

LA SEXTINE D'ARNAUT DANIEL - ESSAI DE LECTURE RYTHMIQUE.

LA SEXTINE

La canço Lo ferm voler q'el cor m'intra d'Arnaut Daniel (P.C. 29, 14) est une des créations les plus célèbres, les plus originales et les plus énigmatiques des troubadours. Sa forme (une chanson de six strophes sur six rimes distinctes dont l'ordre change de strophe en strophe suivant une permutation complexe) avait déjà frappé Dante qui composa une de ses rimes petrose sur le même schéma. A la suite de Dante, Pétrarque introduisit neuf sextines dans son canzoniere. C'est lui qui désigne la forme sestina et la distingue de celle de la canzone. Pratiquée ensuite par les pétrarquistes italiens, elle se répandra dans la poésie européenne au seizième siècle.

Au dix-neuvième puis au vingtième siècle, l'intérêt des philologues comme de certains poètes (Erza Pound, Raymond Queneau, Louis Zukofsky) a redonné une vie à cette forme qui semblait n'avoir plus qu'un intérêt de curiosité comme tour de de force formel. Parmi les lectures récentes du texte, nous signalerons celles de Roger Dragonetti⁽¹⁾ et de Charles Jernigan⁽²⁾. L'un des auteurs de la présente "lecture rythmique" a, par ailleurs, examiné la situation formelle de la sextine dans la poésie des troubadours ainsi que les implications mathématiques de la structure du texte⁽³⁾. Une généralisation de la sextine sera aussi proposée par Raymond Queneau ; et, à sa suite, par G. Th. Guilbaud.

En dehors du travail d'Ugo Sesini⁽⁴⁾ et, plus récemment, des analyses de Gwyn McPeck⁽⁵⁾ et d'Antoine Tavera⁽⁶⁾, la musique de la sextine a été assez peu étudiée. L'une de ses caractéristiques essentielles est de présenter une forme musicale très en faveur chez les troubadours : l'oda continua⁽⁷⁾, c'est-à-dire une forme qui n'admet pas de répétition ni d'organisation mélodiques immédiatement décelables.

(1) (B 7).

(5) (B 10).

(2) (B 6).

(6) (B 8).

(3) (B 5).

(7) cf. p. 10.

(4) (B 9), n.s., XIV, 1941, pp. 82-83.

Nous essayons ici, dans l'esprit et selon les méthodes que nous avons déjà employées pour l'analyse de la Chanson de "l'amour de loin" de Jaufré Rudel,⁽¹⁾ une "lecture rythmique" de la sextine, tenant compte des trois données essentielles qui caractérisent la canso troubadouresque, c'est-à-dire la musique, le texte poétique et la disposition des rimes (ici représentée par la permutation des rimes).

THEORIE DU RYTHME : PRESENTATION

La nouveauté des résultats que cette étude voudrait présenter tient en grande partie à l'emploi d'une méthode d'analyse d'une assez grande généralité et d'un niveau d'abstraction élevé. Nous ne pouvons nous dispenser d'en exposer, même brièvement, les idées essentielles. Deux buts étroitement liés, quoique distincts, y sont poursuivis .

1) Donner un exemple de ce que nous appellerons une lecture rythmique, celle-ci consistant en des conclusions de tous ordres que nous pourrions tirer de l'emploi d'une procédure d'analyse régulière fondée sur une théorie générale du rythme. Cette procédure est exposée dans une autre lecture rythmique consacrée à la célèbre Chanson de "l'amour de loin".

2) Comme dans l'étude précédente, nous chercherons à tenir un compte égal des éléments musicaux et textuels, l'analyse visant à mettre en évidence le squelette formel de la sextine. C'est dire que nous postulons qu'entre les divers paramètres agissants : mélodie, "système" modal, syntaxe, vocabulaire, formule de rimes, etc... il existe une cohérence architecturale de type abstrait exigeant que soit donné un statut théorique commun à ces divers éléments.

I. Trois concepts généraux de la théorie.

De la théorie du rythme - développée au Centre de

(1) (p. 18).

Poétique Comparée de Paris III, nous n'exposerons fort brièvement que les quelques notions nécessaires à la compréhension de la procédure d'analyse qui en découle.

D'une manière générale, tant pour la poésie que pour la musique, nous ne retenons du texte en vue de l'analyse rythmique que :

a) la possibilité d'un découpage en unités minimales se présentant séquentiellement : nous les qualifierons d'événements élémentaires (é-é), ces é-é pouvant être la syllabe, le vers, la note écrite etc.... Ici, nous aurons surtout à considérer le vers.

b) la possibilité de grouper ces é-é (ces groupements créeront le seul "sens" pris en charge par cette analyse) et donc de définir les diverses notions de frontières délimitant ces groupements.

c) le fait que les é-é, en étant d'importance très inégale, créent la dynamique de l'oeuvre. C'est donc que la théorie s'intéressera au phénomène d'opposition forte, bien connu des métriciens. Techniquement, cela sera accompli par la notion de marquage.

Par définition, un procédé de marquage est simplement la donnée d'une manière quelconque de séparer les é-é en deux classes. Par exemple, dans une langue accentuelle la distinction syllabe accentuée/syllabe non accentuée crée un marquage ; une syllabe accentuée recevra alors la valeur 1, sinon 0. La considération d'un seul marquage ne permettant de mettre en évidence que des structures fort grossières, nous sommes conduit à en utiliser plusieurs, la pertinence de ceux-ci résultant d'une analyse concrète du texte, préalable indispensable à l'analyse rythmique proprement dite. De plus, nous postulons que les frontières des groupements sont systématiquement définies à partir des é-é de poids maximal. Le poids d'un é-é étant la somme (éven-

tuellement pondérée) des valeurs des marquages qui lui sont affectées. Eclairons cela d'un exemple schématique :

Soit le vers 3, strophe 5, de la sextine :

"Tant fin' amors com cela q'el cor m'intra."

Considérons les quatre marquages suivants⁽¹⁾ :

- conformité au modèle iambique défini par la syntaxe ou non (cf. m 1, p.25) ;
- présence de mots appartenant au vocabulaire du Grand Chant Courtois/ou leur absence (cf. m 3, p.25) ;
- présence de syllabes ornées ou non (cf. M 7, p.15) ;
- présence d'intervalles excédant la tierce ou non (cf. M 11, p.18).

Ce vers reçoit (relativement à la strophe) le poids de 4.

II. Description de la procédure d'analyse.

Elle commence, comme nous l'avons déjà dit, par une analyse concrète, tant textuelle que musicale, qui dégage des procédés de marquage pertinents. Nous en déduisons alors autant de séquences de 0 et de 1 que de marquages retenus.

Remarque : Si les é-é considérés sont des groupements d'unités plus petites, de tout marquage de ces dernières on obtient un marquage des premiers (ce n'est pas le seul !). Par exemple, en marquant 1 les voyelles finales pleines des mots de catégorie syntaxique majeure, il résulte une analyse du vers qui suit ou non le schéma iambique - d'où le marquage pour le vers conforme ou non conforme au schéma. On choisit alors un procédé de sommation⁽²⁾ permettant d'aboutir à une "suite des poids" (chaque

(1) Nous abrégeons par m le terme de marquage appliqué au texte et M le même terme appliqué à la musique.

