

Coordination des répertoires métriques : le cas des constructions hyperstrophiques

L'enjeu

Dans cet article nous voudrions comparer les solutions diverses que les répertoires métriques ont choisies pour la description des liens hyperstrophiques. Cet examen peut révéler les incongruités des approches et permettra, peut-être, de proposer une terminologie apte à la description de tous les poèmes.

Nous entendons sous « structure hyperstrophique » la présence de liens rhétoriques, stylistiques et phonétiques qui s'établissent entre les strophes successives d'un poème. Quand de tels liens sont établis seulement entre quelques strophes parmi plusieurs, on peut parler de liens interstrophiques, mais pas vraiment d'une structure hyperstrophique consistante. Aux pages suivantes nous nous occupons des deux phénomènes. Bien entendu notre examen sera restreint aux traditions poétiques où l'organisation des poèmes strophiques domine. Mais ajoutons que certains autres types de poèmes, divisés en séquences de longueur différente (par exemple les chansons de geste en laisses ou les sonnets), peuvent également présenter cette sorte de structurations¹.

Présentation des répertoires

Dans le jargon des répertorieurs [on dirait plutôt auteurs de répertoires, mais le néologisme ne me déplaît pas] on utilise en général les termes inventés par les troubadours occitans. L'exemple en fut donné par István Frank qui, dans son *Répertoire métrique des troubadours*, avait opté pour la reprise des termes utilisés dans les *Leys d'amors*, traité de seconde rhétorique composé à l'usage du Consistoire du Gai Savoir de Toulouse, au 14^e siècle². Mais il n'a choisi que quelques termes de la classification compliquée des *Leys* pour désigner les liaisons les plus fréquentes chez les troubadours. Ainsi il distingue des

- *coblas singulars*,
- *c. unissonans*,
- *c. doblas*,
- *c. ternas*,
- *c. capcaudadas*
- *c. retrogradadas*
- et des *coblas capfinidas*.

Il est inutile d'expliquer longuement pour un public savant la signification de ces termes largement répandus dans le discours critique ; je me restreins donc à une présentation succincte. Les sept catégories distinguent les différents procédés des auteurs de reprendre les rimes d'une strophe dans les suivantes. On parle de *coblas singulars* quand toutes les strophes

¹ Pour les répertorieurs de la poésie italienne il est évident que les liens interstrophiques devaient être analysés également dans les sonnets. Notons au passage que la comparaison des sonnets peut être très fructueuse avec le corpus des chansons ; néanmoins nous pensons que pour des raisons structurelles il serait également très intéressant de mettre en parallèle les sonnets italiens avec les sonnets français, anglais, espagnols, allemands, etc., même s'ils sont plus tardifs.

² István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, H. Champion, 1966 [Bibliothèque de l'École des hautes études. Sciences historiques et philologiques 302, 308]. *Las Leys d'amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, publ. Joseph Anglade, tome I, Toulouse, Privat, 1919.

ont des rimes différentes (au moins en partie), d'*unissonans* quand elles sont identiques et apparaissent à la même position dans chaque strophe ; de *doblas* quand deux (ou deux fois deux, trois fois deux, etc.) strophes consécutives comportent les mêmes rimes, de *ternas* quand trois strophes successives emploient les mêmes rimes dans le même ordre. Dans les trois autres types les poètes jouent avant tout avec la correspondance du dernier vers d'une strophe avec le premier de la strophe suivante : 1) ainsi dans les *coblas capfinidas* où le dernier mot (dernier mot-rime) d'une strophe est repris « au début, à l'intérieur ou à la fin du premier vers de la strophe suivante » ; 2) les *coblas retrogradadas* qui apparaissent uniquement dans des strophes alternées, lorsque la deuxième strophe du couple reprend a) tous les vers ou b) tous les mots-rimes ou c) les rimes elles-mêmes de la première strophe mais dans l'ordre inverse. Chez Frank, cette dernière variante seulement a été répertoriée sous ce nom ; 3) finalement dans les *coblas capcaudadas* la dernière rime d'une strophe est reprise en tant que première rime de la strophe suivante (c'est la règle générale, avec plusieurs variantes et raffinements formels)³.

