

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO  
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XI · 1986

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## La *canso redonda* ou les déconvenues d'un genre

Par *canso redonda*, le troubadour Guiraut Riquier désignait «deux types de pièces très différents», posant là, selon Jeanroy<sup>1</sup>, «un véritable piège aux historiens de la versification». Cette notion de «type» avancée par Jeanroy concerne le mode de relations inter-strophiques établi par des récurrences de timbres organisées.

1) PC 248,85: a b c a b c c b b c c b 6 *coblas capcaudadas*  
5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5' 5'

a:	in	elha	iva	ada	ensa	ida
b:	elha	iva	ada	ensa	ida	ia
d:	iva	ada	ensa	ida	ia	elha

2) PC 248,66: a b a b a c d c d c 6 *coblas retrogradadas*  
7 7' 7 7' 7 7 7' 7 7' 7

a:	ens	ans	ens	ans	ens	ans
b:	ire	aire	ire	aire	ire	aire
c:	ans	ens	ans	ens	ans	ens
d:	aire	ire	aire	ire	aire	ire

La dernière réflexion sur ce problème énigmatique a été donnée en 1962 par U. Mölk<sup>2</sup> qui perpétue, par l'alliance d'un ton péremptoire et d'une juste autorité, un mythe ancien forgé et retrempé par des auteurs aussi éminents que K. Bartsch et A. Jeanroy. Mölk avait en effet en vue «eine bestimmte Art von Reimverschingung» qui, à travers les strophes, amenait un changement déterminé dans l'ordre des rimes<sup>3</sup>, suivant en cela avec fidélité les positions classiques de K. Bartsch depuis 1854<sup>4</sup>, reprises avec des interprétations particulières par R. Lavaud et A. Jeanroy dans leur compte-rendu de l'étude de J. Anglade sur notre troubadour et la décadence de l'ancienne poésie provençale<sup>5</sup>. Ce postulat

<sup>1</sup> *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris 1934, t. II, p. 83.

<sup>2</sup> *Guiraut Riquier: Las Cansos. Kritischer Text und Kommentar*, Heidelberg 1962.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, pp. 125-6.

<sup>4</sup> «Ueber den provenzalischen Dichter Guiraut Riquier», *ASNSL* 16 (1854): 143-4; «Die Reimkunst der Troubadours», in *Jahrbuch für romanische und englische Literatur* 1 (1859): 186.

<sup>5</sup> In *Annales du Midi* 18 (1906): 240 et 250; cf. Jeanroy, «La 'sestina doppia' de Dante et les origines de la sestina», *Romania* 42 (1913): 483-4 et 489, et *La poésie lyrique*, pp. 83-4.

méraitait pourtant, par simple souci de méthode, d'être provisoirement abandonné, et le problème systématiquement repris.

On relève en effet diverses contradictions, internes ou externes, chez les tenants de cette thèse. Pour Bartsch, étaient *cansos redondas* les pièces où «die Reime eine Runde machen»<sup>6</sup>, a) quelle que fut la périodicité de cette ronde (récurrence tous les deux, trois etc. couplets), b) les mêmes timbres pouvant être réemployés<sup>7</sup>, conception qui avait l'avantage de rendre compte des *coblas retrogradadas* de la seconde pièce mais l'inconvénient de recouvrir aussi une grande quantité de pièces qui n'ont jamais été désignées sous le label de Guiraut, et où, le plus souvent, une seule paire de couplets, non la pièce entière, peut être qualifiée de *redonda*. Anglade<sup>8</sup> estimait qu'on ne trouvait «précisément» que dans les deux pièces proprement dénommées «cet agencement recherché des rimes qui leur a valu un nom à part», en contradiction d'une part avec le fait que l'agencement des rimes est différent dans les deux pièces en question, d'autre part, avec le fait que ces deux agencements se retrouvent ailleurs, à commencer dans l'oeuvre même de Guiraut<sup>9</sup>. En 1934, trente ans après Anglade, Jeanroy affirme<sup>10</sup>, à l'encontre de la désignation explicite de la rubrique, que l'on a affaire dans la première pièce — qui est à la base de la thèse bartschienne — «non à la *canso redonda*, mais à une ébauche, une amorce de ce type», «une variété médiocrement heureuse» qui était pour Anglade<sup>11</sup> «parmi les plus réussies et les mieux venues» des pièces du chansonnier de Guiraut... Il est difficile de savoir quel crédit Jeanroy accordait aux rubriques des manuscrits ou s'il doutait simplement de la valeur générique du terme employé par Guiraut. Nous admettrons pour notre part que seule une incohérence patente pourrait nous amener à douter de leur origine.