(2) Par exemple, la somme de toutes les valeurs de marquage pour chaque é-é. D'autres procédés généralisant celui-ci sont encore possibles : le procédé de pondération, par exemple.

poids de la suite est donc affecté à un vers). On examine les poids maximaux et l'on ferme une parenthèse après ceux-ci. On complète par les parenthèses ouvrantes, puis à l'intérieur de chaque parenthèse on itère le procédé. Par exemple, à la suite de poids : 0 1 0 2 0 1 0 1 0 3, on fait correspondre le parenthésage : ((0 1)(0 2)) ((0 1)(0 1)(0 3)), qui sera dit le squelette rythmique associé à la séquence originelle.

III. Commentaires. Questions de méthode.

. Squelette rythmique.

Etant donné un squelette rythmique, nous pouvons nous contenter de le regarder comme le découpage global du texte le plus pertinent (puisque'il tient compte des paramètres les plus actifs dans celui-ci).

. Explorations métriques.

Nous pouvons aussi, dans une perspective cartésienne, en chercher les régularités. C'est une exploration métrique. La notion de mètre employée ici généralise la notion habituelle des métriciens.

. Inversion de marquage.

Dans la recherche d'un mètre non immédiatement déductible de la procédure (où les procédés de marquage ont été définis et retenus intuitivement), nous pouvons encore être conduit à inverser certains marquages, ce qui consiste à remplacer les 0 par des 1 et réciproquement. Ces inversions apprennent deux choses :

- Supposons qu'un marquage d'origine très concrète (accent d'intensité par exemple) doive, contrairement à l'intuition, être inversé pour s'accorder aux autres. Il joue alors de manière syncopée par rapport aux autres : c'est une information rythmique.

- Supposons au contraire un marquage tel que la décision d'attribuer à telle classe la valeur 0 ne soit pas évidente ou, même, apparaisse comme totalement arbitraire (ce qui sera le cas notamment pour un marquage abstrait tel celui de la conformité à

une figure métrique déterminée. Nous apprenons alors quelque chose sur le jeu respectif des paramètres intervenant, l'hypothèse de régularité permettant une information sur la corrélation réelle des analyses faites. Nous pouvons d'ailleurs améliorer le procédé en éliminant les marquages qui ne sont que des artéfacts (il en va ainsi des récurrences phoniques par trop laxistes ou des anagrammes "à la Saussure").

. Polymètre.

Il se peut aussi que le système des marquages se laisse naturellement séparer en deux classes telles que chacune donne lieu à un mètre différent. Est alors mise en évidence une structure métrique dont la complexité n'apparaissait pas au simple examen de la suite des poids.

. Irrégularités rythmiques.

Plus généralement, postulant qu'une irrégularité rythmique qui ne soit pas un "bruit blanc" doit être modérée et apparaître sur un fond (aussi complexe soit-il) de régularité, c'est-à-dire de mètre, une analyse rythmique bien menée doit commencer par la recherche systématique et statistique d'un mètre, les irrégularités locales par rapport à ce dernier constituant la partie proprement rythmique du squelette de l'oeuvre.

. Association de marquages.

Une autre application, fort importante, de la notion de groupements de marquages intervient pour étudier la convenance⁽¹⁾ musique et poésie. Cette étude peut et doit se faire de plusieurs manières :

a) Soient $\mathcal{M} (M_1 \dots M_n)$ et $\mathcal{m} (m_1 \dots m_m)$ les marquages musicaux et poétiques. Si $\mathcal{L}_1(M_1, M_n)$ et $\mathcal{L}_2(m_1, m_m)$ sont les squelettes rythmiques relativement aux deux systèmes $\mathcal{M}$ et $\mathcal{m}$, nous pouvons vérifier leur compatibilité. C'est ce qui est fait ici.

b) Il est possible aussi, au lieu de séparer $\mathcal{M}$ et $\mathcal{m}$ de réunir certains marquages de $\mathcal{M}$ et de $\mathcal{m}$ lorsqu'ils donnent

(1) Cf. pp. 30-34.

lieu à une même suite de poids (ou du moins à deux suites compatibles), les différents squelettes rythmiques ainsi obtenus se composeront "polyrythmiquement". Il y a évidemment peu de chances de trouver une correspondance terme à terme.

LA MUSIQUE DE LA SEXTINE

Source manuscrite musicale de la sextine.

La mélodie de la sextine d'Arnaut Daniel est conservée dans le chansonnier de Milan (sigle G) de la Bibliothèque Ambrosienne (sous la cote R 71 sup.), au folio 73 r.

Ecrit au XIV^{ème} siècle en Italie du Nord, le ms. G est l'un des quatre grands manuscrits musicaux de la tradition des troubadours.⁽¹⁾ Il consigne 81 mélodies.

Témoin un peu tardif du moment où le chant des troubadours est à son apogée, comme les autres codices, il ne présente ni accompagnement instrumental, ni indication de mesure vraiment explicite : l'écriture musicale très influencée par la notation aquitaine atteste l'usage prédominant du punctum.⁽²⁾

Des barres verticales sur les portées, très fréquentes en fin de vers, apparaissent aussi à l'intérieur du vers. Elles sont probablement liées à des pauses dans le chant dont le statut est encore mal connu.⁽³⁾

La transcription musicale.

1) La mélodie est transcrite suivant le système rythmique le plus "neutre" possible : de simples points sur portée correspondent exactement à la signification des neumes.

(1) (B 4), pp. 367-369.

(2) (B 9), n.s. XII, 1939, p. 15.

(3) (B 12), pp. 130-131.

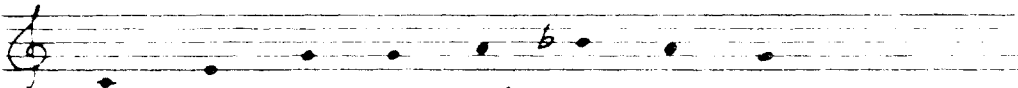
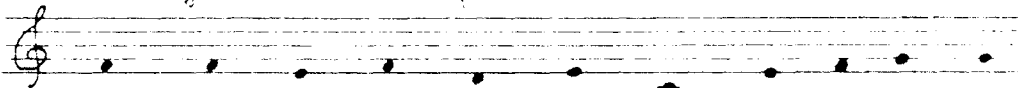
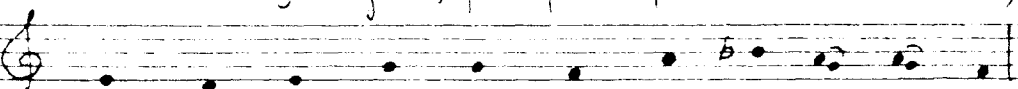
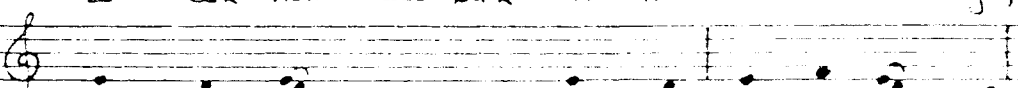
2) Le texte poétique commande la disposition et l'agencement de la transcription. Les unités poétiques élémentaires sont :

- la strophe, dont le début est marqué dans le manuscrit par un signe en forme de C = **C** (capitulum), ou de gamma = **∫**;

- le vers, signalé dans les strophes dépourvues de notation musicale (II, III, IV, V et VI) par la disposition du texte unité par unité et par une majuscule très légère à son début, signalé aussi, pour l'ensemble de la chanson, par un point qui figure presque régulièrement à la fin ;

- enfin la syllabe, qui commande la disposition de la notation musicale.