Frank inclut dans la brève description des différents modes d'enchaînement des strophes un type particulier, la septième catégorie de sa typologie : les « strophes alternées », « une variété dont les *Leys d'Amors* ne traitent pas »⁴. Dans cette variante les strophes impaires sont construites sur une série de rimes, les strophes paires sur une autre.

Le rôle pionnier de Frank est aussi indubitable que celui des troubadours parmi les poètes des langues vernaculaires du moyen âge. Ceux qui ont répertorié les chansons des écoles poétiques influencées par les troubadours provençaux, ont soit repris les mêmes termes que Frank, soit complété cette liste par certains autres, inventés par eux-même ou préservés/inventés par Guilhem Molinier, rédacteur des *Leys d'amors*. J'essaie de présenter les commentaires et les approches diverses des chercheurs, afin de voir s'il est possible de les coordonner, et de choisir une solution conforme à la description de toutes les poésies qui comportent des structures strophiques. Le but de cet essai ne sera pas d'analyser les procédés formels des poésies de langues et d'époques différentes d'une façon aussi approfondie que dans l'étude que Dominique Billy avait consacrée aux poètes d'oc et d'oïl, mais tout simplement de comparer les approches des répertorieurs qui ont eu une vision plus ample que nous des corpus qu'ils ont analysés⁵. Ces approches reflètent la spécificité des diverses traditions poétiques, et permettent de vérifier s'il est possible de proposer une grille de description généralisée dans le cas des structures hyperstrophiques.

La construction des répertoires métriques peut être divisée en deux phases : la création des outils imprimés et la composition des bases de données électroniques. Ici nous comparons d'abord les répertoires de la première génération, dont plusieurs ont été déjà composés avec la contribution de l'ordinateur, sans parler longuement des « versions corrigées », composées directement sur le web. Les nouvelles tentatives d'analyse et de recensement du corpus ont toujours permis d'affiner les critères, de rendre plus exactes les descriptions, mais elles sont restreintes aux corpus déjà établis, et ne visent pas l'unification terminologique qui devrait permettre la comparaison des systèmes poétiques concurrents.

Le répertoire des poèmes galégo-portugais établi par Giorgio Tavani (1967) était le deuxième essai moderne et systématique après celui de Frank de décrire les compositions d'une école poétique⁶. Il parle simplement de « types strophiques » (*tipi strofici*), dont il

³ István Frank, op. cit., t. I, pp. XXXVIII-XXXIX.

⁴ Ibid. p. XXXIV.

⁵ Dominique Billy, *L'Architecture lyrique médiévale*, Montpellier, Section française de l'Association Internationale des Études Occitanes, 1989.

⁶ Guiseppe Tavani, *Repertorio metrico della lingua galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967. Nous n'ignorons pas l'ouvrage magistral de Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson*

recense uniquement les *coblas capfinidas*, *capcaudadas*, *retrogradadas* et *capdenals*. Comme on peut le voir, cette liste présente un nouveau type par rapport à Frank, les *coblas capdenals*, où les débuts (le premier mot ou le premier syntagme) des strophes successives sont identiques. Ce type de liaison, négligé par Frank, est très fréquent chez les poètes galiciens, ce qui explique son recensement ici. En revanche, deux autres procédés, spécialités de la poésie galicienne, le « dobre » et le « mordobre » ne sont pas répertoriés par Tavani, bien qu'ils se trouvent décrits dans le traité de poétique fragmentaire du chansonnier Colocci-Brancuti. Son argument est tout simplement que leur analyse demande un travail très complexe et approfondi, ce qu'il ne pouvait pas accomplir⁷. Cette lacune dans son analyse a été comblée seulement plusieurs décennies plus tard, par le groupe de recherche poétique de Saint Jacques de Compostelle, dans l'édition électronique *MedDB – Base de datos da Lírica profana galego-portuguesa*⁸.

