

(Raynouard, Levy SW), *estatge* «demeure», *outracujatz* «téméraire» ne semblent pas être des mots du vocabulaire de Bertran (v. le glossaire établi par Gouiran).

Les morceaux ajoutés par Paden, y compris la *cobla* s'adressant à la *prosa comlessa Biatriz* qui figure aussi dans l'édition de Gouiran, ne peuvent être du même auteur — même comme des variations selon les destinataires ou les circonstances — que l'éloge du combat chanté dans les cinq premières *coblas*. La combinaison des deux thèmes, et des deux genres littéraires, invraisemblable en soi et surprenante dans l'édition de Gouiran, apparaît comme une vue de l'esprit sans nul fondement dans celle de Paden. On continuera à lire ce sirventès tel qu'il a été établi par Stimming et accepté par Appel, et tel qu'il figure, à l'exception de Bartsch/Koschwitz et des *Gedichte* de Mahn, dans toutes les anthologies jusqu'aux plus récentes de Martín de Riquer et de Pierre Bec.

Georges STRAKA
Université de STRASBOURG

Margaret SWITEN

De la sextine : amour et musique chez Arnaut Daniel

Arnaut Daniel connaissait-il le *Timée* de Platon ? On ne peut l'affirmer ; nous sommes trop mal renseignés sur sa vie. Mais un passage de la *vida* : «Et amparet ben letras e delectet se en trobar. Et abandonet las letras, et fetz se joglars», laisserait supposer qu'Arnaut reçut l'éducation d'un clerc, qu'il se serait même destiné à une carrière dans l'Église, si le plaisir de «trouver» n'en avait décidé autrement. Sa ville natale de Ribérac était dans la mouvance des Ducs d'Aquitaine, donc vraisemblablement en contact avec l'important foyer culturel qu'était la ville de Poitiers, et par Poitiers, sinon directement, avec l'école de Chartres, dont on connaît l'importance pour les études platoniciennes. Les éditeurs d'Arnaut lui attribuent une profonde culture¹, et il est nommé «Arnautz l'escoliers» par Raimon de Durfort, un contemporain qui aurait attaqué le jeune Arnaut au cours d'une dispute quelque peu grivoise connue sous le nom d'«affaire Cornilh»². On peut donc supposer chez Arnaut une connaissance assez étendue des idées maîtresses de son époque, parmi lesquelles il faudrait compter celles qui dérivent directement ou indirectement du *Timée*³. L'œuvre de Platon, comme la *Genèse*, fournissait aux imaginations du XIII^e siècle les moyens d'établir des liens entre la création divine et la fabrication artistique⁴. Nous proposons donc ici une courte lecture de la sextine d'Arnaut Daniel à la lumière de certaines pages du *Timée*, tenant compte également d'idées connexes tirées de Pythagore et de Boèce.

1. TOJA, 1960, p. 12 ; WILHELM, 1981, p. xv.

2. BEC, 1984, p. 151.

3. Seul le début du *Timée*, les sections 17A-53B, où sont exposées les idées sur le cosmos, était connu au moyen âge, par la traduction latine faite par Calcidius au IV^e s. Le texte fut abondamment commenté.

4. HANNING (1984, p. 99) souligne les rapprochements entre le *Timée* et la *Genèse* et remarque à propos du *Timée* : «In particular, the notion of a Creator forming the world in accordance with a pre-existent pattern will contribute, in the twelfth century, to the establishment (or re-establishment) of an important analogy between the creating God and the fabricating (in both senses of the term) artist».

Il est utile de se rendre compte dès l'abord qu'Arnaut Daniel n'a pas employé la désignation «sextine». Pour lui, «Lo ferm voler» est une *canço*, la «chanson d'ongl'e d'oncle» (v 37), capable, par conséquent, d'illustrer non pas un genre limité, mais le plus grand genre de tous, le «grand chant courtois». Sa composition va donc bien au-delà d'un simple exercice de style pour illuminer des aspects fondamentaux de la composition poétique et musicale. C'est dans cette perspective que nous l'aborderons. Il est évident que toute chanson des troubadours, surtout lorsqu'on veut l'étudier dans sa totalité, poésie et musique, pose des problèmes d'édition et d'attribution. Pour le texte, nous suivrons *L'édition de Toja* (1960), celle qu'a suivie Pierre Bec dans son *Anthologie des troubadours*. Quant à la mélodie, nous la prendrons du seul manuscrit qui l'a conservée, le MS G (Milan, Biblioteca Ambrosiana R71 sup). L'attribution à Arnaut Daniel, reposant sur un seul manuscrit, est plus fragile que celle du texte. Mais il en va ainsi de presque toutes les mélodies des troubadours : qui veut en faire l'analyse s'aventure sur des sables mouvants. Nous accepterons l'attribution, et la mélodie telle qu'elle a été conservée, comme l'ont fait jusqu'ici tous ceux qui ont étudié la sextine.

Au début du dialogue de Platon, Timée prend la parole pour exposer les idées essentielles sur la naissance de l'univers et sur la composition de l'âme du monde. Sans minimiser les obscurités réelles du dialogue, et sans prétendre à un exposé complet de ses idées, nous voudrions en dégager quelques points qui fourniront les bases de notre discussion.

Le *Timée* attribue la naissance du monde à un Ouvrier, un Demiurge, l'auteur et le père de l'univers. C'est par bonté que l'ouvrier a formé le monde, par désir de perfection qu'il a tiré l'ordre du désordre et qu'il n'a fait qu'un seul monde, unique⁵. Pour que le monde se suffise à lui-même, le Demiurge l'a tourné en forme sphérique et circulaire : c'est la figure la plus parfaite. Et il a donné au monde le seul mouvement qui convenait à l'intellect et à la réflexion : la rotation circulaire, créant ainsi un corps complet composé de corps parfaits⁶.

L'Âme du monde enveloppe le tout et forme le ciel. L'Âme est le principe des mouvements ordonnés de l'univers et la cause générale de la vie. Cette âme est composée de deux essences : divisible et corporelle, appelée l'autre ; indivisible et toujours identique, appelée le même. Ces essences contraires sont mélangées, par un processus assez compliqué qui se déroule en trois temps, pour produire un mélange final, total, fusion aussi complète que possible des éléments constitutifs opposés. Ce mélange final servira à la construction de l'âme du monde⁷.

5. *Timée*, 28-31. Nous nous sommes servie de la trad. latine et du commentaire de Calcidius : *Timaeus a Calcido Translatius Commentariogue*, éd. WASZINK, 1962, et de l'éd. moderne du *Timée*, RIVAUD, 1956.

6. *Timée*, 33-34.

7. *Ibid.*, 35.

