Castellnou, n'est pas contestable, le *terminus a quo* ne saurait être antérieur à 1333, puisqu'un poème, *Lo Desconort de las donas*, imparfaitement éliminé lors d'une révision du ms. A et conservé par le ms. apparenté de Barcelone (A1), fait allusion aux conséquences qu'eut pour Toulouse la création en 1332 de l'Université rivale de Cahors.

3. *DVE*, II, vii, 3 ; nos références renvoient au texte de l'éd. de P. V. MENGALDO, *Dante Alighieri, DVE*, I, *Introduzione e testo*, Padoue, 1968 ; elle améliore sur quelques points de détail l'éd. de A. MARIGO, *Dante Alighieri, DVE*, 3<sup>e</sup> éd., Florence, 1957, qui reste d'une consultation indispensable.

4. *Leys*, 6 (G.A., I, p. 4) ; les insuffisances de l'éd. Gatién-Arnoult (*Las Flors del Gay Saber estier dichas las Leys d'Amors*, Toulouse/Paris, s.d. [1840/43], 3 vol.), qui ne répond en rien aux exigences scientifiques modernes, nous contraignent à recourir au texte de notre propre édition, bien qu'elle ne soit pas encore publiée (*La rédaction longue en prose des « Leys d'Amors »* : éd. et étude crit. des trois premières parties, Poitiers, 1981, thèse dactyl.). On trouvera donc pour chaque citation notre référence, qui indique le numéro du chapitre dont elle provient, suivie, entre parenthèses, par la concordance, lorsqu'elle est possible, avec l'éd. Gatién-Arnoult.

5. Cf. par ex. le cas du dialecte sicilien, rejeté en tant que « parler ordinaire » mais reconnu comme langue des poètes de l'école sicilienne (voir *DVE*, I, xii, 6 ; sur le « vulgare illustre », voir le précieux article de R. DRAGONETTI, *La conception du langage poétique dans le DVE de Dante*, « *Romanica Gandensia* », IX, 1961, p. 9-77 ainsi que les introductions des éd. déjà citées (Marigo, p. lvi-xcix et Mengaldo, p. lxiv-lxxvii). Le syntagme *romans fi* (littér. « roman épuré »), récurrent dans les *Leys*, délimite à l'intérieur des niveaux et des formes possibles de la langue les seuls admis pour la composition poétique ; sur l'ensemble de cette question, cf. notre art. *Les grammairiens occitano-catalans du moyen âge et la dénomination de leur langue*, « *La Licorne* » (Rev. Fac. Let. de Poitiers), IV, 1980, p. 47-76 et particulièrement p. 60-62.

Peire d'Alvernha, Bertran de Born, Arnaut Daniel, Folquet de Marselha, Aimeric de Belenoi et Aimeric de Peguilhan) ; certes il cite une dizaine d'*incipit*<sup>6</sup> mais il est manifeste que la production italienne immédiatement antérieure ou contemporaine constitue l'objet essentiel de sa réflexion<sup>7</sup> ; les rédacteurs des *Leys*, à leur tour, allèguent la caution des *bons trobadors anticz*<sup>8</sup>, citent quelques noms et quelques pièces<sup>9</sup>, mais une analyse précise de leurs conceptions poétologiques révèle que seule la poésie contemporaine les concerne directement ; la référence aux grands troubadours du passé correspond plutôt dans les deux textes au souci fondamental des théoriciens médiévaux de se rattacher à une *auctoritas*. C'est d'ailleurs, en fait, ce point qui nous semble rapprocher le plus profondément nos deux traités : ils s'inscrivent l'un et l'autre dans la grande tradition philosophique, rhétorique et poétologique du moyen âge. Chacune de leurs pages, ou presque, résonne en effet de l'écho des grands textes fondateurs, ceux de Donat, Priscien, Boèce, Isidore de Séville, Martianus Capella, etc., dont la connaissance, le plus souvent indirecte, s'effectuait par le truchement de leurs innombrables commentateurs<sup>10</sup>. Cependant à côté de ce faisceau de convergences qui légitime, dans une certaine mesure, la confrontation à laquelle nous envisageons de procéder, et sans revenir sur la disparité fondamentale des deux œuvres, il ne faut pas négliger deux facteurs essentiels. Dante, tout d'abord, ne connaît la langue d'oc qu'en tant que langue littéraire — on sait qu'il la maîtrise assez bien pour avoir pu en placer quelques vers dans la bouche d'Arnaut Daniel à la fin du Chant 26 du *Purgatoire* — mais il ignore tout de sa réalité existentielle, de ses divisions dialectales, de sa zone d'extension même, considérant que ses locuteurs, qu'il appelle Espagnols (*Yspani*) occupent la partie méridionale de l'Europe, alors que la langue d'oïl s'étend, pour lui, jusqu'aux montagnes d'Aragon<sup>11</sup>... D'autre part, même si l'on ne prend pas au pied de la lettre sa profession de foi initiale : *Cum neminem ante nos de vulgaris eloquentie doctrina quicquam inveniamus tractasse* [...] <sup>12</sup>, rien ne permet de penser qu'il connaissait l'importante tradition grammaticale et poétologique occitano-catalane du XIII<sup>e</sup> s., pourtant largement diffusée en Italie<sup>13</sup>. A l'inverse, est-ce utile de le rappeler, les *Leys*, rédigées de l'intérieur de l'espace linguistique occitan, décrivent avec une précision étonnante le languedocien central et témoignent d'une solide information sur d'autres dialectes, notamment le gascon et le limousin<sup>14</sup> ; de surcroît Guilhem Molinier avait pratiqué les *Razos de trobar* de Raimon Vidal qu'il cite à plusieurs reprises<sup>15</sup>.