Ulrich Mölk et Friedrich Wolfzettel ont publié quelques années plus tard (1972) leur répertoire métrique des poèmes des trouvères français⁹. La nouveauté de leur système consiste en l'introduction de quelques termes forgés par analogie avec des expressions utilisées dans les arts poétiques provençaux. À part les *coblas singulares*, *doblas*, *ternas*, *quadernas*, *quintas* et *unissonans* déjà connues (différenciées selon le nombre de strophes successives qui comportent les mêmes rimes) ils ont distingué encore les *coblas similaires* : dans ces compositions, deux (ou plusieurs) strophes qui comportent les mêmes rimes sont séparées par d'autres qui comportent des rimes différentes. Une autre innovation terminologique fut l'emploi du terme « *coblas redondas* [...] formé d'après celui de *redonda canso* »¹⁰. L'expression désigne les poèmes dont « les rimes réapparaissent d'une strophe à l'autre, dans un ordre préétabli, mais à une place différente ». Les deux auteurs ont aussi trouvé des exemples de la technique des *coblas retrogradadas* chez les trouvères, mais celle-ci est utilisée d'une manière différente que chez les troubadours du Midi : s'il y a une reprise de rimes dans les strophes successives à des positions différentes que dans les précédentes, on respecte toujours l'arrangement des rimes que présente la strophe initiale, sans jamais l'inverser¹¹. Le dernier phénomène qui est observé dans le corpus des trouvères et qui n'a pas été relevé systématiquement par Frank, est l'usage des *coblas retronchadas*. Ce terme provient des *Leys d'amors*, et Roger Dragonetti avait déjà observé son rôle réellement structural. Il s'agit de « la reprise plus ou moins régulière du même mot ou du même radical au début ou à la fin d'un vers, le plus souvent au même endroit, de la strophe ». Ce procédé formel est fondé sur la répétition systématique de certains mots-clés, comme nous en trouvons

courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale, Bruges, De Tempel, 1960, mais il ne s'agit pas dans ce cas d'un répertoire métrique raisonné.

⁷ Voici la définition et les arguments de Tavani, p. 29 : « Si è invece tralasciato di indicare gli artifici designati come *dobre* (« Dobre é dizer hũa palavra cada cobra duas vezes ou mays ») e *mozdobre* o *mordobre* (« Mozdobre é tanto come dobre, quanto hé no entendimento das palavras ; mays as palavras desvayran-se porque mudan os tempos ») dalla *Poetica* frammentaria premessa al Canzoniere Colocci-Brancuti : ciò in quanto un censimento esatto e completo dei testi in cui sono stati applicati questi artifici esige preventivamente un esame minuzioso di tutte le possibilità sfruttate dai poeti galego-portoghesi, anche al di fuori delle norme succintamente esposte nella *Poetica*. Occorre cioè che vengano proseguite e ampliate le indagini nella direzione additata e secondo il metodo applicato, con guidizioso buon senso, da Celso Cunha nel suo studio sull'impegno del *dobre* nelle cantigas di Pay Charinho (in *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, 1961, pp. 201-19[...]) ».

⁸ <http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html>

⁹ Ulrich Mölk et Friedrich Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, W. Fink Verlag, 1972.

¹⁰ Mölk – Wolfzettel, op. cit., p. 19.

¹¹ Dominique Billy m'a averti qu'il faut faire attention avec une telle déclaration, à cause des schémas de rimes qui sont en soi naturellement rétrogradables, comme *ababbaba*, *abbaabba* etc. et qu'on repère effectivement dans la poésie des trouvères. Qu'il en soit ici même remercié.

dans les *coblas capdenals*, mais ce dernier terme désigne seulement les reprises en début de strophes. La définition large des *coblas retronchadas* permet d'y inclure si on veut le *dobre* et le *mordobre* des troubadours galiciens également.