La construction obéit à des rapports mathématiques spécifiquement déterminés. Le mélange est divisé en sept parties qui peuvent être représentées par la série de chiffres : 1 2 3 4 9 8 27. Cette série est divisible en deux progressions géométriques, l'une de raison 2 (1 2 4 8), l'autre de raison 3 (1 3 9 27). Si au début du passage, les chiffres correspondent à des portions de matière, dans une deuxième phase la notion d'intervalles est subitement introduite, et ces intervalles sont compris comme des éléments d'une échelle musicale absolue qu'il faudra construire. Mais de façon implicite, même la phase initiale de la construction de l'âme du monde est susceptible d'une interprétation musicale. «Si l'on veut... rendre la correspondance numérique et musicale plus évidente, il suffit de substituer les nombres platoniciens à des longueurs de cordes»⁸. Après cette démarche, la progression des doubles se réalisera par des intervalles d'octave, et celle des triples par des intervalles de douzième. Autrement dit, tout se ramène aux intervalles essentiels d'octave et de quinte (la douzième étant l'octave de la quinte), et la progression des triples marque le début du cycle des quintes.

Dans une troisième phase, toujours dans le but d'obtenir une échelle absolue, il s'agira de combler les intervalles déjà obtenus. L'ouvrier détachera encore des portions du mélange primitif, portions considérées cette fois-ci «comme des liens qui remplissent les intervalles initiaux de sorte que, dans la série élargie, chaque terme, le premier mis évidemment à part, ait, vis-à-vis de son précédent, un des rapports 4/3, 3/2, 9/8»⁹. Ces rapports correspondent aux intervalles de la quarte (4/3), de la quinte (3/2), et au ton (9/8), qui, avec l'octave, forment ce qu'on peut appeler l'armature de l'âme du monde. Ensuite, il faudra combler tous les intervalles 4/3 (qui restent encore vides) à l'aide de l'intervalle 9/8. Il subsistera à la fin de cette ultime opération une fraction telle que l'intervalle restant est défini par le rapport 256/243. Et ainsi le mélange sera épuisé¹⁰. La structure de l'âme du monde est une structure musicale.

Pour achever sa construction, l'ouvrier doit imprimer un mouvement à l'univers. Il coupera sa composition en deux et en formera deux cercles qui s'entrecroisent, l'un extérieur, l'autre intérieur¹¹. Le mouvement du cercle extérieur sera celui du même ; celui du cercle intérieur sera celui de l'autre. Celui de l'autre est six fois divisé en sept cercles concentriques mais

8. MOUTSOPOULOS, 1959, p. 366-367. Notons que c'est en étudiant les longueurs de cordes vibrantes que Pythagore détermina les intervalles musicaux fondamentaux comme l'octave, produite par les vibrations de deux cordes dont l'une est deux fois plus longue que l'autre, ou la quinte, produite par deux cordes dont la longueur est représentée par le rapport 3/2. Il est à remarquer que dans ce passage du *Timée*, la pensée de Platon oscille entre les idées astronomiques, mathématiques, et musicales.

9. MOUTSOPOULOS, 1959, p. 369.

10. *Timée*, 35-36. Voir pour l'échelle timéenne, HANDSCHIN, 1950.

11. *Timée*, 36-38.

inégaux, correspondant aux orbites des planètes; celui du même ne comporte aucune division. Ainsi sont établis le ciel et les planètes. Et l'âme «étendue dans toutes les directions depuis le milieu jusqu'aux extrémités du ciel, l'enveloppant en cercle du dehors et tournant en cercle sur elle-même, commença d'un commencement divin, sa vie inextinguible et raisonnable...»¹². Ce mouvement du monde devait être éternel. Surgit alors le problème d'établir une distinction entre sa substance et le monde engendré qui n'est pas éternel. Pour résoudre ce problème, l'auteur du monde a fabriqué une imitation mobile de l'éternité, et «tout en organisant le ciel, il a fait, de l'éternité immobile et une, cette image éternelle qui progresse suivant la loi des Nombres, cette chose que nous appelons le Temps»¹³.

Examinons maintenant, à la lumière de ces idées tirées du *Timée*, la sextine d'Arnaut Daniel. La forme de cette chanson a suscité de nombreux commentaires; nul doute que les nombres n'y jouent un rôle essentiel, ni que cette forme ne compte parmi les plus complexes d'un genre où la complexité formelle ne fait pas défaut. Retenons pour commencer notre discussion la sphéricité et les mouvements aussi rigoureusement déterminés par des rapports mathématiques que l'univers du *Timée*. Voici d'abord la chanson :

1. Lo ferm vo-ler q'el cor m'in-tra 2. M'm pot ges becs es - cois-sen-dre ni on-gla
3. De lau-sen-gier qui pert per mal dir s'ar-ma 4. E car non l'aus batr! ab ram ni ab ver-ga
5. Si-vals a frau, lai on non au-ra on-cle 6. Lau-zi-rai ioi en ver-gier o dinz cam-bra.

I.

Lo ferm voler q'el cor m'intra
No m pot ges becs escoissendre ni ongl
De lausengier, qui pert per mal dir s'arma;
E car non l'aus batr'ab ram ni ab verga,
5 Sivals a frau, lai on non aura oncle,
lauzirai ioi, en vergier o dinz cambra.

II.

Qan mi soven de la cambra
Ou a mon dan sai que nuills hom non intra
Anz me son tuich plus que fraire ni oncle,
10 Non ai membre no m fremisca, neis l'ongla,
Aissi cum fai l'enfas denant la verga :
Tal paor ai no l sia trop de l'arma.

Ce vœu dur qui dans le cœur m'entre,
Nul bec ne peut le déchirer, ni ongle
De lausengier, qui médissant perd l'âme;
Et ne l'osant battre à branche ou à verge,
Secrètement, là où il n'y a point d'oncle,
J'aurai ma joie en verger ou en chambre.

Quand j'ai souvenir de la chambre
Où à mon dam je sais que pas un n'entre,
Tant me sont durs plus que frère ni oncle —
Nul membre n'ai qui ne tremble, ni d'ongle,
Plus que ne fait l'enfant devant la verge :
Telle est ma peur de l'avoir trop dans l'âme!

12. *Timée*, 36e; trad. RIVAUD, 1956, p. 149.

13. *Timée*, 37d-e; trad. RIVAUD, 1956, p. 151.

III.

Del cors li fos, non de l'arma
E cossentis m'a celat dinz sa cambra!
15 Que plus mi nafra l cor que colps de verga
Car lo sieus sers lai on ill es non intra;
Totz temps serai ab lieis cum carns et onglas,
E non creirai chastic d'amic ni d'oncle.

IV.

Anc la seror de mon oncle
20 Non amei plus ni tant, per aqest'arma!
C'aitant vezis cum es lo detz de l'ongla,
S'a liei plagues, volgr'esser de sa cambra;
De mi pot far l'amors q'inz el cor m'intra
Mieills a son vol c'om fortz de frevol verga.