6. Il s'agit des pièces suivantes : P.C. 9. 14 ; 10. 50 ; 29. 13, 17 et 18 ; 155. 22 ; 242. 17, 55, 72 et 73.

7. La connaissance des troubadours classiques affichée par un Francesco da Barberino, pour prendre ce seul ex., paraît beaucoup plus ample ; sur ce point voir A. THOMAS, *Fr. da B. et la littérature provençale en Italie au m. d.*, Paris, 1883, p. 92-93, 104 et ss. La bibliographie relative aux rapports entretenus par Dante avec la poésie des troubadours est considérable ; on en trouvera l'essentiel dans l'introd. de l'éd. Mengaldo (p. cxxiv) ; l'ouvrage de base demeure celui de S. SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali*, 2<sup>e</sup> éd., Catania, 1959, auquel il convient d'ajouter l'art. de G. FOLENA, *Dante et les troubadours*, « Rev. de langue et litt. d'oc », XII-XIII, 1965, p. 21-34.

8. *Leys*, I (G.A., I, p. 2) ; il ne faudrait pourtant pas se méprendre sur la portée du terme *anticz*. Guilhem Molinier précise en effet dans la V<sup>e</sup> partie, à propos du *vici* appelé *cacenphalon* : « tenem per anticz totz los dictatz faytz denan la publicatio d'estas nostras leys d'amors » (G.A., III, p. 28).

9. Sur les citations de troubadours contenues dans les diverses rédactions des *Leys d'Amors*, cf. la note de J. Anglade dans son c. r. des *Joies du Gai Savoir* (éd. Noulet-Jeanroy), « Annales du Midi », XXIX, 1917, p. 261-273. Il est frappant de constater que nos deux traités manifestent le même intérêt pour des « curiosités » formelles telles que la sextine d'Arnaut Daniel et le *descort* plurilingue de Raimbaut de Vaqueyras.

10. Sur les sources du *DVE*, voir P. V. MENGALDO, éd. cit., p. XXI-L ; le poids de la tradition dans les conceptions poétologiques du Livre II a été fortement souligné par M. PAZZAGLIA, *Il verso e l'arte della canzone nel DVE*, Florence, 1967. Nous nous sommes efforcé, dans notre commentaire cité *supra* n. 4, d'explorer les voies multiples et souvent tortueuses de l'érudition des rédacteurs des *Leys*, mais l'ampleur et la diversité du champ d'investigation ne nous laissent guère d'illusions : beaucoup de faits importants ont échappé aux mailles du filet.

11. Cf. *DVE*, I, VIII, 7-9 et II, XIII, 3 ainsi que les notes correspondantes de l'éd. Marigo. Dans son commentaire (*ibid.*, p. xciii-xcvi), l'érudit italien s'efforce désespérément de trouver une cohérence à ces données confuses, mais il finit par avouer son embarras.

12. *DVE*, I, 1, 1.

13. La *Doctrina d'Acort* de Terramagnino da Pisa et le *Donatz Proensals* d'Uc Faidit ont été rédigés en Italie pour des destinataires italiens ; de plus, trois mss (*B*, *C* et *L*) des *Razos de trobar* de Raimon Vidal sont d'origine italienne. Sur l'absence d'éléments prouvant que Dante aurait fréquenté ces textes, cf. éd. MENGALDO, p. LXXXVII, n. 1.

14. En confrontant les données linguistiques fournies par Guilhem Molinier avec ce que l'on sait de l'ancien occitan et avec les enseignements de la dialectologie moderne, nous n'avons quasiment jamais pris en défaut le principal rédacteur des *Leys*.

15. Cf. *Leys* éd. G.A., t. II, p. 208, 392, 402.

En somme, pour examiner l'objet qui nous intéresse ici, la *canso* troubadouresque de l'époque classique, nos deux textes constituent de précieux observatoires, à condition de n'avoir garde d'oublier, outre le décalage temporel, les différences de stratégie qui les animent : stratégie interne et conservatrice pour les *Leys*, chargées de favoriser le maintien du *Gai Saber*<sup>16</sup> ; stratégie externe et novatrice, au contraire, pour Dante, héraut d'une conception profondément aristocratique de la poésie<sup>17</sup> et désireux d'impulser le renouveau de la lyrique italienne. Cet ensemble de données ne peut que se traduire par des glissements, des décalages, des déformations venant troubler, voire obscurcir l'image de la *canso* que nous livrent les deux traités et c'est précisément un travail de dévoilement de ces écrans et de ces masques qu'il nous faut effectuer si nous voulons que le regard des hommes du XIV<sup>e</sup> s. puisse éclairer le nôtre. Pour ce faire, nous envisagerons successivement la chanson en tant que genre poétique, et en tant que structure formelle.

\* \* \*

En fait on s'aperçoit vite que le terme *cantio* désigne dans le *DVE* tout autre chose que la chanson d'amour du XII<sup>e</sup> s. La *cantio* s'oppose pour Dante à la *ballata* (ballade) et au *sonitus* (sonnet), considérés comme genres inférieurs et dignes seulement du *vulgare mediocre*<sup>18</sup> ; l'excellence de la *cantio* est proclamée tout au long du troisième chapitre du livre II, à l'aide d'une longue série d'arguments, le plus souvent de forme tautologique ou syllogistique ; deux d'entre eux, cependant, retiennent l'attention du lecteur moderne : la *cantio*, nous dit Dante, est plus noble (*nobilior*) que la *ballata* car elle se suffit à elle-même<sup>19</sup>, sans qu'intervienne le martèlement des danseurs, propre à la ballade<sup>20</sup> ; en un mot la suprématie de la chanson provient de sa pureté essentielle<sup>21</sup> — nous aurons l'occasion d'y revenir ; d'autre part, et la remarque intéressera les sociologues de la littérature, les *cantiones* sont, de toutes les pièces chantées, celles que l'on conserve le plus précieusement « ainsi qu'il apparaît à ceux qui fréquentent les manuscrits »<sup>22</sup> ; il s'agit donc du genre le plus précieux. Quant à la thématique de la *cantio*, elle est vouée aux *magnalia*, c'est-à-dire à la célèbre triade de valeur croissante, *salus, venus, virtus* ; on y doit chanter la *probitas armorum* (la prouesse d'armes), l'*amoris accensio* (la flamme érotique) et la *directio voluntatis* (la rectitude morale) ; thèmes que Dante illustre respectivement grâce aux figures de Bertran de Born, Arnaut Daniel et Guiraut de Bornelh<sup>23</sup>.