Les débuts de la poésie italienne médiévale ont été répertoriés dans des volumes séparés, à cause de l'indépendance relative des écoles poétiques de la même aire linguistique. Les projets étaient néanmoins coordonnés : Adriana Solimena avait annoncé dans son *Repertorio metrico dello Stil novo* (1980) la publication prochaine de deux autres tomes, mais le *Repertorio metrico della Scuola Poetica Siciliana* (Antonelli 1984) et le *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani* (Solimena 2000) ont vu le jour avec un certain retard par rapport à cette promesse. Malgré la dissemblance des écoles poétiques, certaines caractéristiques les rapprochaient, justement dans la technique de la liaison des strophes. La distinction entre « collegamenti rimici » et « collegamenti retorici » semble avoir été proposée par Roberto Antonelli, et employée ensuite pour toutes les écoles poétiques italiennes. La raison essentielle de cette décision (à part une différence typologique réelle) devait être l'extrême rareté des *coblas unissonans*, *doblas* ou *ternas* chez les poètes italiens ; les *coblas singulares* étaient en effet de règle. Chez les *stilnovisti* il n'y a aucune exception, et très peu chez les Siciliens (16 canzone à *coblas unissonans*, deux à *coblas doblas* et une qui est, peut-être, à *coblas alternées*). La dernière parution des trois répertoires, le *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani* repère et regroupe dans un index les *coblas unissonans*, *coblas retrogradadas* (un seul exemple), les *chansons avec refrain* (3) ou *avec mot-refrain* (3) en ce qui concerne les *collegamenti rimici* (à part les reprises de rimes éparpillées). En revanche les *collegamenti retorici*, c'est-à-dire la technique de la reprise des mots-rime (ou de rimes individuelles ou de radicaux, voire d'expressions entières) était très fréquente : pour cette raison les *coblas capcaudadas*, *capfinidas* et *capdenals* ont bénéficié d'une attention particulière. L'ampleur relativement restreinte du corpus et l'assiduité des collaborateurs des répertoires italiens avaient encore permis l'analyse des différentes techniques de rimer (rimes dérivatives, équivoques, identiques, grammaticales etc.) et même le recensement systématique des refrains et des mots-refrains (ces reprises enrichissent bien sûr en tant que sous-catégories la liste des « collegamenti rimici » chez Antonelli). Pour les trois types de liaisons rhétoriques recensées (*coblas capfinidas*, *capcaudadas* et *capdenals*) Antonelli et Solimena distinguent les structures rigoureuses (le dernier vers d'une strophe –ou le premier lorsqu'il s'agit de *coblas capdenals*– est joint au premier vers de la strophe suivante par la répétition d'un mot) et souples (« forme di applicazione non rigorosa o episodica »¹², la répétition pouvant se produire en un lieu quelconque dans les trois premiers vers d'une strophe, le mot répété pouvant lui-même se situer dans un lieu quelconque au sein des trois derniers vers de la strophe précédente ; cf. infra).

Nous voyons que la terminologie adoptée par Frank s'est avérée insuffisante pour la description des poèmes italiens. Antonelli et Solimena ont créé de nouvelles expressions italiennes pour l'appellation des rimes techniques, mais ils ont pu le faire en traduisant quelques termes propres aux *Leys d'amors*. Ajoutons encore la nouveauté de la solution de distinguer entre *collegamento rigoroso* et *collegamento non rigoroso*, selon la régularité de la contrainte utilisée par les poètes. Cette solution apparaît déjà chez Tavani, parce que les liaisons interstrophiques ont été rarement employées dans toutes les strophes avec la même rigueur par les poètes galiciens. Solimena décrit ainsi la raison de la distinction dans son répertoire des *stilnovisti* :

I casi di collegamento « rigoroso », a norma delle *Leys*, sono piuttosto rari. Per ampliare l'area dei fenomeni esaminati si è deciso di segnalare anche i casi in cui il collegamento riguardi solo alcune strofe, purché sembri possibile ravvisare un'intenzionalità retorica. Per

¹² Antonelli, p. LIV.

le coblas capfinidas ho preso in considerazione gli ultimi tre versi di una strofa ed i primi tre della strofa successiva. Per le coblas capdenals ho schedato il collegamento anche quando avvenisse all'interno del verso. Il collegamento « non rigoroso » è stato segnalato con la sigla in corsivo. Sono sempre state indicate le strofe in cui avviene il collegamento ed i versi interessati¹³.