V.

Pois flori la seca verga
25 Ni d'en Adam mogron nebot ni oncle,
Tant fin' amors cum cella q'el cor m'intra
Non cuig fos anc en cors, ni eis en arma;
On q'ill estei, fors en plaz', o dins cambra,
30 Mos cors no is part de lieis tant cum ten l'ongla.

VI.

C'aissi s'empren e s'enongla
Mos cors en lei cum l'escorss' en la verga;
Q'ill m'es de ioi tors e palaitz e cambra,
E non am tant fraire, paren ni oncle :
35 Q'en paradis n'aura doble ioi m'arma,
Si ia nuills hom per ben amar lai intra.

VII.

Arnautz tramet sa chansson d'ongl'e d'oncle,
A grat de lieis que de sa verg'a l'arma,
Son Desirat, qui pretz en cambra intra.

Puisse-t-elle de corps, non d'âme,
Me recevoir en secret dans sa chambre!
Car plus me blesse au cœur que coup de verge
Si qui la sert là où elle est ne rentre!
Toujours serai pour elle chair et ongle
Et ne croirai conseil d'ami ni d'oncle.

Et jamais la sœur de mon oncle
Je n'aimai plus ni tant, de par mon âme!
Et si voisin que l'est le doigt de l'ongle,
Je voudrais être, à son gré, de sa chambre;
Plus peut Amour qui dans le cœur me rentre
Faire de moi qu'un fort de frêle verge.

Car depuis que fleurit la verge
Sèche et qu'Adam légua neveux et oncles,
Si fine amour, qui dans le cœur me rentre,
Ne fut jamais en corps, ni même en âme;
Où qu'elle soit, dehors ou dans sa chambre,
Mon cœur y tient comme la chair à l'ongle.

Car ainsi se prend et s'enongle
Mon cœur en elle ainsi qu'écorce en verge;
Elle est de joie tour et palais et chambre,
Et je ne prise autant parents ni oncle :
Au ciel j'aurai deux fois joyeuse l'âme,
Si jamais nul, de trop aimer, n'y entre.

Arnaut envoie sa chanson d'ongle et d'oncle
A toi qui tiens son âme sous ta verge,
Son *Désiré*, dont le Prix en chambre entre.¹⁴

La sextine est composée de six strophes de six vers suivies d'une *tornada*. Chaque vers se termine par un mot-rime (à l'intérieur de la strophe il n'y a pas de rimes proprement dites). Selon un système fixe de déplacements, les six mots-rimes réapparaissent dans un ordre différent dans chaque strophe, occupant, successivement, toutes les places possibles de la strophe. Au niveau de la chanson, vue dans sa totalité, les six strophes décrivent un cercle, car à la fin de leur mouvement, la matière formative étant épuisée, la dernière strophe se termine par le premier mot-rime de la première strophe : «intra». La chanson peut alors recommencer et tourner éternellement sur elle-même. Ceci demeure vrai même si l'on tient compte de la *tornada*, demi-strophe qui fonctionne comme une septième *cobla*. Dans la *tornada*, les six mots-rimes sont repris, deux (au lieu d'un) par vers dans un ordre précis qui n'est pourtant pas celui de l'enchaînement des strophes.

14. Texte : TOJA, 1960, p. 375-378; trad. BEC, 1979, p. 192-193; nous avons fait nous-même la transcription de la mélodie (MS G).

Nous reviendrons sur ce point. Mais le dernier mot de la *tornada*, comme de la sixième strophe, est toujours «intra». Par le même geste qu'elle clôt la chanson, la *tornada* la rattache à son début. Cependant, à cause de la modification du système de déplacement des mots-rimes pour la *tornada*, il s'établit une tension apparente entre 6 : le nombre de strophes complètes, et 7 : la chanson dans sa totalité.

Point n'est besoin d'insister sur l'importance des chiffres 6 et 7. 6 est un nombre parfait parce qu'il est égal à la somme de ses parties ($1 + 2 + 3 = 6$). Envisagé en fonction de figure géométrique, 6 est sphérique parce que multiplié indéfiniment par lui-même il se termine toujours de la même manière¹⁵. Dante l'associe à l'idée de cercle et de lieu poétique¹⁶. Cependant, dès Pythagore on reconnaît une certaine faiblesse au chiffre 6, malgré sa perfection, parce que c'est un nombre pair, dérivant donc de la multiplicité qui signifie le changement et l'altération. 7, par contre, est un nombre impair, dérivant donc de l'unité¹⁷. Venant après 6, il évoque le repos après le travail¹⁸. De plus, ce chiffre contient en lui-même les deux principes qui régissent l'univers : l'unité et la multiplicité, le même et l'autre, car il réunit 3, premier nombre impair (1 excepté) signe de l'incorruptibilité et 4, nombre pair, figure des choses temporelles et divisibles (quatre éléments etc.). Dans le *Timée*, le mélange qui sert à la construction de l'âme du monde est divisé en 7 parties, et dans la dernière phase de cette construction, le mouvement du cercle intérieur, celui de l'autre, du divisible, est six fois divisé pour produire 7 cercles¹⁹. 7 a une puissance totalisante que 6 ne possède pas. Pour l'homme médiéval, le rapprochement de 6 et de 7 évoquait l'histoire biblique de la création, et l'une des tentatives de l'école chartraine du XIII^e siècle fut la lecture de la *Genèse* à la lumière du *Timée*²⁰. Pour être porté à 7 parties, le cercle de la sextine est enrichi plutôt que détruit²¹.

À l'intérieur de ce cercle extérieur, se meuvent les mots-rimes, chacun poursuivant le même trajet (pour ne pas dire orbite), mais partant d'un point différent de la strophe. La clef de la sextine est l'ordre fixe et régulier du déplacement des mots-rimes. Par rapport à la première strophe où les mots-rimes se suivent 1 2 3 4 5 6, l'ordre de la deuxième strophe est 6 1 5 2

15. BEAUJOUAN, 1961, p. 160.

16. DRAGONETTI, 1977, p. 236.

17. DAVY, 1964, p. 252.

18. BEAUJOUAN, 1961, p. 162. Voir aussi MATORÉ, 1983, p. 70 : 7 est «le chiffre de l'achèvement cyclique et de son renouvellement»; et HOPPER, 1938, p. 84.

19. *Timée*, 36d.

20. DRONKE, 1988, p. 28.

21. Pour SHAPIRO (1980, p. 17), dont les recherches portent surtout sur les sextines de Pétrarque, la *tornada* constitue une rupture : «an ending but not a symmetry — not a closing of the circle», parce que les mots-rimes reviennent dans un ordre non-déterminé. Or, précisément, l'ordre des mots-rimes dans la *tornada* d'Arnaut Daniel est rigoureusement déterminé, ce que Shapiro n'a pas remarqué.