On voit donc que Dante songe essentiellement à la lyrique italienne, négligeant (ou ignorant) la ventilation occitane des genres (*sirventes, canso* et *vers*)<sup>24</sup> ; en réalité la *cantio* fonctionne dans le *DVE* comme le genre prototypique, à la thématique variée, de ce que P. Bec a appelé pour les troubadours le « registre aristocratisant »<sup>25</sup> ; autant dire que le concept de *cantio* s'apparente beaucoup plus à celui de *vers*, tel qu'il est défini dans les *Leys d'Amors*, lors de l'exposé des genres lyriques, qu'à celui de *canso*. Comme nous nous sommes efforcé de le montrer

16. Les membres du *Consistori del Gay Saber* se veulent les défenseurs des formes poétiques héritées de la tradition, comme l'atteste leur qualité de *Munhedors*. Sur le sens exact de ce terme (« champions, défenseurs » et nullement « mainteneurs », cf. LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, V, 115.

17. Cf. *DVE*, II, I, 9 ; II, IV, I et II, VIII, 3.

18. *Ibid.*, II, IV, I.

19. *Ibid.*, II, III, 5.

20. *Ibid.*, II, III, 5.

21. Sur ce point, voir R. DRAGONETTI, art. cit., p. 59.

22. *DVE*, II, III, 7 : « ut constat visitantibus libros ».

23. *Ibid.*, II, II, 8.

24. Les réserves que l'on peut légitimement émettre sur une classification en genres, le plus souvent établie *post rem*, ne remettent pas en cause la spécificité thématique de la *canso*, hormis les cas, bien connus et relativement rares, d'interférences registrales.

25. Cf. P. BEC, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge*, Avignon, 1970, p. 66-71.

ailleurs<sup>26</sup> — que l'on nous pardonne d'y faire ici référence —, le remplacement de la *canço* par le *vers* comme genre majeur correspondait au goût de l'époque pour la littérature moralisante ; ainsi, pour les rédacteurs des *Leys*, *vers* est ambivalent : il s'applique, en un sens technique, à un poème éthique ou didactique, mais, dans une acception plus générale, qui a gardé des traces de la valeur originelle<sup>27</sup>, il désigne une sorte de modèle formel à la thématique polyvalente, servant de moule à des genres qui, eux, sont spécialisés : c'est ainsi qu'aux yeux de Guilhem Molinier, la *canço* conserve son unicité thématique fondamentale : *Chansos [...] deu tractar principalmen d'amors e de lauzors*<sup>28</sup>. Nous sommes très loin de la conception de Dante selon laquelle la *cantio* autorise les spéculations philosophiques les plus élevées, conception qui le conduira à substituer dans la *Divine Comédie* Folquet de Marseille à Guiraut de Bornelh comme chantre de la poésie la plus haute, celle de la *virtus*<sup>29</sup>. A ce stade de l'analyse, s'il fallait résumer d'une boutade notre pensée, nous dirions que la *cantio* du *DVE* permet sans doute d'appréhender ce qu'est la *canzone* du *trecento*, mais nullement la *canço* occitane de l'époque classique.

Pour le spécialiste des troubadours et des trouvères en quête d'une approche globale de la chanson, l'intérêt du traité se trouve ailleurs : il réside dans les fulgurantes remarques de Dante sur la production et la réception du message poétique, acte de création (*actio*) avant de devenir geste pur (*passio*)<sup>30</sup>, ainsi que dans l'heureuse formulation de ses définitions synthétiques : « la chanson est la matrice d'une pensée complète »<sup>31</sup> ; c'est encore « l'action accomplie de celui qui dispose avec art des paroles harmonisées pour une mélodie »<sup>32</sup> ; c'est enfin « une combinaison en style tragique de strophes analogues, dépourvues de refrain, et tendant à une unité de pensée »<sup>33</sup>.

Voilà qui nous amène à la question du style de la chanson que, faute de temps, nous nous contenterons d'effleurer<sup>34</sup>. Pour Dante, qui hérite de la tradition et, avant tout, de la *Rhétorique à Herennius* la division des trois styles, seule la *cantio*, à cause de l'élévation de ses thèmes, peut et doit recourir au style tragique<sup>35</sup> : cette convenance entre le *stylus tragicus* et la *cantio* se marque essentiellement dans deux domaines, celui du vocabulaire et celui de la *construclio*. La sélection des *vocabula grandiosa* s'exerce grâce au discernement (*discretio*) du poète<sup>36</sup> ; on retrouve, sous forme d'interdits lexicaux, des indications de même nature dans les *Leys* : *quar en chanso no deu hom pauzar deguna laia paraula ni degu villanal mot ni mal pauzal*<sup>37</sup>.

Quant au terme *construclio*, emprunté à la tradition grammaticale médiolatine, il s'applique aux relations syntagmatiques à l'intérieur de la proposition (rappelons que le concept moderne de phrase n'apparaît qu'au XVIII<sup>e</sup> s.) ; mais le poète ne saurait se contenter d'une *construclio congrua* (« grammaticale »), il doit rechercher la *construclio excelsa* (« raffinée, ornée ») dont Dante propose un exemple, d'ailleurs en prose, avant de recourir aux *doctores illustres* occitans,

26. Cf. notre communication, « *Vers* » et « *canço* » : le témoignage des traités de poétique occitano-catalans, présentée au Coll. internat. d'Aix-en-Provence (1978) sur *La littérature narrative en langue d'oc*. A paraître prochainement dans « Senefiance ».