Au demeurant, Guilhem Molinier lui-même, rédacteur des *Leys*, avait permis de ranger les coblas dans telle ou telle catégorie alors même qu'elles employaient les liaisons intrastrophiques dans une partie seulement de leurs vers.

Per .i. o dos versetz derriers dessemblanz als autres precedens cobbla no perd so nom ; et ayssso sostenem majormen per far bona conclusio. quar si tota una cobbla es retrogradada per dictios o es utrissonans accentuals, serpentina, replicativa, cruzada, continuada oz encadenada, et en la fi havia un bordo o dos que no seguisso lo forma de la cobbla comensada, ges per so aytals cobbla no perd so nom, ni la reputam per vicioza, jaciayssso que plus bela sia can per una meteysha maniera e forma es continuada, en cas que de sa natura continuar se puesca¹⁴.

Il me paraît que les phrases suivantes du traité élargissent la souplesse des définitions et des appellations aux poèmes (*dictats*) entiers :

Garde se cascus que la maniera e'l compas del dictat ques haura commensat vuelha continuar; quar estiers seria vicis. Enpero en tot dictat pot hom la derriera cobbla o la meytat d'aquela o quays variar, retengut lo principal compas.

En dictat no principal pot hom variar la cobbla primera per cauza de respondre e la derriera per cauza de lauzor a maniera de hymne ses variar lo compas.¹⁵

A mon avis dans ce passage le terme *maniera* renvoie aussi aux différents types de liaisons interstrophiques. Les écarts sont permis essentiellement à la dernière ou à la première strophe des genres poétiques « non principaux ». Mais cette souplesse des critères de distinction a ses dangers : nous risquons parfois de démontrer par de telles analyses des solutions qui ne témoignent pas forcément de la recherche des subtilités rhétoriques par les auteurs. Ajoutons que le *Repertorio metrico* d'Antonelli peut et veut représenter de telles finesses comme l'usage des *coblas capdenals* qui répètent le même mot non dans les premiers vers des strophes, mais ailleurs à d'autres positions, comme par exemple dans la chanson de Neri de' Visdomini *L'animo è turbato*, dont les strophes IV-V-VI emploient le mot-clé « gelosia » dans leurs deuxièmes vers, ou encore la chanson de Giacomino Pugliese *Morte, perchè m'ài fatta sì gran guerra*, dans laquelle le mot « madonna » est employé dans les sixièmes vers des strophes III, IV et V. Cet emploi élargi du terme *coblas capdenals* ne reflète pas forcément le sens originalement attribué à ce terme dans les *Leys d'amors*, mais en revanche, quand Antonelli introduit le sonnet *Lo viso mi fa andare allegramente* de Giacomo da Lentini parmi les *coblas capdenals*, parce qu'il commence les huit premiers vers avec le mot « viso », tout au contraire, il retourne à la définition précise de Guilhem Molinier qui avait permis d'appeler ainsi les *coblas* dont plusieurs vers commencent par le même mot et les poèmes dont plusieurs *coblas* commencent de la même façon :

Capdenals es can casqus bordos comensa per una meteysha dictio e soen per motas [...] Ayssi meteyss se poiria far de dos en dos, o de tres en tres o de quatre en quatre bordos o mays o per outra maniera, sol que tenga compas e no yesca de la natura de cobbla. Yshamens se pot far que la seguens cobbla comense [sic !] per aquela meteysha dicio, una o motas, per

¹³ Adriana Solimena, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Presso la Società, 1980, Introduzione, p. XI.

¹⁴ *Las Leys d'amors*, p. 123.

¹⁵ Ibid.

lasquals comensa la cobbla precedens...¹⁶

Ajoutons quand même que cette répétition dans le sonnet cité de Giacomo da Lentini n'a pas pour fonction de joindre des strophes successives ; il s'agit plutôt d'unifier les deux quatrains en les opposant aux tercets.

Linda Pagnotta dans son *Repertorio metrico della ballata italiana* agit pareillement que ses deux prédécesseurs italiens, en prenant en compte trois types strophiques importants, les *coblas capdenals*, les *capfinidas* et les *capcaudadas* en préservant l'option de distinguer entre utilisation rigoureuse et utilisation souple¹⁷. Les ballades italiennes sont toujours en *coblas singulares*, ce qui a permis à l'auteur de consacrer son attention exclusivement aux « collegamenti retorici ».