4 3; et ce même ordre fait passer de la 2^e à la 3^e strophe, et ainsi de suite. Ce jeu produit une permutation circulaire en ce qui concerne chaque mot individuellement. La place de chaque mot-rime dans les strophes successives peut être représentée par le schéma suivant²² :

(strophe	I	II	III	IV	V	VI)
mot-rime : intra	1	2	4	5	3	6
ongla	2	4	5	3	6	1
arma	3	6	1	2	4	5
verga	4	5	3	6	1	2
oncle	5	3	6	1	2	4
cambra	6	1	2	4	5	3

Lorsque le jeu des déplacements est schématisé de cette façon, on voit que la sixième strophe est l'emblème de la permutation qui régit la chanson, et qu'une 7^e strophe ramènerait chaque mot-rime à la place occupée au début. Mais au lieu de cette 7^e strophe, intervient la *tornada*. Pour comprendre le fonctionnement de cette *tornada*, il faut tenir compte de l'origine du jeu combinatoire des mots-rimes qui enchaîne les strophes. La permutation est le résultat d'une formule de répétition qui décrit un double mouvement de renversement et d'imbrication²³. C'est-à-dire, les trois derniers mots-rimes sont invertis : 6 5 4, et les trois premiers, non invertis, sont insérés, ce qui donne 6 1 5 2 4 3. Or, si l'on regarde de près le passage de la dernière strophe à la *tornada*, on peut voir que ce passage rectifie l'inversion des trois derniers mots-rimes et propose une imbrication nouvelle, à condition que l'on parte des positions strophiques de la 6^e strophe²⁴ :

	VI		<i>Tornada</i>		
intra	6		ongla	1	4 oncle
ongla	1	devient	verga	2	5 arma
arma	5		cambra	3	6 intra
verga	2				
oncle	4				
cambra	3				

Ainsi discrètement et par le changement qu'elle opère dans la permutation elle-même, la *tornada* évoque la première strophe, bien qu'elle n'y revienne pas comme le ferait une septième strophe complète qui maintiendrait la permutation initiale. Ainsi sont maintenus les cercles à l'intérieur du cercle. De façon analogue à l'univers du *Timée*, la sextine est enveloppée par le grand cercle de ses sept strophes et tourne en cercle en elle-même par l'ordre régulier des déplacements des mots-rimes.

Le cercle, comme on peut le voir dans le *Timée*, est une structure d'harmonisation des contraires. C'est par la forme ordonnée que l'on

22. CARROLL, 1970, p. 339; ROUBAUD, 1986, p. 298.

23. ROUBAUD, 1969, p. 31-32.

24. CARROLL et ORR (1975, p. 32) indiquent l'ordre des mots dans la *tornada* sans relever la signification de cet ordre.

domine le désordre du monde. Le développement thématique de la sextine reflète cet aspect de la chanson : maints critiques ont souligné les contraires et les oppositions dont elle est façonnée²⁵. Le sens du poème est porté par les mots-rimes qui informent le mouvement abstrait dont nous venons de parler. Voyons de plus près le jeu de leurs significations.

La première strophe est encadrée par les mots *intra* et *cambra* ; la répétition de ces mots marque le début de la deuxième strophe ; et leur rapprochement dans le dernier vers de la *tornada* clôt la chanson. *Intra* est le seul verbe (mis à part *s'enongla*, v. 31, fait sur *ongla*). Ainsi sont posés dès le début un lieu et une action, celle d'« entrer ». Le lieu, la *cambra*, est riche de sens multiples. C'est le lieu de l'amour, lié dès la première strophe au *vergier*, plus tard (v. 33) à la tour, au palais, enfin au paradis. L'enceinte close est une des plus importantes figures circulaires, où l'accent est mis sur les voluptés de l'intimité²⁶. L'espace courbe, fermé et régulier, évoque non seulement chambre, jardin ou palais, mais aussi ventre : la *cambra* est signe de la dame. Signe de la chanson aussi, car selon Dante la strophe est une « chambre » où tout l'art se concentre²⁷. Et finalement l'espace clos évoque également le *Cantique des cantiques*, cette source puissante du lyrisme médiéval, où se mêlent spiritualité et passion humaine.

Mais si, dès le début de la sextine, l'action désirée est annoncée, elle est contrariée dans cette première strophe même par les *lausengiers* d'une part, par l'*oncle* de l'autre. Les mots-rimes *ongla* et *oncle*, à valeur négative dans la première strophe, encadrent *arma* et *verga*. Le mot *arma* veut dire âme, mais pourrait aussi avoir le sens secondaire d'« arme »²⁸, multipliant les résonances du jeu ambigu d'érotisme et de spiritualité. *Arma* entretient des rapports contradictoires avec *cors*, qui est à la fois « corps » et « cœur », en ancien occitan. *Verga* propose d'autres ambiguïtés : « verge » ou « vierge », emblème changeant du désir.

Ongla et *oncle*, si l'on en croit la *tornada*, révèlent le sens de la chanson. L'*oncle* évoque au début un obstacle. Il est le gardien des valeurs familiales, celui qu'il faut éviter, celui qui châtie, qui punit toute déviation du comportement acceptable et accepté. L'oncle c'est la famille, la société, opposés à la chambre, image perturbatrice du couple secret. Si l'*ongla*, joint à *bec*, évoque d'abord (v. 2) la force physique de l'obstacle — du mal, le mot nous entraîne ensuite dans le domaine de la proximité physique : la chair et l'ongle n'en font qu'un, et la séparation est une angoisse, un moyen connu de torture. L'ongle est aussi l'extension ultime du doigt, du doigt du désir selon l'expression mystique, et, en changeant de catégorie grammaticale

25. DRAGONETTI (1977); JERNIGAN (1975); PATERSON (1975); PULEGA (1978); SHAPIRO (1980); TOPSFIELD (1975), par ex.

26. DURAND, 1969, p. 284.

27. *De vulgari eloquentia*, II, 9.

28. JERNIGAN, 1975.

dans la 6^e strophe, offrira l'étonnante image du cœur/corps qui s'enracine, *s'enongle* en la dame comme l'écorce en la verge. Le mouvement circulaire de la sextine harmonise des désirs opposés, contradictoires, tendus.

Mais posons la question : le cercle de la sextine a-t-il un centre, un point autour duquel tout serait placé symétriquement²⁹ ? Au niveau de la strophe, la réponse est ambiguë. Ni la division des vers 3 + 3 ou la division 2 + 2 + 2 ne fournit un point d'équilibre absolu. Les six strophes prises dans leur ensemble pourraient se diviser 3 + 3, ce qui fixerait comme centre l'espace entre les 3^e et 4^e strophes. Si l'on tient compte de la *tornada*, le vers central, celui qui se trouve à distance égal du début et de la fin de la chanson, serait le 20^e vers, le 2^e vers de la 4^e strophe. Examinons ces deux points.