27. Sur cette question, voir J. CHAILLEY, *Les premiers troubadours et les « versus » de l'école d'Aquitaine*, « Romania », LXXVI, 1955, p. 212-239 ainsi que P. BEC, *Le problème des genres chez les premiers troubadours*, « Cahiers civil. médiév. », XXV, 1982, p. 31-47.

28. *Leys*, 257 (G.A., I, p. 340).

29. Pour une analyse précise du rôle de la *cantio* dans la pensée de Dante, voir M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 202-204 ; sur la palinodie, voir P. V. MENGALDO, éd. cit., p. LXXXVII et ss et G. FOLENA, art. cit., p. 31-34.

30. Cf. *DVE*, II, VIII, 4.

31. *Ibid.*, II, IX, 2 : « *cantio est gremium totius sententie* ».

32. *Ibid.*, II, VIII, 6 : « *cantio nihil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata*. »

33. *Ibid.*, II, VIII, 8 : « *cantio [...] est equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio*. »

34. R. Dragonetti a consacré à cette question le chapitre liminaire (p. 15-139) de sa *Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise* (Bruges, 1960 ; reprod. anastalt., Genève, 1979).

35. Cf. *DVE*, II, IV, 6.

36. Cf. *ibid.*, II, VII, 1-6.

37. *Leys*, 257 (G.A., I, p. 340).

français et italiens<sup>38</sup>. Là plus qu'ailleurs, et Dante et Guilhem Molinier se situent dans la mouvance des arts poétiques latins : il convient seulement de préciser que, contrairement au *DVE* qui procède par touches rapides, les *Leys* consacrent toute la quatrième partie de la rédaction longue à un monumental exposé des vices et des figures de rhétorique. Et malgré la précieuse mise en garde d'Aston, qui, dans son article *The Troubadours and the Concept of Style*<sup>39</sup>, estimait fort inquiétant d'appliquer aux troubadours des jugements esthétiques postérieurs d'un siècle ou deux, on a montré récemment que les préceptes des *Leys* pouvaient se révéler très éclairants, en particulier dans le cas des figures de répétition — je pense ici à l'intéressant travail de Nath Smith<sup>40</sup>.

Mais n'oublions pas que l'essentiel du livre II du *DVE*, comme les trois premières parties des *Leys*, traite de la forme de la chanson. D'emblée, une constatation s'impose : les problèmes structurels de la *cantio* se réduisent pour Dante à ceux de la strophe (*stantia*) : du même coup sont passées sous silence toutes les techniques d'enchaînement des strophes, pourtant utilisées dès la seconde génération de troubadours ; à l'opposé les *Leys* définissent avec précision les *coblas retrogradadas*, *capcaudadas* et *capfinidas*, pour ne retenir que les principales. Or, à en croire les listes dressées par I. Frank, le nombre total de ces pièces, pour les deux siècles d'or de la lyrique occitane, dépasse cent soixante, ce qui n'est pas rien. Le silence du *DVE* surprend d'autant plus que, outre la sextine d'Arnaut Daniel, dont le principe, admirablement maîtrisé par Dante, repose sur une *retrogradatio cruciala*, est proposée comme modèle de *constructio excelsa* une *canso* d'Aimeric de Peguilhan (Pillet-Carstens 10, 50) précisément en *coblas capcaudadas*.

En fait, une fois encore, la conception du *DVE* répond à la pratique des stilnovistes qui privilégient les *coblas singulares* au détriment de tout procédé visant à unifier ostensiblement le poème, y compris l'*unissonansa* ; de même le goût des *Leys* pour les formes complexes d'enchaînement, s'il est fondé historiquement, rend bien compte des recherches formelles menées au XIV<sup>e</sup> s. tant en pays toulousain qu'en Catalogne, recherches que la critique a longtemps négligées et qui, pourtant, anticipent d'un bon siècle sur l'art des Rhétoriciens français<sup>41</sup>.

Mais revenons à la composante fondamentale du poème, la *stantia* : Dante nous apprend que les strophes, obligatoirement dépourvues de refrains (*sine responsorio*)<sup>42</sup> doivent se conformer au moule fourni par la première d'entre elles<sup>43</sup> ; et, de même que la chanson permet l'épanouissement d'une pensée complète, de même la strophe engendre l'art tout entier (*totam artem ingremial*)<sup>44</sup> ; ou encore, elle forme « le réceptacle de l'art tout entier »<sup>45</sup>. Or cet art réside, selon la formule bien connue, dans trois éléments essentiels : *Tota [...] ars cantionis circa tria videtur consistere : primo circa cantus divisionem* [la division mélodique], *secundo circa partium habitudinem* [la structuration des parties], *tertio circa numerum carminum et sillabarum* [le nombre de vers et de syllabes]<sup>46</sup>.

38. Cf. *DVE*, II, vi, 1-8. Ce passage essentiel a souvent attiré l'attention de la critique. Outre les notes de l'éd. Marigo (en particulier, p. 211 n. 27), on consultera les commentaires de R. DRAGONETTI, art. cit., p. 66-71 et de M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 107-139.

39. Dans *Stil- und Form Probleme in der Literatur. Vortr. d. VII. Kongr.... f. moderne Spr. u. Lit.* (Heidelberg, 1959), p. 142-147.

40. *Figures of Repetition in the Old Provençal Lyric: a Study in the Style of the Troubadours*, Chapel Hill, 1976.

41. Nombre de procédés chers aux Rhétoriciens français apparaissent déjà dans l'œuvre d'un Ramon de Cornet ou d'un Joan de Castellnou ; que l'on songe, pour ce dernier, au tour de force que constitue sa « canço retrogradada per diecios e per bordos e per coblas » (cf. éd. J. MASSÓ-TORRENTS, « Annales du Midi », XXVI, 1914, p. 465-466).

42. *DVE*, II, viii, 8.

43. *Ibid.*, II, ix, 2.

44. *Ibid.*

45. « receptaculum totius artis », *ibid.*

46. *Ibid.*, II, ix, 4.