La poésie catalane médiévale, répertoriée par Jordi Parramon i Blasco¹⁸, reste plus fidèle à la tradition formelle des troubadours provençaux. Il est vrai qu'ici aussi le renouvellement des rimes avec le commencement d'une nouvelle strophe (les *coblas singulares*) devient la règle à l'époque de la Renaissance, néanmoins aux 14-15^e siècles où les poètes se plaisent encore à lier les strophes de façons diverses à la recherche d'exploits formels. Un grand changement qui s'observe dans la poésie catalane est l'abandon partiel de l'homogonie, obligatoire chez les troubadours de la grande époque¹⁹. Ce phénomène doit être lié à la séparation définitive de la musique du texte des poèmes et ainsi à l'inutilité d'observer une contrainte sentie trop difficile par les poètes. Chez les trouvères français où l'homogonie était aussi de règle normalement, on trouve beaucoup plus de poèmes hétérogoniques chantés, composés avant 1350, notés et partiellement analysés par Mölk et Wolfzettel²⁰.

Il n'existe que très peu de répertoires métriques des poésies non-romanes. Je peux évoquer quatre exemples seulement. À ma connaissance aucun des quatre n'a été pourvu d'analyses des liaisons hyperstrophiques. Anton Toubert recense les formes strophiques des Minnesänger, Jan Oosterman et ses collaborateurs les poèmes chantés néerlandais jusqu'à 1600. L'isorythmie des strophes d'une chanson était une contrainte obligatoire dans ces deux traditions, mais un relevé systématique des liaisons hyperstrophiques n'a pas été préparé. Le dernier tome, métrique, de l'énorme *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12.*

¹⁶ Ibid., pp. 143-144.

¹⁷ Pagnotta, Linda: *Repertorio metrico della ballata italiana*, Milano ; Napoli, Ricciardi, 1995, p. LXXIV : « I tipi di collegamento strofico analizzati sono quelli tradizionalmente riferiti alla canzone, e definiti sulla base delle *Leys d'amors* come *coblas capdenals*, *coblas capfinidas* e *coblas capcaudadas* ; per le prime due forme, quelle cioè relative alla ripetizione di parole o sintagmi in posizione iniziale di verso di stanza in stanza (*coblas capdenals*), o fra la parte conclusiva dell'ultimo verso di una stanza e la prima del verso iniziale di quella successiva (*coblas capfinidas*), sono stati rilevati sia i casi di identica replicazione nelle sedi canoniche (collegamento rigoroso), sia quelli più sfumati o irregolari (collegamento non rigoroso) ; nel caso delle *coblas capdenals* si è tenuto cioè conto anche di ripetizioni in posizione non iniziale di verso, purché risultasse esplicita l'intenzionalità del collegamento ; per le *coblas capfinidas* il rilevamento è stato condotto nei due-tre versi iniziali e finali delle stanze interessate. Il carattere meno rigido di tali collegamenti è segnalato dal carattere corsivo della sigla.

¹⁸ Jordi Parramón i Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelone, Curial, Abadia de Montserrat, 1992 (Textos i estudis de cultura catalana, 27).

¹⁹ Homogonie signifie le maintien de la succession des rimes féminines et masculines employées dans la première strophe dans toutes les strophes suivantes. Parramon i Blasco, pp. 27-28 : « Ara bé, a la poesia trobadoresca, que anava sempre acompanyada d'una música que feia correspondre una nota per síl.laba, el gènere dels versos era molt important. Així, si un vers era masculí o femení a la primera cobla, havia de mantenir aquest gènere en totes les cobles successives per tal d'adaptar-les a la melodia. Aquesta regla es conserva en bona part de la poesia catalana dels segles XIV i XV, però el cas és que també hi ha molts autors que deixen d'observar-la. »