Le passage de la 3^e à la 4^e strophe est marqué par la reprise du mot *oncle*. Cette reprise signale pourtant un changement dans la résonance du mot, et jusqu'à un certain point dans le ton du poème. Dans les trois premières strophes, l'oncle représente surtout un obstacle, et le ton est souvent négatif : « nuills hom non intra » (v. 8), « lai on ill es non intra » (v. 16). A la fin de la 3^e strophe, le poète refuse cette pensée négative : « non creirai chastic... » (v. 18). Dès lors, l'oncle se transforme en objet d'affection familiale et ne châtie plus. Si l'on regarde le 20^e vers, celui qui serait le « centre », en tenant compte de la *tornada*, on peut constater que c'est là pour la première fois que le poète emploie le verbe « aimer » : « non amei plus ni tant, par aqest'arma. » Il s'agit d'aimer celle qui l'attend dans la chambre, mais la comparaison entamée au 19^e vers : « Anc la seror de mon oncle » met en rapport pour les opposer l'amour familial et l'amour sexuel, tandis que le mot *arma* qui termine le 20^e vers évoque l'amour spirituel. Dans les trois dernières strophes apparaissent des évocations multiples de l'amour culminant dans l'évocation de la *fin'amor* dans la 5^e strophe, l'image de la verge sèche qui fleurit, et celle, finalement, du paradis rêvé où l'on trouvera la joie éternelle, si « per ben amar » (v. 36) on peut y entrer. Envisagé comme point à distance égale des extrémités, le centre du poème mettrait en relief une transformation opérée par l'amour, un amour capable de réunir les contraires en une harmonie qui est l'image de l'éternité. Nous reviendrons sur ces points. Mais d'abord, le moment est venu de regarder la musique.

29. Il est évident que l'idée de « centre » a des ramifications que nous ne pouvons pas discuter ici. S'agit-il d'un point à distance partout égale des extrémités ? d'une convergence de significations multiples ? Pour Shapiro (1980, p. 13-15), la sextine n'a pas de centre : « The absence of a center to the strophe and to the poetic whole indicates that the sestina is structured along a continuum of dualistic thought » (14). Le centre qui manque dans le poème se trouverait, dans le cas d'Arnaut Daniel, en dehors du poème : « 'Tower, palace, and chamber' of desire, the lady easily takes her place outside the poem as its missing center » (1980, p. 40). Nous ne croyons pas que la dame soit le « centre » unique du poème.

La mélodie, telle qu'elle nous a été conservée, est un exemple de ce que Dante a appelé *oda continua*, c'est-à-dire sans répétition de lignes musicales (chaque ligne correspondant à un vers poétique) et sans divisions internes imposées. En cela, la musique répond à la succession textuelle de six mots-rimes différents. Mélodie et rimes obéissent au schéma abcdef. Cependant, si la répétition est absente au niveau de la ligne mélodique vue dans sa totalité, elle se manifeste à la fin de chaque ligne pour déterminer une structure musicale inattendue et originale. Les notes finales sont répétées deux par deux : *sol sol, fa fa, do do*, répartissant les lignes mélodiques en trois groupes de deux lignes chacun³⁰. Aucune autre mélodie troubadouresque ne se déroule exactement de cette manière. Il faut souligner, en plus, un deuxième aspect de l'invention mélodique qui vient renforcer les divisions suggérées par les notes finales. Les deux premières et les deux dernières phrases ont comme élément important de leur structure la triade *do-mi-sol*. Les deux premières phrases s'achèvent sur *sol*, note supérieure de la triade, les deux dernières s'achèvent sur *do*, la note inférieure. Par contre, les 3^e et 4^e lignes, qui se terminent sur *fa*, s'édifient plutôt sur la série de tierces *re-fa-la-do*. Le *do* inférieur, qui revient au moins une fois dans chacun des vers 1, 2, 5, 6, est absent des vers 3 et 4, mais la 3^e ligne mélodique atteint le *do* supérieur au début d'un mouvement sinueux qui retombera sur *fa*. Par conséquent la tessiture des 3^e et 4^e vers est légèrement plus élevée que celle du début et de la fin de la strophe, et l'on peut signaler un bref changement de registre. Ainsi s'établit une oscillation entre deux espaces tonaux différents. Il est normal que soit marqué au milieu d'une chanson troubadouresque un contraste mélodique, soit par un mouvement ascendant, soit par ce qu'on pourrait appeler une modulation tonale, et qu'ensuite la mélodie retombe vers la tonalité du début. Ce qui distingue cette sextine, c'est la régularité de l'oscillation par groupes de deux vers. On peut ajouter que les divisions mélodiques ainsi établies correspondent, à l'exception de la première strophe, aux divisions syntaxiques, ce qui souligne encore cette régularité.

L'effet de la structure que nous venons de décrire est de créer une série de mises en rapport, deux par deux, des mots-rimes, au fur et à mesure que ceux-ci circulent à travers les strophes : l'ordre des répétitions musicales est constant ; celui des mots-rimes changeant. Dans la première strophe, donc, sont rapprochés *intra-ongla* (*sol-sol*), *arma-verga* (*fa-fa*), et *oncle-cambra* (*do-do*), dans la deuxième strophe, *cambra-intra* (*sol-sol*), *oncle-ongla* (*fa-fa*), *verga-arma* (*do-do*), et ainsi de suite. L'ordre de permutation des mots-rimes détermine la formation de douze couples, dont 6 sont répétés. La double mise en rapport des mots-rimes est le résultat du fait que l'ordre permutatoire des mots-rimes — 615243 — transforme le couple du milieu

30. SESINI, 1942, p. 259 ; — LE VOT, LUSSON et ROUBAUD, 1980, p. 131 ; — PULEGA, 1978, p. 327.

d'une strophe — 3 4 — en couple final mais inversé — 4 3 — de la strophe suivante. Ce couple passe donc des vers qui s'achèvent sur *fa* aux vers qui s'achèvent sur *do*, et puis se disperse. Ce mouvement peut être représenté de la façon suivante :