Milan, B.Amb., R 71 sup., fol. 73 r.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	(11)	
v.1												A
	Lo jeun vo - Pa quel cœ m'in - tra											
v.2												B
	No'm pôt ges bœcs es - cois - sen - dee ni on - gla											
v.3												C
	De lau - zen - giœ, qui pœt pœr wa' dia s'œ - ma,											
v.4												D
	E cœ non f'aus batœ' ab ram ni ab œœ - ga,											
v.5												E
	Si - va's o jeun, lai on non au - rai on - œœ,											
v.6												F
	Jœu - 3i - rai jœi, en œœ - giœ o dinz cam - bas.											(1)

(1) En abscisse, les chiffres arabes 1, 2... 10 désignent les syllabes. En ordonnée, les sigles v1, v2 ... v6 désignent les vers. Les lettres A, B... F indiquent le schéma de composition mélodique. Pour le texte intégral de la chanson, cf. infra, pp. 19-20.

Analyse musicale.

Marquage 1 : Marquage par répétition mélodique (stricte et sur le vers).

Le schéma de composition mélodique étant :

v1 v2 v3 v4 v5 v6
A B C D E F

(c'est-à-dire une formule de type oda continua sans division mélodique évidente)⁽¹⁾, il n'engendre aucune signification métrique apparente⁽²⁾; nous citons ici pour mémoire ce marquage.

Marquage 2 : Marquage par répétition et changement des rimes mélodiques.

v1 v2 v3 v4 v5 v6
sol sol fa fa ut ut
└───┘ └───┘ └───┘

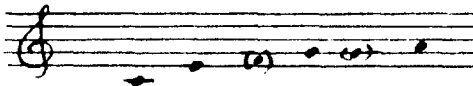
. Si nous marquons conventionnellement la première note finale par 1, lorsqu'elle se répète immédiatement au vers suivant, elle est toujours notée 1.

. S'il y a changement de finale, nous codons la nouvelle 0.

D'où la séquence : 1 1 0 0 1 1

(1)(B11), pp. 242-246.

(2) Nous pourrions marquer des formules mélodiques plus brèves que celles énoncées sur le vers. Ainsi la formule aux vers 1, vers 2-3, vers 6 :



Ce marquage redoublerait en partie celui correspondant aux superpositions de tierces (cf. M 10) ; nous l'avons donc éliminé.

Marquage 3 : Marquage par hexacordes.

Dans l'ensemble, nous pouvons dire que la pièce est unimodale en mode de fa grave. De ce point de vue, elle est donc relativement atone.

Cependant, l'hexacorde (groupement de six notes avec un seul demi-ton qui joue surtout le rôle d'unité solfégique)⁽¹⁾ apparaît ici dans ses trois acceptions habituelles : le musicien prend la peine de faire évoluer la mélodie dans les trois hexacordes (h.n , h.b , h.h) avec pourtant une assez forte prédilection pour l'h.n , comme le montre l'analyse au niveau de l'unité syllabique :

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
1												A
2												B
3												C
4												D
5												E
6												F

(1) (B 14), pp. 13-89.

. Sont marquées 1 les syllabes dans l'h.*b*
et 0 les autres :

		Somme pour chaque vers	Somme pondérée coefficient $\frac{1}{10}$ e
v1	0 0 0 0 0 0 0	0	0
v2	0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0	0	0
v3	1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1	11	1
v4	0 0 0 0 1 1 1 1 1 1 1	7	$\frac{1}{2}$
v5	0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0	0	0
v6	0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0	0	0

. Sont marquées 1 les syllabes dans l'h.*ç*
et 0 les autres :

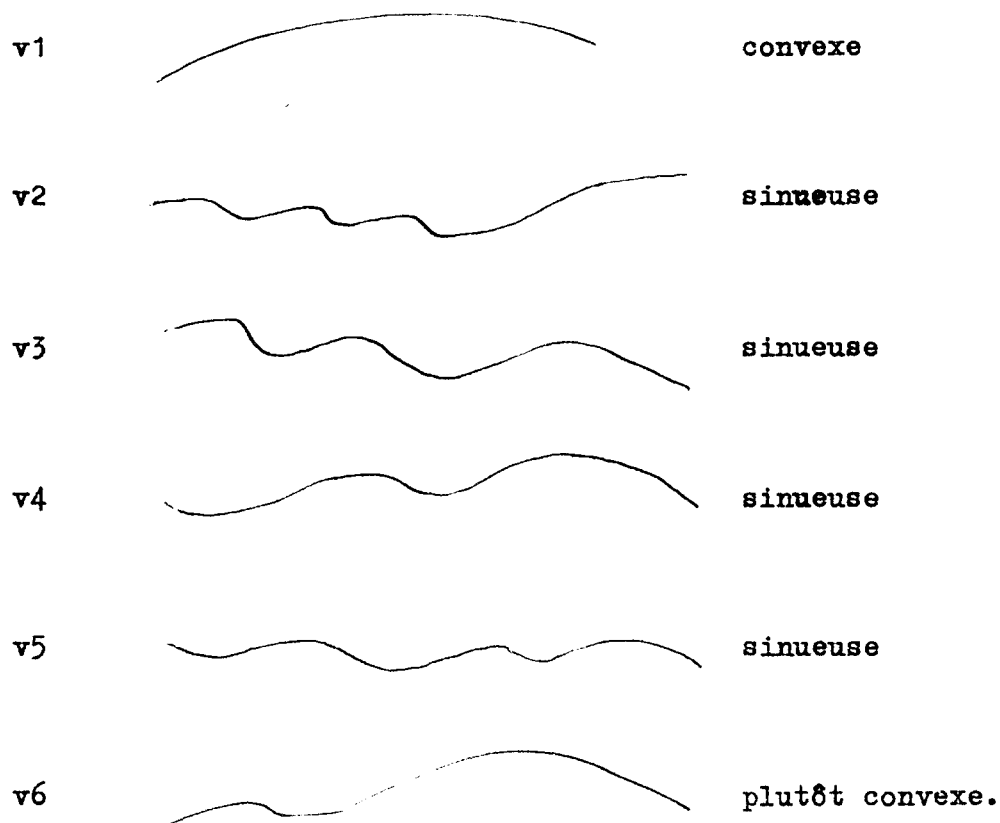
		Somme pour chaque vers	Somme pondérée coefficient $\frac{1}{8}$ e
v1	0 0 0 0 0 0 0 0 0	0	0
v2	0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0	0	0
v3	0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0	0	0
v4	0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0	0	0
v5	0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0	0	0
v6	1 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0	4	$\frac{1}{2}$

. Par regroupement des deux marquages précédents, nous marquons 1 les vers dans l'h.*b*
et l'h.*ç* , 0 les vers dans l'h.*η* :

	v1	v2	v3	v4	v5	v6
h <i>b</i>	0	0	1	$\frac{1}{2}$	0	0
h <i>ç</i>	0	0	0	0	0	$\frac{1}{2}$
Total	0	0	1	$\frac{1}{2}$	0	$\frac{1}{2}$

Marquage 4 : Marquage par conduite mélodique.