²⁰ Les raisons diverses de l'hétérogonie (tradition littéraire, récitation *versus* chant, dialecte, modèles latins, etc.) ne seront pas ici examinées.

bis 18. Jahrhunderts n'a pas encore vu le jour, ainsi nous ne pouvons pas dire avec certitude s'il y a une tentative de relever ce genre de procédés rhétorico-poétiques (nous soupçonnons qu'il fait défaut)²¹. Le *Répertoire de la poésie hongroise ancienne*, au moins dans sa forme actuelle, ne nous offre pas non plus de listes spéciales des liaisons interstrophiques, parce que la répétition systématique des rimes était pratiquement absente de l'armature rhétorique des poètes hongrois avant le 17^e siècle, et même pendant cette période elle reste exceptionnelle²².

Bien que les liaisons rimiques soient très rares dans les poésies éloignées des troubadours, les autres types de liens n'en sont pas moins fréquentes. Quelques procédés, comme la *cantio cum auctoritate* ou l'acrostiche, étaient souvent employés par les poètes hongrois et allemands. Il s'agit de solutions qui n'ont pas été employées en Provence ou en France à l'époque classique de la poésie médiévale, mais qui n'étaient pas inconnues dans ces régions non plus²³.

Proposition

Une tentative d'homogénéisation de la terminologie des répertoires doit tenir compte de la différence des traditions poétiques. La poétique comparée ne peut que profiter d'une telle entreprise dont les perspectives sont plus larges que la contribution minimale à l'examen des relations littéraires concrètes. Il est important de relever dans la poésie italienne les analogies avec la poésie des troubadours occitans, mais cela ne rend pas superflue l'analyse des parentés structurales des textes toscans ou siciliens avec ceux d'autres traditions poétiques, qui étaient toutes (y compris celles des trouvères et des troubadours) influencées par la poésie médiolatine.

Deux méthodes sont acceptables pour faciliter les comparaisons structurales.

- 1) Soit il faut créer une nouvelle terminologie raisonnée qui permettrait la description de tous les procédés rhétoriques qui sont fondés sur la répétition. Dans notre cas il faudrait analyser les répétitions phonétiques et syntaxiques d'une strophe à l'autre et présenter leurs variations possibles.

Il faudrait diviser les vers en trois segments au moins : début, fin et milieu. Un élément phonético-sémantique peut apparaître dans un vers à une (ou, très rarement, à plusieurs) position(s). Il peut être répété à une autre (ou à la même) position dans un autre vers d'une nouvelle strophe. Il y a ainsi neuf variations possibles. Si nous prenons en considération les cas où un élément est répété dans plusieurs vers d'une strophe et cet élément peut apparaître dans les autres strophes, à des positions différentes, ce nombre augmentera considérablement²⁴. Néanmoins, toutes les liaisons hyperstrophiques jamais essayées représentent des variantes des neuf cas, selon la nature de l'élément linguistique répété. On peut préparer une grille des variantes et ainsi illustrer assez facilement la fréquence des procédés dans chaque tradition poétique.

²¹ Horst Brunner, Burghart Wachinger et Eva Klesatschke, *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1986-2007.

²² *Répertoire de la poésie hongroise ancienne*, <http://magyar-irodalom.elte.hu/repertorium/> éd. Iván Horváth et alii.

²³ Pensons par exemple aux serventois pieux présentés aux puy des villes du Nord de la France. Les auteurs ont été souvent contraints de réutiliser dans les premiers et derniers vers de toutes les strophes du poème composé les vers équivalents d'un poème d'amour antérieur, de grande autorité. Cette imitation (ou ce jeu intertextuel) est aussi une méthode de solidifier la suite des strophes dans un poème.

²⁴ Nous nous tenons à l'idée de devoir relever uniquement les répétitions dans lesquelles on peut observer une certaine régularité (voulue par l'auteur ou conséquence du système de la langue utilisée dans le poème).

2) On peut éventuellement réutiliser une tentative très ancienne de donner une description convenable de tous les procédés de joindre les strophes. Je pense à l'essai fourni par les *Leys d'amors*.