Du dernier point, Dante ne dira rien, ou presque, le chapitre XIV du livre II étant, comme l'on sait, inachevé ; on voit d'ailleurs mal comment il aurait pu éviter de répéter ce qu'il avait exposé dans les chapitres dévolus à l'*habilitudo partium*. Sur ce plan on notera que les *Leys*, dans leur souci d'exhaustivité, dégagent le mécanisme de base, c'est-à-dire la relation inversement proportionnelle qui unit le nombre de vers et la longueur du ou des mètres utilisés<sup>47</sup>.

Si l'on examine à présent la notion de *divisio cantus*, on se rend compte qu'elle recouvre deux ensembles de phénomènes, homologues pour Dante, et difficilement réductibles pour nous. Dans le chapitre X qui ressortit exclusivement à l'étude de la mélodie, le concept de *divisio cantus* sert à mettre en évidence l'existence de deux formes mélodiques fondamentales : le type *sub oda continua*, sans répétition (*sine iteratione modulationis*) et le type *cum iteratione*, ce dernier se réduisant en fait, selon que la répétition de la phrase mélodique se produit avant ou après la *diesis*, aux trois formules :

1. *pedes + versus*
2. *pedes + sirma*
3. *frons + versus*.

Or le chapitre suivant, qui traite de l'*habilitudo partium*, commence lui aussi par une analyse de la ... *divisio cantus* ; autrement dit : ce qui était le premier des trois constituants de l'*ars cantionis*, d'essence musicale, devient maintenant un sous-ensemble du second, d'essence textuelle ; l'incohérence découle de ce que Dante croit à la correspondance exacte des deux structures, la répétition de la phrase mélodique (*iteratio unius ode*) entraînant la reduplication (*ingeminatio*) des *pedes* ou des *versus* et réciproquement<sup>48</sup>. Pourtant les faits démentent son analyse : R. Dragonetti l'a démontré pour la lyrique d'oïl<sup>49</sup> ; il est encore plus aisé de le faire pour la poésie des troubadours, surtout depuis que nous disposons de la monumentale édition d'Ismael de la Cuesta<sup>50</sup> : alors que près de la moitié du corpus mélodique relève du type *sub oda continua*, les schèmes strophiques ne sont jamais, sauf pour trois cas précis, dont la sextine d'Arnaut Daniel<sup>51</sup>, en *rims estramps*, ce que l'isomorphisme des deux structures aurait dû entraîner ; en effet de nombreuses chansons à mélodie *sine iteratione* connaissent des formes strophiques avec répétition dans les *pedes* : ainsi sur les six *oda continua* de Bernart de Ventadorn, cinq présentent des *pedes* ; pour Folquet de Marseille, le rapport s'établit à sept sur onze. La contre-épreuve est tout aussi significative : des schèmes mélodiques avec *pedes* peuvent accompagner des structures strophiques dépourvues de répétition ; le phénomène, attesté dès Jaufre Rudel et Marcabru, est loin d'être rare. Réjouissons-nous, d'ailleurs, qu'il en soit ainsi : sans cela la chanson eût été d'une fadeur extrême, car une grande partie de son intérêt réside justement dans les tensions existant entre les deux structures, comme les travaux d'analyse rythmique menés conjointement par G. Le Vot, P. Lusson et J. Roubaud l'ont bien établi<sup>52</sup>.

Alors pourquoi cette erreur du *DVE* ? Peut-être à cause de la fascination exercée par la sextine d'Arnaut Daniel, qui, on l'a vu, se caractérise par l'homologie de ses deux plans ; plus profondément parce que Dante perçoit l'existence d'une mélodie comme une contrainte nécessaire, héritée de la tradition du grand chant courtois, mais cette contrainte, il ne la conçoit que comme une virtualité : « Nous disons que chaque strophe est harmonieusement

47. Cf. *Leys*, 168 et 169 (G.A. I, p. 198-204).

48. Cette idée ne revient pas à moins de trois reprises dans le *DVE* : II, x, 3 ; XI, 13 et XII, 9.

49. *Op. cit.*, p. 384-386.

50. *Las cançons dels trobadors*, Toulouse, 1979.

51. Cf. P.C. 29. 14 ; 364. 42 et 248. 1.

52. Voir, p. ex., *La chanson de « l'amour de loin » de Jaufre Rudel. Essai de lecture rythmique*, « Mezura », III, 1979, p. 81-92.

composée pour pouvoir recevoir une mélodie »<sup>53</sup>. Une fois cette hypothèque admise, Dante, en immense poète du XIV<sup>e</sup> s., se désintéresse de la mélodie et ne se préoccupe plus que de la musicalité intrinsèque du message verbal.

Il n'empêche, l'analyse dantesque de la *divisio cantus*, si on l'envisage pour elle-même, hors de ses implications textuelles, témoigne d'une extrême lucidité et reste sans équivalent dans la réflexion scientifique de l'époque.

Le second volet, et le plus important (*maxima pars*) de l'*ars cantionis*, c'est donc l'*habitus partium* (« la structuration des éléments »). Ce terme, *habitus*, vraisemblablement emprunté à l'*Institutio Arithmetica* de Boèce<sup>54</sup>, désigne à la fois la disposition relative des éléments et les rapports de proportionnalité qui les unissent. Les *Leys d'Amors* usent dans une acception tout à fait comparable du mot *compas* qui renvoie et à la structure strophique globale et à la « mesure » de chacun de ses composants<sup>55</sup>. L'*habitus partium*, à son tour, se présente sous une triple forme : elle comprend la *divisio cantus* (« la division du poème »), le *contextus carminum* (« la combinaison des mètres ») et la *relatio rithimorum* (« la disposition des rimes »)<sup>56</sup>. La distinction entre les deux premiers domaines est suffisamment tenue pour que Dante n'ait pu éviter les redites ; en schématisant on dira que la *divisio cantus*, considérée maintenant du seul point de vue textuel, concerne la longueur respective de chaque variable de la strophe (*pedes, versus, frons, cauda*), ou, en d'autres termes, le nombre total de vers de chaque sous-ensemble, tandis que le *contextus carminum* régit le choix des mètres et leur disposition en fonction de l'architecture précédemment dégagée.