Deux types de conduites mélodiques apparaissent :
les vers ayant une conduite en forme de courbe
convexe et ceux ayant une conduite sinueuse.



D'où le marquage : est marqué 1 tout vers pré-
sésentant une courbe convexe et 0 les vers à con-
duite sinueuse :

v1	v2	v3	v4	v5	v6
1	0	0	0	0	$\frac{1}{2}$

Marquage 5 : Marquage par ambitus mélodique.

- L'ambitus général de la chanson est le suivant :  , c'est-à-dire une neuvième.

- L'ambitus pour chaque vers est :

- vers 1 : 7^e mineure
- vers 2 : 5^{te}
- vers 3 : 5^{te}
- vers 4 : 6^{te} mineure
- vers 5 : 4^{te}
- vers 6 : 7^e mineure

Si nous marquons 1 les vers dont l'ambitus est égal ou supérieur à la septième mineure, les autres 0, la séquence des poids relatifs à ce marquage est :

v1	v2	v3	v4	v5	v6
1	0	0	0	0	1

Marquage 6 : Marquage des maxima et minima mélodiques.

Quoiqu' en partie lié à la notion d'ambitus mélodique, ce marquage des notes extrêmes ne recouvre pas exactement le précédent. Alors que ce dernier affecte la physionomie générale du vers, les maxima et minima mélodiques peuvent ne jouer que sur certains mots ou certaines expressions particulières du texte ; en cela, ils sont à prendre en compte indépendamment.

Les notes les plus extrêmes de la mélodie sont :

- . pour la note la plus haute : ut supérieur au vers 3 ;
- . pour la note la plus basse : si $\flat$ au vers 6 ;

nous marquerons les vers comportant ces maxima
ou minima :

v1	v2	v3	v4	v5	v6
0	0	1	0	0	1

Marquage 7 : Marquage par ornementation.

L'analyse au niveau syllabique montre que la
sextine a une mélodie fort peu ornée (8 orne-
ments pour 79 positions virtuelles); toutefois
l'ornementation existante se situe plutôt en
fin de vers :

		Somme pour chaque vers
v1	0 0 0 0 0 0 0 0 0	0
v2	0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0	0
v3	0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0	1
v4	0 0 0 0 0 0 0 0 1 1 0	2
v5	0 0 1 0 0 0 0 0 0 1 0	2
v6	0 0 1 0 0 0 0 0 0 1 1	3
	0 0 2 0 0 0 0 0 1 4 1	8

La somme des poids de l'ornementation au ni-
veau du vers étant de :

v1	v2	v3	v4	v5	v6
0	0	1	2	2	3

c'est dire que le dernier vers est le plus or-
né (relativement).

Sera ici noté 1 le vers le plus orné, 0 les autres :

v1	v2	v3	v4	v5	v6
0	0	0	0	0	1

Marquage 8 : Marquage par aspect des ornements.

Ici deux seules caractéristiques relativement fines justifient l'utilisation de ce marquage :

- c'est, d'une part, l'opposition entre mélismes à trois notes et mélismes à deux notes ;
- c'est, d'autre part, le fait que le copiste du ms. G figure le ré de la ligature descendante à la fin de la chanson sous l'apparence d'une duplex longa⁽¹⁾, ce qui lui confèrerait une certaine qualité de longueur par rapport à la note suivante.

Sont donc marqués 1 les vers où les mélismes ont au moins trois notes et le vers 6 où se trouve la duplex longa. Les autres vers sont marqués 0. Le vers 6 apparaît donc comme seul marqué :

v1	v2	v3	v4	v5	v6
0	0	0	0	0	1

(1) Le scribe a-t-il voulu souligner que la ligature doit être donnée en doublant la longueur de la première note L L L (■), et non L L (■) plus habituelle dans la notation mesurée du XIIIème siècle ? Il est difficile de trancher.

Marquages 9, 10, 11 : Marquages par rupture de la continuité mélodique.

Dans une musique monodique qui privilégie la linéarité de la mélodie, tout intervalle qui rompt cette conjointure doit être considéré comme un effet sonore remarquable.

Analyse au niveau syllabique :

. Est notée 1 toute syllabe qui montre un intervalle plus grand que la seconde et 0 les unissons ou les secondes :

		Somme pour chaque vers
v1	0 1 1 0 0 0 0 0	2
v2	0 0 0 0 1 0 1 1 0 0 0	3
v3	0 1 1 1 0 1 0 0 0 0 0	4
v4	0 0 0 1 0 0 1 0 0 0 0	2
v5	0 0 0 0 0 1 0 0 0 0 0	1
v6	0 0 0 1 1 1 0 1 0 0 0	4

. Nous recensons 15 intervalles plus grands que la seconde, dont 10 sont des tierces montantes, 4 des tierces descendantes et 1 une quarte descendante (vers 3, strophe 3).

. Le mouvement conjoint est plutôt descendant.

. Les intervalles morts ⁽¹⁾ (c'est-à-dire les intervalles entre deux vers) sont soit à l'unisson, soit des intervalles de seconde. C'est dire qu'ils respectent la continuité mélodique.

(1) Nous empruntons le terme à McPeck (B 10), p. 19.

Analyse au niveau du vers :

Trois questions différentes peuvent être posées qui sont susceptibles d'apporter des éléments de discrétisation entre chaque vers de la chanson.

Marquage 9 : . Nous marquons les vers présentant le plus d'intervalles rompant avec la conjointure (barre à 1 = 4 intervalles) :

v1	v2	v3	v4	v5	v6
0	0	1	0	0	1

Marquage 10 : . Nous marquons les vers qui présentent deux tierces consécutives montantes ⁽¹⁾ :

v1	v2	v3	v4	v5	v6
1	$\frac{1}{2}$	0	0	0	1

Remarque : Le vers 2 est noté $\frac{1}{2}$ car la seconde tierce est remplie.

Marquage 11 : . Nous marquons le ou les vers qui présentent l'intervalle le plus large (intervalle de 4^{te} descendante) :

v1	v2	v3	v4	v5	v6
0	0	1	0	0	0

Remarque : seul le vers 3 ne présente aucun unisson (sur 72 intervalles il y a seulement 6 unissons). Nous pourrions ici le "sur-marquer".