Ce traité de rhétorique, bien que amplement utilisé par les chercheurs, a souvent été critiqué à cause de son formalisme abstrait, qui a permis à l'auteur de créer des formes poétiques jamais pratiquées par les poètes provençaux antérieurs, uniquement pour illustrer quelques phénomènes ludiques présentant un quelconque intérêt rhétorique selon l'auteur. Or, nous pouvons justement regarder ce traité en tant que tentative de Guilhem Molinier de donner une analyse approfondie des possibilités offerte par la versification strophique. Une partie des procédés rhétoriques qu'il décrit (en fournissant souvent l'unique exemple connu de langue occitane) n'était pas utilisée par les troubadours, mais était en faveur chez d'autres poètes européens. Il est ainsi possible que sa terminologie, avec quelques ajouts et modifications, soit suffisante et valable pour la description des poésies aussi éloignées du Midi de la France comme celle de la Hongrie au 16^e siècle. Simplement, il faut réactiver quelques termes inventés par Guilhem et tombés ensuite en désuétude à cause de leur pertinence limitée pour l'étude des troubadours. De même que les *coblas capdenals* ont été revitalisées par Solimena et Antonelli, nous pouvons tirer un profit de l'usage d'autres termes provenant des *Leys*. Par exemple l'acrostiche, si fréquent dans la poésie de la Renaissance, appelé par ce nom antique dans le jargon des poétologues, fut défini de la façon suivante par les *Leys* :

Rescosta, en altra maniera dicha cluza, se fay can per las primieras letras o sillabas o dictios o per las derrieras dels bordos d'una o de motas cobblas o per aquelas que son en lo mieg dels bordos d'una o de motas cobblas hom pot trayre, legir et haver lo nom d'alquana persona o d'otra cauza o alguna certa sentensa o doctrina, lasquals ses enterpretatio pot esser entenduda per la cobbla meteysha, una o motas, jassaiysso que sia pauzat cluzamen ; quar si mestiers havia d'enterpretatio, seria divinativa.²⁵

Cette définition inclut les procédés appelés dans la rhétorique antique acrostiche et téléstiche, et elle recouvre également le fait de cacher un nom ou message au milieu des vers. Définition large, c'est vrai, mais fonctionnelle, elle peut ainsi être utilisée selon des normes scientifiques.

Un autre souci important des répertorieurs est de trouver une formule valable pour la description des strophes à rimes intérieures ; faut-il les classer comme poèmes de vers longs avec une structure de rimes plutôt simple ou bien définir la structure en laissant autonome chaque vers rimé ? Les *Leys d'amors* connaissent le dilemme et proposent un terme, *cobla reforsada*, pour désigner ces compositions²⁶. Bien sûr les répertoires poétiques doivent présenter les deux structures possibles, mais au lieu de parler de rimes intérieures, ils pourraient utiliser ce terme, plus neutre.

Si la terminologie des *Leys d'amors* demande une modification c'est parce que le niveau de l'utilisation des procédés n'est en général pas distingué. Le phénomène est désigné sous le même nom, peu importe s'il s'agit d'une seule strophe qui l'utilise pour joindre ces vers ou bien de toute une chanson dont les strophes successives sont jointes par lui. Pour assurer une plus grande clarté à la description nous devons impérativement distinguer les niveaux.

Conclusion

²⁵ *Las Leys d'amors*, p. 160.

²⁶ « Reforsada es cant hom pauza algunas acordansas dins alguns bordos afi que aquels puesca retornar en plus breus bordos e pueys los breus retornar en plus loncz per esta maniera. » : *Las Leys d'amors*, p. 138.

Cette présentation nous a montré que même si les termes utilisés pour décrire les liaisons hyperstrophiques sont assez clairement définis dans tel ou tel répertoire, il n'y a pas de terminologie consistante, avec des désignations constantes et claires. Pour mettre en lumière la parenté des versifications strophiques de telle ou telle poésie ou comparer leur sens plus ou moins aigu pour les jeux formels nous sommes contraints à la créer. Espérons que les projets de répertoires électroniques en cours iront dans ce sens et vont contribuer à diminuer la confusion qui règne déjà dans ce domaine.