	I	II	III	IV	V	VI					
intra	<i>sol</i>	<i>cambra</i>	<i>sol</i>	<i>arma</i>	<i>sol</i>	<i>oncle</i>	<i>sol</i>	<i>verga</i>	<i>sol</i>	<i>enongla</i>	<i>sol</i>
ongla	<i>sol</i>	<i>intra</i>	<i>sol</i>	<i>cambra</i>	<i>sol</i>	<i>arma</i>	<i>sol</i>	<i>oncle</i>	<i>sol</i>	<i>verga</i>	<i>sol</i>
arma	<i>fa</i>	<i>oncle</i>	<i>fa</i>	<i>verga</i>	<i>fa</i>	<i>ongla</i>	<i>fa</i>	<i>intra</i>	<i>fa</i>	<i>cambra</i>	<i>fa</i>
verga	<i>fa</i>	<i>ongla</i>	<i>fa</i>	<i>intra</i>	<i>fa</i>	<i>cambra</i>	<i>fa</i>	<i>arma</i>	<i>fa</i>	<i>oncle</i>	<i>fa</i>
oncle	<i>do</i>	<i>verga</i>	<i>do</i>	<i>ongla</i>	<i>do</i>	<i>intra</i>	<i>do</i>	<i>cambra</i>	<i>do</i>	<i>arma</i>	<i>do</i>
cambra	<i>do</i>	<i>arma</i>	<i>do</i>	<i>oncle</i>	<i>do</i>	<i>verga</i>	<i>do</i>	<i>ongla</i>	<i>do</i>	<i>intra</i>	<i>do</i>

Il est à remarquer que les mots-rimes qui participent à ce mouvement dédoublant forment deux groupes distincts : *ongla, oncle, cambra* d'une part, et *arma, intra, verga* d'autre part. Les associations doublées ne réunissent que les mots à l'intérieur d'un groupe, et jamais des mots pris dans deux groupes différents. Un couple comme *intra-ongla*, par exemple, se trouve bien une fois mais non pas deux fois. Au cours de ce jeu de permutations, trois couples de mots-rimes qui seraient théoriquement possibles n'apparaissent jamais : *intra-oncle, oncla-arma, verga-cambra* ; il arrive que ces couples lieraient également des mots pris dans deux groupes différents. Tout ceci propose une opposition subtile entre *ongla, oncle, cambra* et *arma, intra, verga* — entre, peut-être, la chambre gardée et le désir d'y entrer. Le couple *arma-intra* qui revient dans la *tornada*, est le seul à être répété trois fois : le désir, finalement, domine.

Le schéma du mouvement coordonné des finales et des mots-rimes révèle une autre mise en rapport qui assure le passage d'une strophe à l'autre. Le dernier mot de chaque strophe est répété au début de la suivante (ce sont des *coblas capeadadas*). C'est la seule répétition immédiate de mot-rime de la chanson. Cette répétition verbale est cependant associée à deux sons musicaux différents : *do-sol*. Le mot réitéré est entendu une quinte plus haut. La liaison strophique est donc accomplie par l'inversion des associations son-verbe que nous venons de décrire en ce sens que c'est le mot qui demeure et la musique qui change, et ce changement marque l'intervalle important de la quinte.

Tout ceci constitue un jeu autour des chiffres 1 et 2, unité et dualité, stabilité et instabilité, Dieu et la Terre. La strophe est en apparence indivisible : mots-rimes sans répétitions ; *oda continua* théoriquement sans cassure. S'installe, cependant, à l'intérieur de cette unité une répartition par couples déterminée par la marche régulière des finales mélodiques *sol sol fa fa, do do*.

Cette marche régulière des finales musicales est importante pour notre lecture de la sextine à la lumière des idées tirées du *Timée*. On aura remarqué qu'il s'agit des intervalles de quinte (*do-sol*) et de quarte (*do-fa*), et qu'entre la quinte et la quarte il y a un ton. La chanson entière se meut

dans l'espace de l'octave *do-do*, à l'exception de la première note de la dernière phrase, *si grave*, qui confirme, en fait, l'octave. Or, l'on s'en souvient, l'armature de l'âme du monde chez Platon est constituée par les rapports 2:1 (l'octave), 3:2 (la quinte), 4:3 (la quarte), et 9:8 (le ton). Autrement dit, l'armature de l'âme du monde timéenne est aussi dans un sens l'armature de la sextine.

Il est vrai qu'on n'a pas besoin de poser en principe une influence directe du *Timée* (tel qu'il avait été transmis et interprété par Calcidius) pour saisir l'importance des accords fondamentaux de l'octave, de la quinte, et de la quarte dans la sextine. La découverte des rapports mathématiques qui produisent ces intervalles remonte à Pythagore et, pour l'étude de la musique proprement dite, fut transmise au moyen âge par Boèce³¹. Cette découverte devait exercer une influence qu'il serait difficile d'exagérer sur toute la musique occidentale, à tel point que l'on a pu dire que «notre musique est à son insu une création directe du pythagorisme»³². Ce qu'il y avait de particulièrement attrayant dans cette découverte c'est que les accords musicaux peuvent être exprimés par des rapports de nombres simples : 1 2 3 4. Pour les pythagoriciens toutes choses sont des nombres, et la classification primordiale part des nombres simples. D'abord le pair-impair qui préside au début du monde : Dieu 1, et la Terre 2, ensuite 3 et 4 obtenus en additionnant et en multipliant 1 et 2. Ces nombres divins sont à la base du cosmos. Le fait que les rapports entre ces nombres divins — 2:1, 3:2, 4:3 — expriment les intervalles musicaux jugés les plus consonants donc les plus parfaits prouve l'identité entre musique et cosmos, ce qui soutient la conception de l'harmonie des sphères qui était monnaie courante au XIII^e siècle, et qu'Arnaut Daniel aurait pu connaître autrement que par le *Timée*³³.

Mais la tradition timéenne plaçait la musique au centre d'une conception du cosmos qui allait bien au-delà de la seule musique. Dans le *Timée* «Plato evolved the cosmological framework within which his programme of moral and political reform was to be located, proposing a new relationship between the sensible and the intelligible through the myth of the Demiurgos and the mediation of the world-soul»³⁴. Le mythe du demiurge-créateur qui par la médiation de l'âme du monde réunit le sensible et l'intelligible en un tout parfait et parfaitement beau offre un moyen de relier l'homme et l'univers, le microcosme et le macrocosme, car le visible et l'invisible participent tous deux au calcul et à l'harmonie³⁵. C'est là un

31. BOWER, 1989, p. XXI-XXIII.

32. CHAILLEY, 1950, p. 15.

33. Dans une discussion de la «musique créatrice», CHAILLEY et VIRET (1988, p. 23-25) soulignent l'idée que la musique «est presque toujours associée de manière intime à l'acte créateur de la divinité». Pour l'harmonie des sphères, voir CHAILLEY, 1950, p. 18-24.