Curieusement, U. Mölk reste imperméable à ces contradictions et affirme d'emblée que Guiraut «nennt die in dieser Art komponierten Kanzonen *redondas cansos* und bezeichnet so zwei unter ihnen», comprenant dans cet «Art» toute pièce dont les couplets

<sup>6</sup> «Ueber Guiraut Riquier», p. 144; cf. «Die Reimkunst», p. 186.

<sup>7</sup> *Ibid.*: «Eine Runde kann indess auch gebildet werden, wenn dieselben Reime bleiben».

<sup>8</sup> *Le troubadour Guiraut Riquier: étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Bordeaux-Paris 1905, pp. 214-5.

<sup>9</sup> Cf. Mölk, *op. cit.*, p. 130.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 84.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 215.

présentent des récurrences organisées de timbres (au niveau des rimes) apportant des modifications dans l'ordre de ces derniers. Mais alors, pourquoi Guiraut n'a-t-il désigné que deux pièces du nom de «canso redonda»? U. Mölk tranche ce noeud gordien selon les traditions: «dass Riquier nur zwei seiner neunzehn *cansos* und *vers redondas* nennt, ist eine durch nichts begründete Inkonsistenz»<sup>12</sup>.

Quoiqu'il élargisse la thèse bartschienne en considérant comme accessoire la technique de circularisation, U. Mölk n'éprouve pas le besoin d'argumenter sa conception et se contente d'ajouter à celles de ses prédécesseurs ses propres contradictions. Un réexamen des faits s'impose par conséquent. Celui-ci révèle deux éléments dont nos «historiens de la versification» ont négligé l'importance, éléments qui constituent précisément les arguments fondamentaux d'une interprétation de bout en bout cohérente.

Mölk lui-même a pu constater<sup>13</sup> que les deux pièces étaient les seules dans l'ensemble de l'oeuvre lyrique de Guiraut, à une exception près dont nous reparlerons, à être dépourvues de *tornada*, et cette particularité semble mériter davantage qu'une simple mention. En effet, comme l'a pertinemment relevé J. Anglade<sup>14</sup>, cette caractéristique était assez importante aux yeux de Guiraut pour que les manuscrits mentionnassent cette absence à propos de PC 248,66, à la fin de la rubrique de R: *e no y cap retornada*, ou dans la postille finale de C: *Aissi no cap tornada*<sup>15</sup>; mais la fin de PC 248,85 est encore plus explicite sur cette lacune. Le dernier couplet de cette pièce, qui comporte l'envoi, se termine en effet sur les vers suivants:

...  
Lay, chansos, te y via.  
Pero no't daria  
Tornad', e revella  
Qu'om no t'escantella  
Que'l compas mentria.

qui posent en effet quelque difficulté d'interprétation<sup>16</sup>, mais dont la signification générale est d'une part, comme l'a exprimé Angla-

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pp. 126-7. Les spécifications de *primeira* et *seconda* sont à cet égard catégoriques.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, pp. 126: n. 28, et 130.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, pp. 213 et 215.

<sup>15</sup> Cf. V. Bertolucci Pizzorusso, «Il canzoniere di un trovatore: il libro di Guiraut Riquier», *MR* 5 (1978): 228.

<sup>16</sup> Ed. Mölk, *op. cit.*; commentaires p. 92: n. aux v. 71 et 72.

de<sup>17</sup>, «qu'en ajoutant un envoi [au sens de *tornada*] il manquerait aux règles» d'autre part qu'une amputation<sup>18</sup> aboutirait au même résultat. Mölk donne à *compas* le sens précis de 'schéma métrique', «im Unterschied zu den Reimen (*rims*, *acordansas*) und der Melodie (*so*)», et renvoie aux *Leys d'amors*. Malheureusement, le terme n'est jamais employé par Molinier d'une manière spécifique, avec cette acception particulière. Le *compas* peut aussi bien concerner les rimes, leur timbre ou la mélodie que tout autre élément ayant une fonction structurelle, comme le montrent les occurrences suivantes où je souligne les données contradictoires:

- (a) Coblas unissonans son can totas las coblas son d'un compas *per acordansa*<sup>19</sup>.
- (b) [à propos de la *retroncha*:] aquel dictatz sec lo compas de vers *cant a'l so e cant a las coblas*<sup>20</sup>.