Le premier point ne nous apporte guère d'informations pertinentes sur la poétique des troubadours et des trouvères. Comme R. Dragonetti l'avait souligné, tantôt les considérations de Dante sont purement théoriques, tantôt « elles ne s'adressent qu'à son œuvre à lui, ou à celle d'un ou deux poètes de son époque »<sup>57</sup>. Il est vrai que, face à l'extrême variété des formes possibles — que l'on songe aux 885 formules métriques différentes recensées par Frank ou aux 1 561 types du répertoire de Mölk —, il ne pouvait guère parvenir à poser des règles de portée générale. La confrontation avec les *Leys* perd ici toute signification dans la mesure où l'imposante machinerie toulousaine nous livre un matériau d'une exceptionnelle richesse, mais au prix d'une démarche dont la rigueur ne nous surprend pas moins que la lourdeur : le champ poétique est en effet systématiquement exploré depuis ses microconstituants (les phonèmes) jusqu'à ses macroconstituants (les genres poétiques) en ne négligeant ni les faits prosodiques, ni le vers, ni la rime, ni la strophe<sup>58</sup> : cette enquête dont l'obsédante minutie et les redites dérangent nos habitudes intellectuelles nous a pourtant légué le métalangage dont use la critique depuis un siècle et demi pour décrire la lyrique romane. La chose est trop connue pour que nous y insistions : rappelons seulement, en guise d'exemple, que Guilhem Molinier met en évidence l'existence de trois grands groupes de *coblas*, les *ordinals*, les *diccionals* et les *parsonieras*, qui regroupent près de soixante principes organisateurs différents<sup>59</sup> ; d'autre part les schèmes strophiques les plus fréquents de la lyrique occitane ne lui ont pas échappé :

53. *DVE*, II, x, 2 : « Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. » Sur l'interprétation de ce passage, voir R. DRAGONETTI, art. cit., p. 74-75, et M. PAZZAGLIA, *op. cit.*, p. 182 et ss.

54. Cf. éd. A. MARIGO, p. 248, n. 1.

55. Cf. *Leys*, 13 (G.A., I, p. 12).

56. *DVE*, II, xi, 1.

57. R. DRAGONETTI, *op. cit.*, p. 389.

58. Sont privilégiés dans le traitement de chacune des parties les éléments directement utiles à la composition poétique : ainsi, dans les chapitres dévolus à la phonétique, les phénomènes de sandhi tiennent une place de choix.

59. La catégorie des *coblas ordinals* a pour principes unificateurs soit la disposition des rimes à l'intérieur de la strophe, soit les procédés de liaison interstrophique par la rime (ex. *coblas singulares, unissonans, dissolutas*, etc. et *c. capcaudadas, retrogradadas*, etc.) ; celle des *diccionals* repose sur les figures de mot (ex. *c. derivativas, equivocac*, etc.) ; celle des *parsonieras* (« mixtes », c.-à-d. intermédiaires entre les *ordinals* et les *sententials*, fondées sur les figures de pensée) regroupe tous les cas de figure de répétition (ex. *c. capfinidas, capdenals, retronchadas*, etc.) Sur tout cela, voir *Leys*, 180-226 (G.A., I, p. 212-292).

ainsi les deux types les plus employés, enregistrés par Frank sous les numéros 577 et 382, sont respectivement décrits dans les *Leys* sous l'appellation *crozcaudada (abba ccdd)* et *cadenacaudada (abab ccdd)*<sup>60</sup>.

Le chapitre suivant du *DVE* ne nous fait pas non plus beaucoup progresser dans la connaissance de la *canço* : Dante, nous le savons, s'y efforce de préciser l'utilisation des mètres dans les diverses parties de la *stanlia* ; mais ses remarques ne se rapportent guère qu'à la poésie italienne de son temps (*in usu nostro*)<sup>61</sup> : la précellence dont jouit l'endécasyllabe, le *superbissimum carmen*<sup>62</sup>, qu'il rapproche justement, compte tenu de la différence de versification, du décasyllabe occitan ou français, le choix exclusif des mètres impairs, qu'il soit fondé ou non sur des considérations néopythagoriciennes, le rejet de l'octosyllabe, le goût pour l'isométrie, tout nous éloigne irrémédiablement de l'esthétique du XII<sup>e</sup> s. En comparaison l'exposé des *Leys* relatif aux *bordos*<sup>63</sup> est évidemment plus objectif, puisqu'il ne jette l'anathème que sur un seul vers, l'ennéasyllabe, effectivement délaissé par les troubadours et les trouvères et ce, bien que la poésie occitano-catalane du XIV<sup>e</sup> s. ait éprouvé elle aussi une inclination véritable pour le décasyllabe.