34. GREGORY, 1988, p. 54.

35. *Timée*, 36b.

modèle de création rationnelle, par proportions et par nombres qui proposait un ensemble séduisant de thèmes aux imaginations du XIII^e siècle. La vision de Platon est, bien sûr, surtout théorique et abstraite. Si le cosmos est musical, c'est parce qu'il s'explique à partir d'un agencement cohérent des intervalles constituant l'échelle — non pas parce qu'il émet un beau son (quoiqu'un Boèce proposera que les astres qui tournent à une vitesse incommensurable doivent réellement émettre un son)³⁶. Dans la chanson d'Arnaut Daniel, il s'agit de sons réels et non pas en premier lieu de rapports mathématiques. Mais ces sons réels, le retour constant du ton (*sol-fa*), de la quarte (*fa-do*), et de la quinte (*do-sol*), l'espace de l'octave dans lequel se meut la chanson proposent à notre réflexion un emblème sonore de la construction du monde telle que le *Timée* nous la présente.

Le modèle de créativité que l'on trouve dans le *Timée* est à la fois divin et humain. Le demiurge de Platon travaille à la manière d'un ouvrier humain, dont il est l'image³⁷. Il n'est pas Dieu ; il se place entre Dieu et l'univers ; il est l'instrument de la création, le *faber*. On peut dire d'Arnaut Daniel qu'il se place dans cette perspective. Il était, selon Dante, le meilleur «fabbro del parlar materno»³⁸. Il se voit dans ses chansons comme un ouvrier de haut talent : «Chansson do'ill mot son plan e prim»³⁹ ; «obre e lim/ motz de valor»⁴⁰ ; «En cest sonet coind'e leri/ fauc motz e capuig e doli./ que serant verai e cert/ qan n'aurai passat la lima»⁴¹. Le travail d'Arnaut qui façonne et perfectionne sa chanson est analogue à celui de l'ouvrier qui tire l'ordre du chaos : les deux cherchent à créer des objets dont la perfection assurera l'immortalité. Chez Arnaut Daniel, cependant, de façon plus marquée que chez le demiurge du *Timée*, le travail de l'artiste est inspiré et informé par l'amour. Il est vrai que dans un passage du *Timée* il s'agit d'une «amitié» qui unit l'univers de telle sorte «qu'il a pu naître indissoluble par toute autre puissance que par celle qui l'a uni», et que l'on pourrait mettre ce passage en parallèle avec certaines conceptions d'Arnaut Daniel⁴². Mais la véritable inspiration du demiurge timéen est la bonté. Chez Daniel, la création poétique est toute entière un art d'aimer : «obre e lim/ motz de valor/ ab art d'Amor»⁴³. Pour Arnaut Daniel comme plus tard pour Dante, c'est l'amour «che move il sole et l'altre stelle»⁴⁴.

36. *De institutione musica*, I, 1 ; BOWER, 1989, p. 9.

37. CORNFORD, 1937, p. 37 ; — HANNING, 1984, p. 98-99, 108.

38. *La Divina Comedia, Purgatorio*, Canto xxvi, 117.

39. TOJA, 1960, p. 194.

40. *Ibid.*, p. 195.

41. *Ibid.*, p. 271-272.

42. *Timée*, 32c. Trad. RIVAUD, 1956, p. 145. Voici le passage dans le latin de Calcidius (WASZINK [1962, p. 25]) : *Atque ita ex quattuor supra dictis materiis praeclaram istam machinam visibilem contiguamque fabricatus est amica partium aequilibrata ratione societam, quo immortalis indissolubilisque esset adversum omnem casum excepta fabricatoris sui voluntate*. Voir DRONKE, 1984, p. 451.

43. TOJA, 1960, p. 195 ; — PATERSON, 1975, p. 187-90.

44. *La Divina Comedia*, dernier vers du *Paradiso*.

La lecture de la sextine d'Arnaut Daniel à la lumière du *Timée* met donc en relief l'acte créateur aussi bien que le sens de la création. Au début de la poésie troubadouresque la question de l'acte créateur est déjà posé : en commençant une de ses poésies par les mots énigmatiques « Farai un vers de dreit nien », Guillaume IX plaçait ses chansons sous le signe d'une nouvelle création, création *ex nihilo*. Pour Arnaut Daniel, l'acte créateur est d'une importance primordiale, mais chez lui, cet acte est surtout celui de l'ouvrier, de l'artisan, de celui qui forme son œuvre d'après une matière préexistante. Comme l'a remarqué Gianluigi Toja dans l'introduction de son édition : « L'immagine del poeta artigiano non è nuova nella poesia trobadorica, da Guglielmo IX a Raimbaut d'Orange, ma in nessuno dei predecessori di Arnaut ha tanta evidenza come in lui »⁴⁵. Si la comparaison de l'artiste à Dieu au XI^e siècle peut être considérée comme une indication d'une nouvelle importance accordée à l'artiste⁴⁶, la référence au *Timée* serait précisément pour Arnaut Daniel un moyen de rehausser la valeur de sa conception de l'artiste, l'artiste-ouvrier, l'artiste-*faber*, comparé à celui qui créerait *ex nihilo*.

La création elle-même, cosmos ou chanson, offre des analogies que nous avons mises en relief pour approfondir l'interprétation de la chanson. La plus importante de ces analogies est celle de l'ordre tiré du désordre, non pas tant le fait en lui-même, car l'on pourrait dire que toute œuvre d'art impose un ordre, mais la manière de construire l'ordre à partir des nombres, et surtout parce que cet ordre est fondamentalement musical. Si la comparaison cosmos/œuvre d'art est assez fréquente au XII^e siècle, et si cette comparaison comprend quelquefois l'idée de l'harmonie, la référence au *Timée* est particulièrement valorisante pour la sextine parce que le *Timée* est en quelque sorte déjà en lui-même une « chanson ». Seule une chanson comme la sextine peut contenir en elle-même tous les éléments structurants de l'univers timéen.

Le *Timée* offre donc un modèle puissant non seulement de l'artiste-*faber* mais aussi de l'intégration de la musique dans l'œuvre. Mais il va sans dire que la chanson n'est pas le cosmos. L'œuvre du démiurge de Platon atteint la finalité de la parfaite fermeture sur elle-même ; elle est infinie et immortelle. La chanson ne peut atteindre cette perfection, car elle se meut tout entière dans le monde du sensible. Si elle cherche à sa manière à équilibrer les contraires, ce sont des contraires à l'échelle humaine, les oppositions de l'amour. Arnaut Daniel ne résout pas les oppositions, comme le fera plus tard un Dante chez qui la tension entre sensualité et spiritualité sera dépassée, transmuée en amour souverain par une conception qui se rapproche de celle de Saint Bernard, guide de Dante à la fin de la *Divine Comédie*. Arnaut Daniel ne supprime pas les tensions ; il donne la vision d'un paradis, mais il n'y entre pas⁴⁷.

45. TOJA, 1960, p. 74, note 1.

46. HANNING, 1984, p. 110.

47. YOWELL, 1989, p. 194.

Cette instabilité fondamentale est riche de leçons humaines. Elle est reflétée, pourrait-on dire, dans le fait que les cercles de la sextine laissent toujours quelque ouverture. La sextine, nous l'avons vu, est faite de cercles qui, envisagés d'une certaine manière dessinent un mouvement circulaire qui revient à son début et est donc fermé, mais envisagés d'une autre manière n'y reviennent pas tout à fait et laissent une ouverture sur le devenir. Représentation, donc, de la condition humaine définie comme une tension essentielle entre la linéarité et la cyclicité du temps⁴⁸.