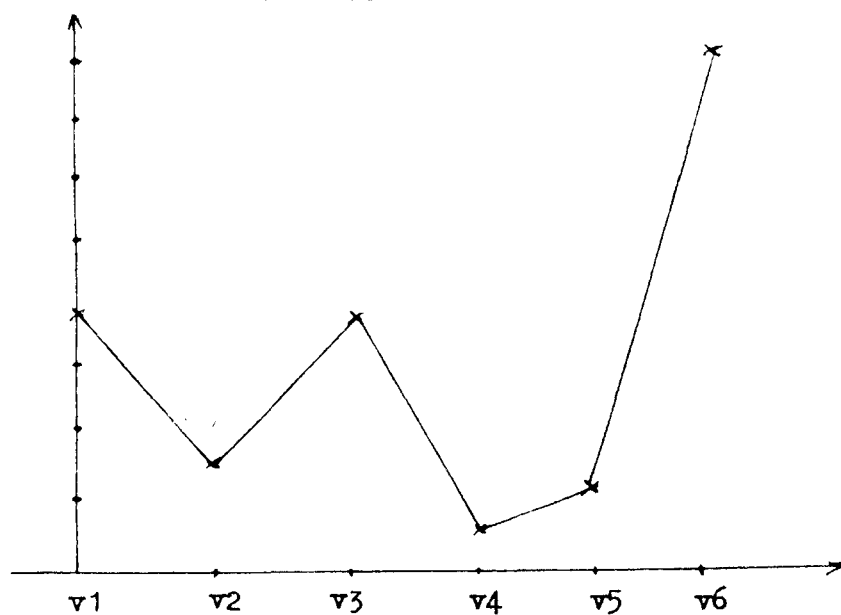
(1) Il s'agit là d'un fait assez remarquable mis en évidence par Curt Sachs (B 13), p. 386.

Conclusions.

Total relatif aux marquages musicaux

	v1	v2	v3	v4	v5	v6
M 1	0	0	0	0	0	0
M 2	1	1	0	0	1	1
M 3	0	0	1	$\frac{1}{2}$	0	$\frac{1}{2}$
M 4	1	0	0	0	0	$\frac{1}{2}$
M 5	1	0	0	0	0	1
M 6	0	0	1	0	0	1
M 7	0	0	0	0	0	1
M 8	0	0	0	0	0	1
M 9	0	0	1	0	0	1
M 10	1	$\frac{1}{2}$	0	0	0	1
M 11	0	0	1	0	0	0
Somme totale	4	$1\frac{1}{2}$	4	$\frac{1}{2}$	1	8

Graphique.



De la séquence des poids globale :

4 $1\frac{1}{2}$ 4 $\frac{1}{2}$ 1 8 ,

nous déduisons l'analyse rythmique réduite :

1 0 1 0 0 2.

(1)

Nous constatons que ce mètre est un composé de deux mètres :

(0 0 1)(0 0 1)

(1 0 0)(0 0 1),

dont le second est, dans sa première moitié, un mètre syncopé du premier.

LE TEXTE DE LA SEXTINE

Le texte dont nous nous proposons de faire l'analyse rythmique est tiré de l'anthologie de Pierre Bec ⁽²⁾. Etabli par Gianluigi Toja ⁽³⁾, il ne correspond pas exactement au texte du ms. G. Nous nous contentons ici de mentionner l'adaptation à laquelle nous avons procédé sans chercher à la discuter ⁽⁴⁾.

Lo ferm voler qu'el còr m'intra
No'm pòt ges bècs escoissendre ni on gla
De lauzengièr, qui pèrt per mal dir s'arma ;
E car non l'aus batr' ab ram ni ab verga,
Sivals a frau, lai on non aurai oncle,
Jauzirai jòi, en vergièr o dinz cambra.

Quan mi sovén de la cambra
On a mon dan sai que nulhs òm non intra
Anz me son tuch plus que fraire ni oncle,

(1) (B 17), ch. 4 "Mètre et rythme", particulièrement p. 76.

(2) (B 4), pp. 190-196 (avec traduction française et commentaires).

(3) (B 2), p. 373.

(4) Nous superposons la mélodie d'un manuscrit donné (Ms.G) au texte poétique d'une édition critique reconnue (Toja, Bec) ; cf. à ce sujet (B 18), p. 26 et (B 4), p. 368.

10 Non ai membre no'm fremisca, neis l'ongla,
Aissí com fai l'énfas denant la verga :
Tal paor ai no'l sia tròp de l'arma.

Del còr li fos, non de l'arma,
E cossentís m'a celat dinz sa cambra !
15 Que plus mi nafra'l còr que còlps de verga
Car lo sieus sèrs lai on ilh es non intra ;
Totz temps serai ab lièis com carns et on gla,
E non creirai chastic d'amic ni d'oncle.

Anc la seror de mon oncle
20 Non amèi plus ni tant, per aquest' arma !
Qu'aitant vezís com es lo detz de l'ongla,
S'a lièi plagués, vòlgr' èsser de sa cambra ;
De mi pòt far l'amors qu'inz el còr m'intra
Mièlhs a son vòl qu'òm fòrtz de frévol verga.

25 Pòis flori la seca verga
Ni d'En Adam mògron nebot ni oncle,
Tant fin' amors com cela qu'el còr m'intra
Non cug fos anc en còrs, ni eis en arma ;
On qu'ilh estèi, fòrs en plaz', o dins cambra,
30 Mos còrs no'is part de lièis tant com ten l'ongla.

Qu'aissí s'enprén e s'enongla
Mos còrs en lei com l'escòrs' en la verga ;
Qu'ilh m'es de jòi tors e palaitz e cambra,
E non am tant fraire, paren ni oncle :
35 Qu'en paradís n'aurà doble jòi m'arma
Si ja nulhs òm per ben amar lai intra.

Arnautz tramet sa chanson d'ongl'e d'oncle,
A grat de lièis que de sa verg' a l'arma,
Son Desirat, cui prèt看 en cambra intra.

Caractéristiques formelles.

La sextine est une canso de six strophes sur six rimes (plus exactement six mots-rimes) : intra, ongla, arma, verga, oncle, cambra, qui se retrouvent dans toutes les strophes.

La succession des rimes (ou formule de rimes) est donc :
a b c d e f.

Toutes les rimes étant féminines, la formule métrique (c'est-à-dire la succession des longueurs de vers) est :

7' 10' 10' 10' 10' 10'.

La caractéristique la plus frappante de la sextine, qui fait d'ailleurs son originalité et sa célébrité, est la suivante : tous les mots-rimes de la première strophe se retrouvent dans les strophes suivantes, mais dans un ordre différent ; en outre, la permutation des rimes, c'est-à-dire le mouvement régulier qui déplace d'une strophe à une autre ces mots-rimes, est toujours la même dans toute la canso. Elle est nommée retrogradatio cruciata.

Les successions de mots obtenues sont les suivantes :

strophe I : a b c d e f
strophe II : f a e b d c
strophe III : c f d a b e
strophe IV : e c b f a d
strophe V : d e a c f b
strophe VI : b d f e c a.

Si nous construisions une nouvelle strophe en utilisant la même permutation des rimes, nous retrouverions l'ordre initial, celui de la première strophe.

L'analyse rythmique qui suit voudrait montrer qu'il existe un lien assez étroit entre la permutation qui la définit et le texte proprement dit.

Analyse du texte poétique.

Les procédés de marquage utilisés ici sont tous des marquages de l'unité du vers, soit directement, soit indirectement. En effet, si le marquage est initialement un marquage syllabique, nous tirons de la séquence des 0 et 1 obtenue pour la suite des positions métriques une conclusion pour le vers.

Marquage 1 : Marquage des frontières syntaxiques.

Est marquée 1 toute position métrique (les positions métriques sont représentées concrètement par des voyelles) qui est la dernière voyelle accentuée d'un groupement syntaxique majeur, 0 toutes les autres.