Que ces notions soient généralement exclues de l'emploi de *compas* nous paraît dû seulement à la spécificité effective des termes *acordansa* et *so* dans les *Leys*, et non à une spécification circonstancielle de *compas*, qui serait propre à la *segonda pars* du traité. La signification globale des emplois où le sens de 'schéma métrique' peut être effectivement dégagé ne doit par conséquent être évaluée qu'avec prudence, puisque des sens extrêmement variés peuvent être dégagés dans d'autres contextes, jusqu'à ceux de la quatrième partie du traité, *de vicis e de figuras*, montrant dans cette large disponibilité sémantique un trait inhérent qui échappe aux spécifications ponctuelles qu'on peut être tenté de donner au mot.

Le sens que Mölk prête à *compas* a évidemment des conséquences majeures dans l'interprétation du passage. Le romaniste traduit ainsi le dernier vers: «denn das metrische Schema würde lügen», précisant «nicht korrekt sein», et ajoute ce commentaire explicatif: «Denn abgesehen davon, dass bei den Lostrennen einiger der letzten Zeilen die kunstvoll verschlungene Abfolge der Reime zerstört wird, würde das metrische Schema (*compas*) der so erhaltenen Tornada niemals mit den entsprechenden Versen

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 213.

<sup>18</sup> Voir *escantella*; cf. Mölk, *ibid.* Selon nous, cette amputation redoutée concerne le processus de circularisation.

<sup>19</sup> Cf. A. F. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber estier dichas Las Leys d'amors*, Toulouse 1841, t. I, p. 270.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 346.

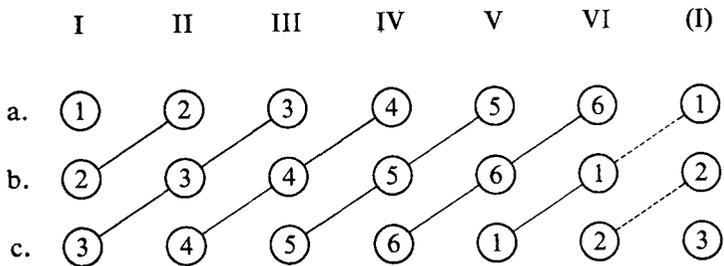
der vorhergehenden (V.) Strophe übereinstimmen, was zum Wesen der Tornada gehört. . . . Die Verstümmelung wäre also offenbar». Cette interprétation est pour le moins bizarre. En énonçant son refus de donner une *tornada* à sa pièce, Guiraut termine le dernier couplet auquel il donne sa forme intégrale: dès lors, plus rien ne l'empêche, si l'on suit l'interprétation de Mölk, de donner une *tornada* à sa pièce, ne serait-ce le refus qu'il vient d'exprimer en contradiction avec les traditions techniques du *trobar*: pourquoi pareille subtilité sophistiquée? Par ailleurs, s'il avait, laissant inachevés les quatre vers incriminés, donné effectivement une *tornada* à sa pièce, d'une part rien n'aurait indiqué, si elle avait été de quatre vers, qu'il se fût agi d'une *tornada*, et celle-ci aurait naturellement passé pour la fin du couplet (cette hypothèse est évidemment absurde); d'autre part, le 'schéma métrique' n'aurait pas failli au niveau où l'entend Mölk, mais en ce sens que le dernier couplet serait demeuré incomplet: par conséquent, qu'il y eût ou non une *tornada* n'eût rien changé à cette irrégularité. Enfin, on ne saurait comprendre, dans l'interprétation de Mölk, la raison d'être d'un propos aussi retors dans le cadre d'une pièce qui affiche aussi explicitement sa singularité en tant que *canso redonda*, et dont le moindre intérêt serait plutôt de ménager son succès en évitant avec soin l'intrusion de considérations inopportunes. Il nous paraît beaucoup plus légitime et conséquent de voir dans ce passage problématique un moyen de signaler et de justifier un projet esthétique délibéré caractérisé par sa perfection, rien ne pouvant être ajouté ni retranché sans détruire l'intégrité de ce projet, et dont la nouveauté nécessite quelque clarification, nouveauté sur laquelle Guiraut entend attirer l'attention jusqu'à la valorisation de cette étiquette spéciale de *canso redonda*.