La partie de la chanson qui ferme sans fermer et ouvre sans vraiment ouvrir est la *tornada*. Or il y a une particularité de cette *tornada* que nous évoquerons en guise de conclusion : c'est là qu'Arnaut se nomme comme artiste, *faber*, créateur de la chanson. On pourrait alors chercher le centre de la chanson non pas seulement en comptant les vers, ce qui demeure une démarche fructueuse comme nous l'avons vu, mais aussi en examinant la fonction de cette *tornada* comme indicatrice de la source et du sens de la chanson. Dans l'iconographie de l'époque on voit des illustrations de la création où les six jours de la semaine sont disposés en cercle autour d'une figure centrale, Dieu lui-même, qui se repose le septième jour après son travail⁴⁹. Ceci propose une dernière image à notre réflexion, celle où les six strophes de la sextine tourneraient autour de leur créateur enchâssé dans la septième pour manifester la structure musicale, ordonnée mais ambiguë, de son amour.

Margaret SWITTEN
Mount Holyoke College
SOUTH HADLEY, MA

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUJOUAN (Guy), « Le symbolisme des nombres à l'époque romane », *CCM*, XXIV, 1981, p. 159-169.
- BEC (Pierre), *Anthologie des troubadours*, Paris, 1979.
- BEC (Pierre), *Burlesque et obscénité chez les troubadours : le contre-texte au moyen âge*, Paris, 1984.
- BOWER (Calvin M.), trad., *Fundamentals of Music : Anicius Manlius Severinus Boethius*, New Haven, 1989.

48. GOULD, 1987, p. 200 : « Something deep in our [Western] tradition requires, for intelligibility itself, both the arrow of historical uniqueness and the cycle of timeless immanence — and nature says yes to both ».

49. HANNING, 1984, p. 121.

- CARROLL (Carleton) et ORR (William F.), «On the Generalization of the Sestina», *Delta*, V, 1975, p. 32-43.
- CARROLL (Carleton), «A Comparative Structural Analysis of Arnaut Daniel's 'Lo ferm voler' and Peire Vidal's 'Mout m'es bon e bel'», *Neophilologus*, LIV, 1970, p. 338-346.
- CHAILLEY (Jacques), *Histoire musicale du moyen âge*, Paris, 1950.
- CHAILLEY (Jacques) et VIRET (Jacques), *Le Symbolisme de la gamme. La Revue musicale*, Double numéro 408/9. Paris, 1988.
- CORNFORD (Francis MacDonald), *Plato's Cosmology : The Timaeus of Plato translated with a running commentary*, London, 1937.
- DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, éd. Aristide MARIGO, 3^e éd., Florence, 1957.
- DAVY (Marie-Madeleine), *Initiation à la symbolique romane : XI^e siècle*, Paris, 1964.
- DRAGONETTI (Roger), «The Double Play of Arnaut Daniel's Sestina and Dante's *Divina Commedia*», *Yale French Studies*, LV-LVI, 1977, p. 227-252.
- DRONKE (Peter), «L'amor che move il sole e l'altre stelle», dans *The Medieval Poet and His World*, Rome, 1984, p. 439-475 (paru d'abord dans *Studi medievali*, 3^e s., VI, 1965, p. 389-422).
- DRONKE (Peter), éd., *A History of Twelfth-Century Western Philosophy*, Cambridge, 1988.
- DURAND (Gilbert), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1969.
- GOULD (Stephen J.), *Time's Arrow, Time's Cycle : Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Cambridge [Mass.], 1987.
- GREGORY (Tulio), «The Platonic inheritance», dans *A History of Twelfth-Century Western Philosophy*, éd. DRONKE, Cambridge, 1988, p. 54-80.
- HANDSCHIN (Jacques), «The 'Timaeus' Scale», *Musica Disciplina*, IV, 1950, p. 3-42.
- HANNING (Robert W.), «'Ut enim faber ... sic creator' : Divine Creation as Context for Human Creativity in the Twelfth Century», dans *Word, Picture, and Spectacle*, éd. Clifford DAVIDSON, Kalamazoo, 1984, p. 95-149.
- HOPPER (Vincent Foster), *Medieval Number Symbolism : Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*, New York, 1938. [Réimpression, 1978].
- JERNIGAN (Charles), «The Song of Nail and Uncle : Arnaut Daniel's Sestina 'Lo ferm voler q'el cor m'intra'», *SP*, LXXI, 1974, p. 127-51.
- LE VOT (Gérard), LUSSON (Pierre) et ROUBAUD (Jacques), «La sextine d'Arnaut Daniel — essai de lecture rythmique.» dans *Musique, Littérature et Société au Moyen âge*, Actes du Colloque 24-29 Mars, 1980, Paris, 1980, p. 123-157.

- MATORÉ (Georges), *Le vocabulaire et la société médiévale*, Paris, 1985.
- MOUTSOPOULOS (Evanghélou), *La Musique dans l'œuvre de Platon*, Paris, 1959.
- PATERSON (Linda M.), *Troubadours and Eloquence*, Oxford, 1975.
- PULEGA (Andrea), «Modelli trobadorici della sestina dantesca : esercizi de lettura», *ACME*, XXXI, 1978, p. 261-328.
- RIVAUD (Albert), éd., PLATON, *Timée*, dans *Œuvres complètes*, Tome X, Paris, «Belles Lettres», 1956.
- ROUBAUD (Jacques), «La Sextine de Dante et d'Arnaut Daniel», *Change*, II, 1969, p. 9-38.
- ROUBAUD (Jacques), *La Fleur inverse : Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, 1986.
- SESINI (U), *Le melodie trobadoriche*, Torino, 1942.
- SHAPIRO (Marianne), *Hieroglyph of Time : The Petrarchan Sestina*, Minneapolis, 1980.
- Timaeus a Calcido Translatulo Commentarioque Instructus. Corpus Platonicum Medii Aevi, Plato Latinus*, Vol IV, éd. J. H. WASCZINK, London, 1962.
- TOJA (Gianluigi), éd., *Arnaut Daniel : Canzoni*, Florence, 1960.
- TOPSFIELD (Leslie), *Troubadours and Love*, Cambridge, 1975.
- WILHELM (James J.), éd., *The Poetry of Arnaut Daniel*, New York, 1981.
- YOWELL (Donna), «'Trop Amar' vs. 'Ben Amar' : Redemptive Love in Arnaut Daniel and Dante», *RPh*, XLII, 1989, p. 385-395.