. Par exemple, au vers 6 de la première cobla :

Jauzirai joi en vergier o dinz cambra,

correspond la séquence :

0 0 1 1 0 0 1 0 0 1 0.

Dans ce vers, les positions marquées 1 sont toutes occupées par des voyelles du vers appartenant à des mots de catégories syntaxiques majeures : verbe, substantif, adjectif, adverbe.

. En revanche, au vers 2 de la cobla VI :

Mos cors en lei cum l'escors' en la verga,

la position 4, dont la voyelle est le "ei" du pronom lei est ici notée 1.

Bien que les pronoms ne soient pas des mots de catégorie syntaxique majeure, ici le pronom doit être marqué parce que sa position précède une coupure syntaxique importante.

Voici la séquence obtenue pour les six premiers vers de la première cobla :

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
v1	0	0	0	1	0	1	1	0			
v2	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0
v3	0	0	0	1	0	1	0	0	1	1	0
v4	0	0	0	1	1	0	1	0	0	1	0
v5	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0
v6	0	0	1	1	0	0	1	0	0	1	0

Pour déduire de ce marquage de niveau syllabique un marquage du vers tout entier, nous comparons la séquence obtenue à la séquence modèle d'un vers iambique. Le principe de cette comparaison est celui, général, de la théorie du rythme exposée ci-dessus.

Le premier vers de chaque strophe étant un heptasyllabe, il ne peut être iambique et est donc noté pour ce marquage 0.

Nous obtenons alors pour la première strophe :

0 0 1 0 $\frac{1}{2}$ 0

(le vers 5 est noté $\frac{1}{2}$ pour tenir compte du fait que la séquence des positions est compatible aussi bien avec le modèle iambique du décasyllabe qu'avec son autre modèle possible qui est anapestique).

Voici maintenant le tableau des résultats obtenus pour le marquage 1 :

	v1	v2	v3	v4	v5	v6
Strophe I	0	0	1	0	$\frac{1}{2}$	0
II	0	$\frac{1}{2}$	0	0	1	$\frac{1}{2}$
III	0	0	1	$\frac{1}{2}$	1	1
IV	0	1	1	0	1	1
V	0	1	1	1	0	1
VI	0	0	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	1	1
Total pour l'ensemble de la <u>canso</u>	0	$2\frac{1}{2}$	$4\frac{1}{2}$	2	$4\frac{1}{2}$	$4\frac{1}{2}$

Marquage 2 : Marquage lexico-sémantique.

Ce marquage, fortement corrélé au précédent, note les voyelles finales pleines des mots de catégorie syntaxique majeure. Ainsi, dans le vers 1 de la cobla V : "Pois flori la seca ver-
ga", la séquence selon le marquage 1 est de : 0 0 1 0 0 0 1, alors que pour le marquage 2 elle est de : 0 0 1 0 1 0 1, car le "e" de seca est ici marqué, comme adjectif. Un vers sera noté 1 s'il est iambique et 0 si non :

	v1	v2	v3	v4	v5	v6
Strophe I	0	0	1	0	$\frac{1}{2}$	0
II	0	1	0	0	1	1
III	0	0	1	$\frac{1}{2}$	1	1
IV	0	$\frac{1}{2}$	1	$\frac{1}{2}$	1	1
V	0	1	$\frac{1}{2}$	1	0	$\frac{1}{2}$
VI	0	0	1	1	0	$\frac{1}{2}$
Total pour l'ensem- ble de la <u>canso</u>	0	$2\frac{1}{2}$	$4\frac{1}{2}$	3	$3\frac{1}{2}$	4

Marquage 3 : Marquage des mots appartenant au registre du
Grand Chant Courtois.

Est ici marquée toute position métrique appartenant à un mot ou à un groupe de mots participant du registre poétique du Grand Chant Courtois ⁽¹⁾.

(1) (B 18), p. 47.

. Par exemple, le vers 3 de la cobla V qui comporte les mots fin'amors et cor sera noté 1. Un vers sera donc noté 1 parce qu'il possède un ou plusieurs mots appartenant au registre du Grand Chant Courtois.

Remarque : Nous noterons $\frac{1}{2}$ les vers où revient un mot comme cambra pour la signification particulière que celui-ci prend dans le poème d'Arnaut Daniel.

	v1	v2	v3	v4	v5	v6
Strophe I	1	0	0	0	0	1
II	$\frac{1}{2}$	0	0	0	0	0
III	1	$\frac{1}{2}$	1	0	0	0
IV	0	0	0	$\frac{1}{2}$	1	0
V	0	0	1	0	$\frac{1}{2}$	1
VI	0	1	1	0	1	1
Total pour l'ensemble de la <u>canso</u>	$2\frac{1}{2}$	$1\frac{1}{2}$	3	$\frac{1}{2}$	$2\frac{1}{2}$	3

Marquage 4 : Marquage de continuité.

Sont marqués 1 les vers où aucun groupement consonantique ni aucun monosyllabe situé avant une forte pause syntaxique ne rompt la continuité sonore du vers.

	v1	v2	v3	v4	v5	v6
Strophe I	1	0	$\frac{1}{2}$	1	0	0
II	1	0	0	0	1	1
III	0	0	0	0	0	0
IV	0	1	0	0	0	0
V	1	0	0	0	0	0
VI	1	0	0	0	0	0
Total pour l'ensemble de la <u>canso</u>	4	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1

Marquage 5 : Marquage des vers sans discontinuité rhétorique binaire.

Sont marqués 1 les vers où ne figurent pas de groupements binaires du type "A et B", "A ou B"...

. Par exemple, le vers 6 de la cobla I :

Jauzirai jòi en vergièr o dinz cambra,
qui, lui, comporte un groupement binaire,
est marqué 0.

	v1	v2	v3	v4	v5	v6
Strophe I	1	1	1	0	1	0
II	1	1	0	0	1	1
III	1	1	1	1	0	0
IV	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1	1
V	1	0	1	0	0	1
VI	0	1	0	0	1	1

Total pour l'ensem- 5 $4\frac{1}{2}$ 4 2 4 4
ble de la canso

Marquage 6 : Marquage des grandes unités syntaxiques.