Reste donc à découvrir cette structure, ce *compas* que l'intrusion d'une *tornada mentria*. C'est précisément à ce niveau qu'échoue le raisonnement d'Anglade qui, obnubilé par la thèse bartschienne, attribuée à un certain «agencement recherché des rimes» la spécificité de la *canso redonda*, quitte à donner à l'absence de *tornada* la valeur d'un indice secondaire qui «suffit à montrer que Riquier les classait à part»<sup>21</sup>, en contradiction avec le fait incontestable et clairement affirmé deux pages plus loin, que Guiraut aurait «manqué aux règles» en ajoutant une

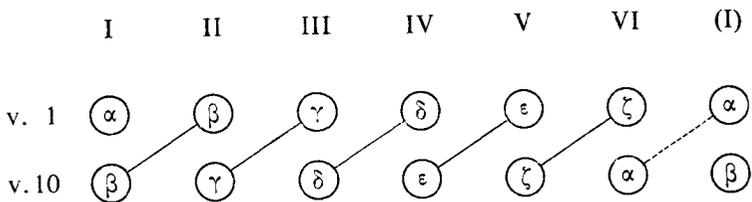
<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 215.

*tornada*: traditionnellement en effet, aucune règle n'interdit l'adjonction d'une *tornada*, bien au contraire; une telle règle serait du reste étrangère à celles qui commandent l'agencement des rimes. Quelle est donc la raison de cette interdiction?

Ce que les deux pièces de Guiraut ont en commun, c'est en fait, outre leur commune désignation et l'absence de *tornada*, la réalisation dynamique d'un métabolisme évolutif qui met bien ici (PC 248,85) des timbres en jeu, mais qui opère là (PC 248,66) non sur des timbres mais sur des vers entiers, et qui tend à revenir à son point de départ. Dans la première pièce, à *coblas capcaudadas*, le dernier couplet est lié au premier de la même manière que le premier couplet l'est au second, le second au troisième etc., comme le montre clairement la configuration structurelle ainsi schématisée (les chiffres réfèrent à l'ordre d'apparition des timbres successifs):



Dans la seconde, le métabolisme pertinent n'est pas la rétrogradation des timbres, mais l'épanalepse qui consiste ici à commencer chaque couplet en reprenant le dernier vers du couplet précédent, et dont le dernier vers du dernier couplet est aussi l'incipit de la pièce, comme l'illustre le schéma suivant (les lettres grecques figurent les vers concernés)<sup>22</sup>:



<sup>22</sup> La plus ou moins grande proportion d'unités utilisées est évidemment liée aux contraintes attachées à la nature de celles-ci sur l'information du discours, un énoncé ayant un poids sémantique sans commune mesure avec celui d'un simple timbre.

Ces structures, on le voit, répondent d'une manière tout à fait satisfaisante au sémantisme de *redonda* (cercle), contrairement à l'interprétation traditionnelle qui repose sur la notion d'«entrelacement de timbres»<sup>23</sup>, et dans laquelle le concept de circularité est inessentiel. Elle éclaire en même temps le signification de deux phénomènes dont la portée a été jusqu'à présent minimisée, faussement interprétée ou même ignorée par les glossateurs; d'une part, on comprend maintenant en quoi la présence d'une *tornada* eut été mal venue, puisque celle-ci se serait interposée entre la dernière phase et la récurrence potentielle de la phase initiale, et l'on rappellera à ce sujet le cas du chant religieux PC 248,47 («la xxvi canson d'en Guiraut Riquier») qui reprend quelques six ans plus tard (1288) exactement le même procédé que PC 248,66, mais qui se termine par une *tornada*, et à laquelle le terme de *canso redonda* n'est pas associé; d'autre part, on comprend mieux la fonction, indispensable, de cet inachèvement du processus arrêté précisément juste avant le retour de la phase initiale, que déplorait Jeanroy<sup>24</sup> dans la facture de PC 248,85. C'est donc la focalisation des critiques sur le seul plan des structures rimiques qui a amené le problème dans une impasse en négligeant la structure pertinente de PC 248,66 à travers laquelle Mölk<sup>25</sup> voit «ein Zusatz, der in dem Begriff der Rundkansonen nicht eingeschlossen ist», alors que le «Zusatz» réside dans ce cas précis dans la structure rimique (et mélodique<sup>26</sup>).