Se trouve également réaffirmée dans le chapitre XII du *DVE* la nécessité d'une symétrie parfaite dans les *pedes* et/ou les *versus* sans laquelle la répétition mélodique ne pourrait se produire<sup>64</sup>, ce qui, nous l'avons déjà signalé, ne correspond pas à la réalité. Mais si ce chapitre déçoit le lecteur moderne, c'est que l'on y cherche vainement la moindre allusion aux phénomènes rythmiques : rien sur la nature et l'emplacement des accents, rien sur les pauses, rien sur l'existence et la diversité des coupes possibles. Or ces domaines, essentiels pour la saisie de la prosodie romane, font l'objet de précieux développements tant dans la tradition grammaticale médiolatine que dans les *Leys*, et parmi les nombreuses indications fournies par le code toulousain, j'aimerais en signaler trois, susceptibles d'attirer l'attention des musicologues : en premier lieu la définition de l'accent tonique qui privilégie la notion de hauteur sur celle d'intensité<sup>65</sup> ; or les travaux les plus récents d'analyse spectrale de la prosodie languedocienne révèlent que « la hauteur musicale joue un rôle plus important que l'intensité »<sup>66</sup>. Voilà qui apporte un argument supplémentaire à ceux qui rejettent la thèse de Lote sur l'isochronisme du vers roman. D'autre part Guilhem Molinier analyse très lucidement les mécanismes conflictuels qui résultent dans la poésie lyrique de la superposition d'une ponctuation « logique », découpant des unités sémantiques, et d'une ponctuation purement rythmique, résultant mécaniquement des structures métriques choisies<sup>67</sup> ; qui proviennent aussi de la non-coïncidence des surcharges du discours mélodique avec les accents toniques de l'énoncé<sup>68</sup>. Les *Leys*, enfin, décrivent un phénomène prosodique d'une grande portée que Guilhem Molinier appelle *retardamen* : ce *vici* (« défaut ») se produit lorsque se trouvent appariés deux vers dont l'un offre une structure syllabique légère, alors que l'autre est lourdement chargé en consonnes et en diphtongues : l'oreille, trompée par ce déséquilibre, ne perçoit plus leur isosyllabisme et la mesure, *lo compas*, s'en trouve subjectivement faussée<sup>69</sup>. Il y a là matière à réflexion pour les théoriciens du mètre, comme pour tous ceux que préoccupe la prosodie de la *canço*.

60. *Ibid.*, 189 et 192 (G.A., I, p. 242 et 244).

61. *DVE*, II, XII, 2.

62. *Ibid.*, II, v, 3.

63. Cf. *Leys*, 105-120 (G.A., I, p. 110-138).

64. *DVE*, II, XII, 9 : « non aliter ingeminatio cantus fieri posset ».

65. *Leys*, 92 (G.A., I, p. 58).

66. G. MAURAND, *Phonétique et phonologie du parler occitan d'Ambialet*, Toulouse, 1971, t. II, p. 454 (thèse dactyl.).

67. *Leys*, 119 (G.A., I, p. 130-136).

68. *Ibid.*, 92 (G.A., I, p. 58).

69. *Ibid.*, 94 (G.A., I, p. 60-64).

Reste, pour achever notre exploration de l'*habitus partium*, à examiner la *relatio rithimorum*<sup>70</sup>, la « disposition des rimes ». Dante refuse d'abord de prendre en compte la nature de la rime, sans que l'on puisse véritablement saisir ses raisons. La suite de ses remarques se laisse ventiler en deux groupes, selon leur degré de généralité. Les unes serrent de près la pratique des stilnovistes, tel le principe de la rime *chiare*, ou l'extension des *pedes* qui peuvent présenter trois ou quatre vers chacun ou bien encore la préférence pour les *rims singulars* sans *rims dissolutz* ; les autres valent par les allusions à la rime intérieure (*rima al mezzo*), dont les divers types sont bien distingués dans les *Leys*<sup>71</sup>, et surtout par le rôle que Dante prête à la *relatio rithimorum* dans l'équilibre harmonique de la strophe : *et ex hoc maxime lotius armonie dulcedo intenditur* (« et c'est principalement grâce à cela [= *relatio*] que l'on parvient à obtenir la douceur d'un tout plein d'harmonie »)<sup>72</sup>. Le choix du terme *dulcedo* n'est pas indifférent : c'est lui qui, associé à *suavitas*, caractérise à deux reprises l'essence même de l'Harmonie dans le *De Nuptiis* de Martianus Capella, ouvrage capital pour l'intelligence des rapports entre texte et musique au moyen âge<sup>73</sup>. Des trois proscriptions qui terminent le chapitre XIII, deux sont sans surprise : Dante refuse la répétition du même mot-rime, *vici* que les *Leys* appellent *mol tornal*, et il recommande d'éviter les sonorités désagréables à la rime (*asperitas rithimorum*)<sup>74</sup>. Mais sa condamnation de la rime-équivoque va plutôt à contre-courant des penchants de l'époque ; elle s'explique par le souci, maintes fois exprimé par lui, d'unité et de pureté : l'équivoque est inutile, nous dit-il, car elle rompt systématiquement la plénitude du sens<sup>75</sup>. Les *Leys*, quant à elles, prônent cet artifice qui n'était d'ailleurs inconnu ni des troubadours, ni des trouvères, ni des Siciliens<sup>76</sup>.

En fait, pour ce chapitre comme pour le précédent, il est bien difficile de mettre en parallèle les brèves notations du *DVE* et le long exposé des *Leys*, dans lequel Guilhem Molinier décrit une cinquantaine de formes différentes de rimes ; et pourtant nos deux auteurs éprouvent le même genre de difficultés face à l'imbrication des éléments de la strophe : pour n'avoir pas vu que *contextus carminum* et *relatio rithimorum* étaient liés, Dante a été conduit à se répéter ; pour n'avoir pas su trancher entre les deux concepts que le terme *rim* véhiculait, « unité rythmique engageant deux vers » ou « homophonie terminale »<sup>77</sup>, Guilhem Molinier ne pouvait que reprendre dans l'étude des *coblas* ce qu'il avait exposé à propos des *rims*.

\* \* \*

Arrivé au terme de cette enquête, essayons de remettre les faits en perspective : de l'unique point de vue qui nous aura intéressé ici, c'est-à-dire l'appréhension de la *canso* troubadouresque, le *DVE* n'offre pas tout le secours que d'aucuns lui ont prêté : sa modernité, son italianité le coupent irrémédiablement du XII<sup>e</sup> s. ; quant aux allusions à la lyrique d'oc, elles y ont avant tout une fonction emblématique permettant au poète de la *Vita Nuova* d'inscrire son œuvre dans le plus noble des lignages. Du reste l'inachèvement du traité, l'absence de références aux sources, pourtant si fréquentes dans le *Convivio*, et aussi la désaffection de la postérité

70. Cf. *DVE*, II, XIII.

71. Cf. *Leys*, 117, 149, 195, 196, 197 (G.A., I, p. 172, 246, 248).

72. *DVE*, II, XIII, 4.