Est marqué 1 tout vers dont la fin coïncide avec une grande frontière syntaxique.

	v1	v2	v3	v4	v5	v6
Strophe I	0	0	1	0	0	1
II	0	0	1	0	1	1
III	0	1	0	1	0	1
IV	0	1	0	1	0	1
V	0	1	0	1	0	1
VI	0	1	0	1	0	1

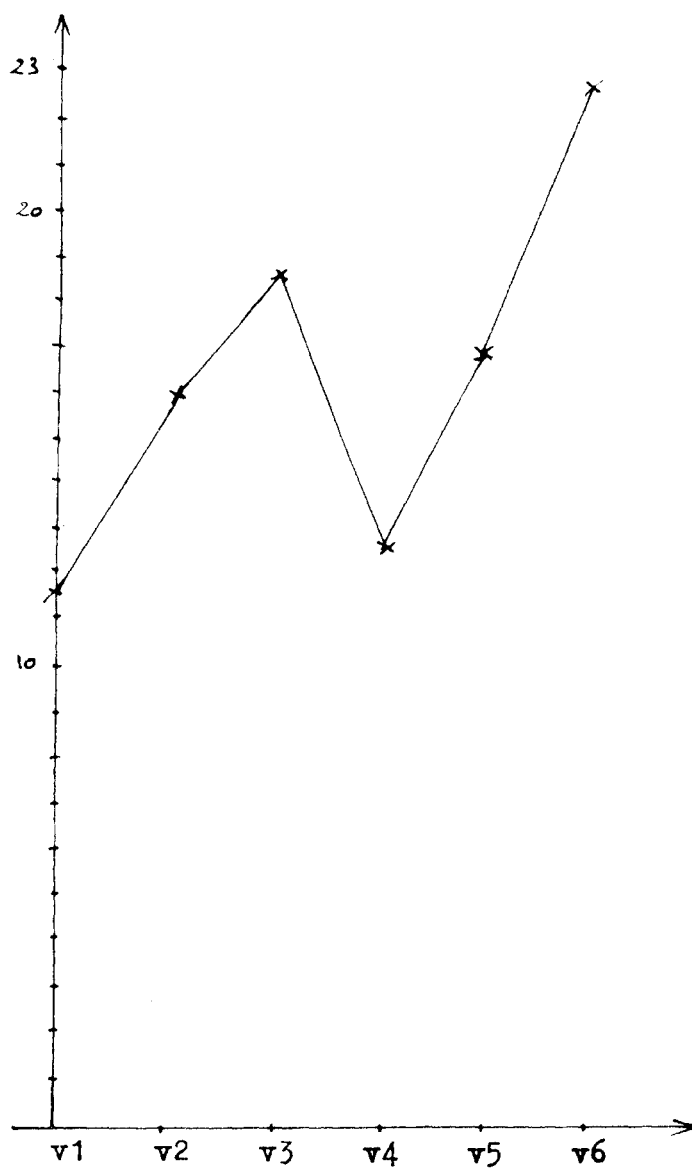
Total pour l'ensem- 0 4 2 4 1 6
ble de la canso

Conclusions.

Total général des six marquages du texte.

v1	v2	v3	v4	v5	v6
$11\frac{1}{2}$	16	$18\frac{1}{2}$	$12\frac{1}{2}$	$16\frac{1}{2}$	$22\frac{1}{2}$

Graphique.



La suite des poids ainsi obtenue donne une physionomie extrêmement nette à la cobla : une formule à trois événements a, b, c, avec la succession a b c a b c et une coupure (césure forte) après le troisième vers (a b c)(a b c), comme il apparaît sur le graphique.

Cette conclusion reçoit une confirmation supplémentaire de l'analyse de la tornada. En effet, pour les six marquages considérés, la suite des poids obtenue est : 1, $3\frac{1}{2}$, 5 ; comme la tornada reprend toujours la disposition métrique, rimique et mélodique d'un segment final de la cobla,⁽¹⁾ elle est une confirmation de la cobla que nous venons de voir apparaître. En outre, la figure de poids est la même que celle de la dernière séquence de la strophe, d'où la même formule, (a b c), pour la tornada.

Rapport entre l'analyse rythmique du texte et la formule rimique de la canso.

La situation est ici différente de celle rencontrée dans l'étude de la Chanson de "l'amour de loin", puisque la formule de rimes de la canso est "sans structure". Aucune des rimes (plus exactement ces mots-refrains qui sont des non-rimes dans la tradition des troubadours) ne reçoit son écho à l'intérieur de la strophe. Alors que la formule des poids rythmiques du texte établit un lien entre les vers 2 et 5 (poids pratiquement égaux), 1 et 4 (poids les plus faibles), 3 et 6 (poids les plus élevés), les liens phoniques entre les rimes associent dans la première strophe des vers différents :

. ongla (2) et oncle (5) ont une proximité phonique très évidente, tandis que :

. arma (3) et verga (4) , intra (1) et cambra (6), respectivement liés dans la tornada, présentent des liens plus ténus. Ce sont d'ailleurs les couples qui ont les poids les plus extrêmes.

(1) Ici le segment final qui sert de formule à la tornada est exactement la seconde séquence strophique mise à jour par l'analyse rythmique du texte.

Il est néanmoins possible d'établir un lien très étroit entre la mélodie de poids du texte et la permutation qui gouverne le mouvement des rimes dans la canso. En effet, cette permutation peut s'interpréter comme un déplacement par rapport à l'ordre initial : la rime 6 a été la plus déplacée puisqu'elle vient en première position, la rime 1 la moins bougée puisque sa nouvelle position n'est qu'à la distance *1* de l'ancienne.

Ecrivons la suite de ces déplacements, qui caractérise entièrement la permutation, donc la construction entière de la canso :

rime :	1	2	3	4	5	6
déplacement :	1	2	3	1	2	5.

La suite de poids obtenue précédemment est parfaitement compatible avec ces déplacements, accordant le poids le plus élevé à la rime la plus déplacée, et la hiérarchie des poids reproduit très fidèlement celle des déplacements de rimes. De plus, un raisonnement assez simple montre que la permutation de la sextine est la seule qui donne naissance à une hiérarchie de déplacements compatible avec celle des poids (du moins parmi les 120 permutations qui déplacent effectivement toutes les rimes). On peut en conclure que l'analyse rythmique du texte qui vient d'être faite tend à montrer que tout se passe comme si, dans la sextine, c'était le mouvement des rimes, leur permutation qui tenait lieu de formule de rimes.

LA CONVENANCE DANS LA SEXTINE

Nous examinons maintenant ce que nous appelons la convenance de la chanson, c'est-à-dire les rapports qui peuvent exister entre les trois données rythmiques de la canso :

- la musique,

- le texte poétique,
- la formule de rimes où, comme nous l'avons vu précédemment, la permutation des mots refrains tient lieu d'organisation combinatoire rimique.

Les rapports entre texte et musique dans la première strophe de la sextine.

Nous pouvons répartir les marquages poétiques et musicaux essentiellement en deux familles :

1. La première famille est représentée par les marquages suivants :

pour la musique :

M 3 (par hexacordes)	0 1 $\frac{1}{2}$ 0 1
M 6 (par max. et min. mélodiques)	0 0 1 0 0 1
M 7 (par ornementation)	0 0 0 0 0 1
M 8 (par aspect des ornements)	0 0 0 0 0 1
M 9 (par rupture de la c. mél., le vers présentant le plus d'intervalles)	0 0 1 0 0 1
	0 3 1 0 5

pour le texte :

m 1 (des frontières syntaxiques)	0 0 1 0 $\frac{1}{2}$ 0
m 2 (lexico-sémantique)	0 0 1 0 $\frac{1}{2}$ 0
m 6 (des grandes unités synt.)	0 0 1 0 0 1
	0 0 3 0 1 1

Cette première famille de marquage est fortement compatible avec le mètre anapestique :

((0 0 1)(0 0 1)).