Un dernier problème à examiner est celui de la quatrième pastourelle qui est antérieure d'une dizaine d'années<sup>27</sup> à PC 248,85, et qui doit donc passer pour le prototype de cette dernière. Cette pièce a en effet la même structure que la première *canso redonda*, jusqu'à l'absence de *tornada*. Le fait qu'il s'agit d'une pastourelle interdisait à cette pièce le titre de '*canso*' *redonda* que Guiraut

<sup>23</sup> Ce principe est pratiquement érigé en système esthétique chez M. Shapiro, «*Entrebescar los motz*: Word-weaving and Divine Rhetoric in Medieval Romance Lyric», *ZRPh* 100 (1984): 355-83 (voir p. 367 une réminiscence de la *canso redonda* post-bartschienne).

<sup>24</sup> *La poésie lyrique*, p. 84.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 127.

<sup>26</sup> La constitution mélodique particulière de cette pièce «encadenada de motz e de son» alterne l'arrangement  $\alpha\beta\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta$  dans les couplets impairs et l'arrangement  $\delta\epsilon\zeta\alpha\beta\alpha\beta\gamma$  dans les couplets pairs. Cf. Mölk, *op. cit.*, p. 103, et Bertolucci Pizzorusso, p. 227.

<sup>27</sup> Cf. Bertolucci Pizzorusso, *loc. cit.*, p. 233; l'estimation de Mölk, *op. cit.*, p. 129: n. 37, était donc correcte.

a réservé, aux fins de consacrer d'une étiquette son innovation, au genre par excellence qu'est la *canso*.

On peut naturellement se demander pourquoi une pastourelle a servi de prototype, au point de prêter jusqu'à sa structure métrique<sup>28</sup>. On sait que pour Guiraut, le genre de la pastourelle a fait l'objet d'un soin tout particulier, puisque ses six pastourelles s'inscrivent dans un projet poétique à long terme bien défini. La coordination de ce cycle se traduit notamment sur un plan structural: ces six pièces reposent en effet sur un partitionnement métrique déterminé<sup>29</sup> ayant des incidences directes sur la répartition des répliques au sein de la strophe. A côté de cette construction particulière, le mode de liaison interstrophique a fait l'objet d'une recherche manifeste, mise en valeur par la stricte neutralité formelle des *coblas singulares* de la pièce qui ouvre le cycle et de celle qui le clôt: la seconde et la cinquième présentent des *coblas capcaudadas* avec circularisation, technique dont on ne trouve des antécédents que dans l'œuvre de Raimbaut d'Orange (PC 389,30) et Gaucelm Faidit (PC 167,18 & 48), et que Guiraut reprendra dans un «sirventes» (dix-septième *vers*) de 1284 (PC 148,52); la troisième présente un processus de concaténation indirect exceptionnel<sup>30</sup>; la quatrième enfin constitue le prototype de la *canso redonda*.

Ce cycle a donc constitué pour Guiraut un champ expérimental privilégié où le concept exprimé dans *redonda* a pu prendre forme, tout d'abord en procédant à la circularisation de la technique traditionnelle des *coblas capcaudadas*, retrouvant là une technique ancienne, ensuite en renonçant délibérément à l'usage d'une *tornada* embarrassante<sup>31</sup>. Il nous paraît significatif que, si

<sup>28</sup> Seul le mètre toutefois varie, avec substitution du penta- à l'heptasyllabe.

<sup>29</sup> Cf. D. Billy, «Le descort occitan. Réexamen critique du corpus», *RLR* 87 (1983): 14.

<sup>30</sup> Structure:

a	b	c	a	b	c	b	b	c	b	b	c	c	c	,	5 + (8)
5'	5'	5'	5'	5'	5'	5'	5'	5'	5'	5'	5'	5'	5'		
a:	elha		ia		aire		ensa		ire						
b:	ia		aire		ensa		ire		enda						
c:	eira		iva		aja		ada		ada						

On voit que, en dépit de la possibilité des traditionnelles *coblas capcaudadas*, Guiraut opte pour une formule différente.

<sup>31</sup> La sollicitation de toutes les rimes de la strophe a certainement joué un rôle déterminant dans la recherche d'une perfection formelle.

c'est seulement l'année où il composa sa cinquième pastourelle que Guiraut composa sa première *canso redonda*, c'est l'année où il composa la sixième et dernière qu'il eut l'idée d'appliquer les principes de ce nouveau genre à des vers entiers, procédé qu'il ne reprendra que six ans plus tard dans son chant religieux PC 248,47 où, en dépit de son classement comme *canso*, il reprend le principe traditionnel de la *tornada* et renonce ainsi définitivement à son innovation <sup>32</sup>.