73. Cf. *De Nuptiis...*, IX, 905 et 908 ; pour une analyse de ce passage, voir F. LEMOINE, *Martianus Capella : A Literary Re-evaluation*, Munich, 1972, p. 179-183 ; quant à l'influence de Martianus Capella sur les théoriciens médiolatins, elle a été prépondérante, comme le remarque R. DRAGONETTI, *La vie de la lettre au moyen âge*, Paris, 1980, p. 161-162.

74. Depuis Quintilien, *asper* et ses dérivés sont employés par les rhétoriciens pour dénoncer les groupes consonantiques peu harmonieux. H. LAUSBERG (*Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, 1960, § 968) en fournit maintes attestations, tirées en particulier des œuvres de Martianus Capella ou de Fortunatianus. Guilhem Molinier utilise la forme occitane *aspre* dans la même acception : *Leys*, 43 et 94 (G.A., I, p. 30 et 60).

75. *DVE*, II, XIII, 13 : « ... ipsa inutilis equivocatio, que semper sententie quicquam derogare videtur ».

76. Cf. *Leys*, 163, 164 et 216 (G.A., I, p. 188-196 et 278).

77. L'ambiguïté était si gênante qu'un réviseur du ms. A a entrepris de corriger *rim* par *acordansa* lorsque le mot présentait le second sens.

immédiate n'impliquent-ils pas que Dante n'attachait qu'une importance secondaire à ce travail ? Il paraît donc difficile de ne pas admettre avec Aston :

The very stature of a major figure such as Dante may lend undue and permanent weight to the assessment he makes of individual poets, while his observations upon the nature and structure of poetry may fix too rigidly for posterity the pattern of troubadour art. Again, one must bear in mind that the 13<sup>th</sup> century writers, including Dante himself, are necessarily influenced in their judgements and theories by contemporary tastes and fashions. They take the poetic art as they find it ; and that art embraces developments which radically modified Provençal poetry in the last decades of the 12<sup>th</sup> century. It is as unreasonable to expect them to be sympathetically concerned with the poetry of the early troubadours as it would be to expect a 17<sup>th</sup> century *pédant* to concern himself seriously with the writers of the early 16<sup>th</sup> century<sup>78</sup>.

On nous objectera peut-être que la *divisio cantus* et l'*habitus partium* restent indispensables en tant que grands cadres théoriques. Soit, mais n'y a-t-il pas quelque risque méthodologique à décrire une réalité avec des instruments forgés pour en dépeindre une autre ? Et ce, d'autant plus que la seule musique qu'analyse Dante de façon détaillée, c'est celle du verbe : il serait aussi facile que fastidieux de multiplier les citations du *Convivio* pour montrer que l'*harmonia* qu'il recherche provient de la combinaison de tous les éléments de la structure poétique, et non de la mélodie. Pazzaglia a, nous semble-t-il, épuisé cette question<sup>79</sup>. Rappelons-nous seulement la célèbre définition de la poésie, avancée au début du chapitre IV : *ficlio rethorica musicaque poila* : « une fiction produite selon les règles de la rhétorique et de l'harmonie »<sup>80</sup>. Songeons encore au titre du traité fourni par le manuscrit *B* et confirmé dans l'*explicit* : la rhétorique de Dante (*Reclorica dantis*). Mais cette primauté du texte sur la mélodie, elle n'en est pas moins patente dans les *Leys* : il suffit, pour s'en pénétrer, de parcourir les multiples passages où Guilhem Molinier déplore la médiocrité ou la rareté des compositeurs et des interprètes de son temps<sup>81</sup>.

Doit-on alors considérer que ces vieux traités ne peuvent en rien nous aider à saisir « cet élan unique dont verbe et mélodie participent », pour reprendre la formule de Paul Zumthor<sup>82</sup> ? Sans aller jusqu'au pessimisme radical qui est le sien, lorsqu'il déclare dans *Parler du moyen âge* :

[Les recherches modernes] nous permettent sans aucun doute d'approcher notre objet (qu'il s'agisse d'une chanson de Minnesänger ou du *Roman de la Rose*) plus sûrement que ne le firent jamais les méthodes en honneur dans les années 20, 30, 40 encore, et fondées sur la lecture des *Artes dictandi*. Si la poésie médiévale, en effet, est poésie, elle se trouve, en tant que telle, située à l'opposé de ce que le discours des clercs, entre le xi<sup>e</sup> et le xv<sup>e</sup> siècles, percevait et conceptualisait dans les actes de langage : vérité, imitation et ornementation, adéquation intellectuelle, qu'ont-elles à faire avec l'entité poétique ? D'où l'incapacité d'un Faral, jadis (pour ne nommer que lui), à avancer d'un pas au-devant de ce que nos vieux textes ont de plus intense<sup>83</sup>.

il faut avouer que même un texte élaboré dans la continuité du *trobar* comme les *Leys* nous déçoit autant qu'il nous informe. Écartelés entre leur fascination pour l'époque antérieure et leur désir d'être en prise sur la réalité de leur temps, prisonniers d'une tradition savante qu'ils ne maîtrisent que trop bien, les rédacteurs des *Leys*, en héritiers d'une poésie aulique qui a perdu son support sociologique et donc sa raison d'être, ne pouvaient que nous renvoyer de la *canço* une image, non pas radicalement autre comme celle du *DVE*, mais plus subtilement déformée. A nous d'en mesurer l'altération, en jouant de divers outils analytiques, mais sans oublier jamais la distance irréductible qui nous sépare des *trobadors anticx*.

78. S. C. ASTON, art. cit., p. 142.

79. Voir notamment le ch. VI, p. 177-204.

80. *DVE*, II, iv, 2.

81. Cf. *Leys*, 259 et 365 (G.A., I, p. 340-342 et 346-348).

82. *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 190.

83. *Parler du moyen âge*, Paris, 1980, p. 82.