2. La seconde famille est représentée par les marquages :

pour la musique :

M 2 (par répétition de finales)	1 1 0 0 1 1
M 4 (par conduite mélodique)	1 0 0 0 0 $\frac{1}{2}$
M 5 (par ambitus mélodique)	1 0 0 0 0 1
M 7 (par ornementation)	0 0 0 0 0 1
M 8 (par aspect du mélisme)	0 0 0 0 0 1
M 10 (deux tierces consécutives)	1 $\frac{1}{2}$ 0 0 0 1
	4 $1\frac{1}{2}$ 0 0 1 $5\frac{1}{2}$

pour le texte :

m 3 (du lexique du G.Ch.Courtois)	1 0 0 0 0 1
-----------------------------------	-------------

Cette seconde famille de marquage est compatible avec le mètre plus complexe :

((1 0 0)(0 0 1)).

3. Certains marquages, en revanche, ne sont compatibles avec aucun des deux mètres mis en évidence. C'est le cas par exemple pour :

m 5 (des vers sans disc. réth. bin.)	1 1 1 0 1 0
--------------------------------------	-------------

4. Cependant, le total des marquages poétiques et musicaux pour la première strophe :

M musicaux	4	$1\frac{1}{2}$	4	$\frac{1}{2}$	1	8
m textuels	3	1	$4\frac{1}{2}$	1	2	2
	7	$2\frac{1}{2}$	$8\frac{1}{2}$	$1\frac{1}{2}$	3	10

donne pour résultat la formule :

$$1 \quad 0 \quad 1 \quad 0 \quad 0 \quad 1,$$

qui est une composition des deux mètres révélés.

Le deuxième mètre, obtenu à partir du premier par syn-
copation (échange des événements 0 et 1 dans le premier groupe-
ment rythmique et identité des seconds groupements) sera dit
shadow-metre du premier.

La convenance entre le texte de la première strophe et
la musique est donc une composition de deux mètres, un mètre fon-
damental-anapeste et un shadow-metre du mètre fondamental.

Résultats sur l'ensemble de la chanson.

. Nous effectuons ensuite la somme de tous les mar-
quages du texte pour les six strophes, et nous ajoutons le total
obtenu pour la musique en multipliant les termes de la suite de
poids musicaux par un coefficient convenable de pondération, de
façon que le texte et la musique interviennent de manière équil-
brée. La suite de poids alors obtenue est la suivante :

$$33 \quad 23\frac{1}{2} \quad 38 \quad 15 \quad 21\frac{1}{2} \quad 64.$$

Elle correspond à la formule métrique : 1 0 1 0 0 2,
qui est l'exacte superposition du mètre fondamental anapestique :
((0 0 1)(0 0 1)) et du shadow-metre syncopé du précédent déjà
mis en évidence.

. Nous observons alors que le mètre obtenu pour le
texte seul : ((0 1 2)(0 1 2)) est un raffinement du mètre ana-
pestique. Ce dernier peut donc être considéré comme le mètre de
base de la sextine.

. D'autre part, le shadow-metre qui apparaît dans le
résultat global final est donné par la musique, puisque le mètre
résultant global est l'exacte réplique du mètre musical. Ainsi que

dans la chanson de Jaufré Rudel⁽¹⁾, la musique intervient ici comme un mètre pour l'ensemble de la canço. Elle agit comme fond de régularité sur lequel se détachent les variations rythmiques du texte, variations qui ne sont jamais telles qu'elles nient globalement le mètre musical. L'hypothèse généralement admise selon laquelle la musique est la même pour toutes les strophes du poème est ainsi fortement corrélée à l'analyse rythmique.

. En l'absence d'organisation de la formule de rimes, une shadow-formule de rimes ((0 1 2)(0 1 2)) est créée par le mouvement rimique propre à la canço ; cette formule virtuelle est strictement compatible avec l'analyse rythmique du texte et est donc, elle aussi, un raffinement du mètre de base ((0 0 1)(0 0 1)).

. Enfin, le jeu rythmique du texte par rapport au mètre de base est, semble-t-il, indépendant de celui de la musique [qui a, elle, un shadow-metre (1 0 0)(0 0 1)]. La convenance est forte pour l'ensemble de la sextine, mais de manière plus raffinée et nuancée que celle que nous avons mise en évidence dans notre étude de "Langan li jorn...", où la cohérence des trois données (texte, musique et formule de rimes) était strictement métrique.

(1) (B 18), p. 75.

BIBLIOGRAPHIE

Principales éditions de la sextine.

1. LAVAUD, R. Les poésies d'Arnaut Daniel, 1910 (Slatkine reprints, Genève, 1973), p. 110.
2. TOJA, G. Arnaut Daniel, canzoni, Florence, Sansoni, 1960, p. 373.
3. RIQUER, M. de, Los trovadores. Historia literaria y textos, Barcelone, Planeta, 1975, II, p. 643.
4. BEC, P. (avec la collaboration de GONFROY, G. et LE VOT, G.) Anthologie des troubadours, Paris, Un.Gén.d'Ed., 1979, p. 190 et p. 383.

Quelques lectures récentes.

5. ROUBAUD, J. La sextine de Dante et d'Arnaut Daniel in Change n°2, 1969, pp. 9-38.
6. JERNIGAN, Ch. The song of nail and uncle in Studies in philology n°71, 1973, pp. 127-151.
7. DRAGONETTI, R. The double play of Arnaut Daniel's sestina and Dante's Divina Commedia in Yale french studies n°55-56, 1978, pp. 227-252.
8. TAVERA, A. Il miglior fabbro, thèse sur Arnaut Daniel, chap.II (communiqué par l'auteur).

Sur la musique de la sextine.

- 8 bis. Cf. n°7, pp. 11-20.
9. SESINI, U. Le melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana in Studi Medievali, n.s., XII, 1939, XIII, 1940, XIV, 1941, XV, 1942, pour la sextine voir plus particulièrement XIV, p. 82.
10. McPREEK, G. La sextine d'Arnaut Daniel et sa mélodie, communication d'avril 1968 (texte transmis par A. TAVERA), pp. 1-24.

Théoriciens médiévaux et musicologie.

11. DANTE, De vulgari eloquentia, éd. A. Marigo, 2ème éd., Florence, Le Monnier, 1948.
12. Las Flos del Gay Saber (éd. Catien-Arnoult), Toulouse, 1841-1843, vol.I, p.130.
13. SACHS, C. The road to major in The Musical Quaterly, XXIII, 1943, n°3, pp. 381-404.
14. ALLAIRE, G.G. The theory of hexachords, solmization and the modal system (Musicological studies and documents, 24), American Institute of Musicology, 1972.

Sur la théorie du rythme.

15. LUSSON, P. Notes préliminaires sur le rythme in Cahiers de Poétique Comparée, I, 1, 1973, pp. 30-54.
16. LUSSON, P. et ROUBAUD, J. Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire in Langue Française n°23, 1974, pp. 41-53.
17. ROUBAUD, J. La vieillesse d'Alexandre, Paris, Maspéro, 1978.
18. LE VOT, G., LUSSON, P. et ROUBAUD, J. La chanson de "l'amour de loin" de Jaufré Rudel, essai de lecture rythmique in Cahiers de Poétique Comparée, Mezura n°3, 1979, pp. 3-92.

Bibliographies et répertoires métriques.

19. PILLET, A. et CARSTENS, H. Bibliographie der Toubadours, Halle, Max Niemeyer, 1933.
20. FRANK, I. Répertoire métrique de la poésie des troubadours, Paris, Champion, 1957.