DOMINIQUE BILLY  
*Université de Montpellier*

POST-SCRIPTUM. La genèse de la *canso redonda* remonte en fait à la création de la seconde *pastorella* (PC 248,51), en 1262, pièce à *coblas capcaudadas*, où Guiraut utilisa pour la première fois conjointement la technique de circularisation et l'absence de *tornada*. Formule, 10 a b a b a c c a a c, 6 couplets:

a:	<b>an</b>	ir	ai	utz	er	ier
b:	ella	ina	ia	aire	aja	eja
c:	ir	ai	utz	er	ier	<b>an</b>

La *cauda* de cette pièce est intéressante car on y retrouve le même agencement des rimes que dans celle de PC 248,50 qui servit directe-

<sup>32</sup> Guiraut aurait tout aussi bien pu appliquer le procédé à des mots-rimes, comme il le fit lui-même en février 1286 dans son chant religieux PC 248,61 en doublant une technique à laquelle Raimon de Miraval s'était déjà essayé (PC 406,47), et en la raffinant d'un procédé supplémentaire (flexion). Structure a<sup>7</sup> b<sup>7</sup> b<sup>7</sup> a<sup>7</sup> c<sup>7</sup> c<sup>7</sup> d<sup>7</sup> d<sup>7</sup>, 5 + 2(4):

<b>volers</b>	plazers	poders	temers	reteners
-ensa	-ensa	-ensa	-ensa	-ensa
-ensa	-ensa	-ensa	-ensa	-ensa
<b>espers</b>	devers	sabers	lezers	cazers
-ar	-ar	-ar	-ar	-ar
-ar	-ar	-ar	-ar	-ar
dever	saber	lezer	cazer	<b>esper</b>
plazer	poder	temer	retener	<b>voler</b>

Il est bon de rappeler que la technique de circularisation se retrouve dans d'autres pièces où les changements de timbres ou de mots-rimes n'apportent aucun renouvellement, les mêmes éléments se retrouvant dans tous les couplets; a) niveau rimique: Arnaut Daniel PC 29,6; Arnaut de Mareuil PC 30,26; Guiraut Riquier PC 248,55; Raimbaut d'Orange PC 389,11; b) niveau des mots-rimes: Arnaut Daniel PC 29,14 et *contrafacta*; Elias de Fonsalada PC 134,2; Guilhem de Biars PC 211,1. Ces éléments permettent de mieux apprécier la place de la *canso redonda* dans l'évolution du *trobar*.

ment de modèle à Guiraut pour sa première *canso redonda* grâce à une amélioration formelle consistant dans la mise en œuvre de toutes les rimes dans les permutations de timbres. Guiraut répéta en 1276 son expérience de 1262, avec une structure strophique nouvelle, à quatre rimes, dans sa cinquième pastourelle (PC 248,22) pour laquelle le manuscrit indique, comme pour PC 248,66: *No y hac tornada*.

On remarquera que, en 1979, U. Molk donne au *compas* de la *tornada* de PC 248,85 un sens plus général qu'en 1962: «In fact, if the jongleur left out A STANZA or a line OR SIMPLY ALTERED A RHYME, the metrical schema (*compas*) would no longer fall in place and it would then become obvious that the song is being mutilated (*escantellir*) by its performer»<sup>33</sup>.

Il convient enfin de remarquer qu'un genre '*canso redonda*' n'existe pas pour autant. Guiraut annonce seulement dans PC 248,85 son intention de composer une *chanso novella*, s'il en est capable. Le qualificatif de *redonda* n'apparaît que dans les rubriques du chansonnier de Guiraut et n'a pas de valeur proprement générique, à moins bien entendu de donner à 'genre' sa valeur la plus générale; il a une valeur uniquement descriptive, au même titre qu'*encadenat* et *retrogradat* dans la rubrique du *vers* PC 248,72 qui précise en outre les niveaux structurels affectés par les techniques correspondantes (*encadenat e retrogradat de motz e de son*).

<sup>33</sup> «Trobador Versification as Literary Craftsmanship», *L'esprit créateur* 19/4 (1979): 3-16, p. 6.