



HAL
open science

Le plaisir des formes : les chansons dans la Diana enamorada de Gaspar Gil Polo

Monique Güell

► **To cite this version:**

Monique Güell. Le plaisir des formes : les chansons dans la Diana enamorada de Gaspar Gil Polo. Mónica Güell et Marie-Françoise Déodat-Kessedjian. Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas en la literatura española de la Edad Media y del Siglo de Oro., Méridiennes, pp.87-104, 2008. hal-00323727

HAL Id: hal-00323727

<https://hal.science/hal-00323727>

Submitted on 23 Oct 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le plaisir des formes : les chansons dans la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo

Mónica GÜELL
LEMSO-FRAMESPA
(Université de Toulouse-Le Mirail)

Diana enamorada de Gaspar Gil Polo, publiée en 1564 à Valence, est écrite dans le sillage de *Los siete libros de la Diana* de Montemayor. La dette y est explicitement reconnue dans l'*incipit*¹. La fiction poétique est centrée sur les amours contrariées de l'héroïne, Diane, malmariée à Delio et qui aime Sireno, qui aime une autre bergère. S'y ajoutent d'autres amours adjacentes, comme celles de Marcelio et Alcida. Comme il est d'usage dans le genre pastoral, en consonance avec les églogues de Virgile et l'*Arcadia* de Sannazaro, la fiction mêle harmonieusement prose et vers et offre une belle variété de formes poétiques, au gré des pas des bergers et au gré de leurs chants. Elles sont issues de la tradition hispanique, provençale ou italienne. La thématique amoureuse y est déclinée dans des sonnets (13), des tercets (1), une sextine, des chansons (6), des octaves (2), des gloses (13), des *redondillas* (3), des *quintillas* (7), une *sextilla*, un quintil de *arte mayor*. Particulièrement riche d'un point de vue formel, le corpus des chansons à l'italienne ou à la provençale mérite d'être étudié de près. Mais deux chants hybrides ont aussi attiré notre attention. C'est pourquoi, bien que débordant le cadre strict de l'étude de la chanson, leur place dans cette étude s'impose tout naturellement.

Les formes de la chanson

Dans la *Diana enamorada*, la chanson – *canción* – se présente dans la plupart des cas sous une forme double, celle des chants amébéés des bergers, suivant la tradition des églogues de Virgile. C'est le cas de la première d'entre elles, « Mientras el sol sus rayos muy ardientes » au Livre F. Avec « Cuando con mil colores dividido » au Livre V², elles apparaissent sous l'appellation de « rimas provenzales ». Leur formule métrico-rimique est F1 (ABBA), soit un

¹ G. Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987 : « Después que el apasionado Sireno con la virtud del poderoso liquor fue, de las manos de Cupido por la sabia Felicia libertado, obrando Amor sus acostumbradas hazañas, hurtó de nuevo el corazón de la descuidada Diana, despertando en ella los ovidados amores para que de un libre estuviese cautiva, y por un exento viviese atormentada », p. 89.

² *Ibid.*, p. 103-108.

³ *Ibid.*, p. 305-308.

fronte binaire dont la structure rappelle celle des quatrains dans le sonnet - dont on se souviendra qu'il serait issu de la strophe de *canso* - et C41 (CcddeeFF), une *coda* constituée par une suite de rimes plates⁴. On remarque que cette formule ne comprend pas de *volta* ou *chiave*, ce vers maillon qui relie, par les rimes et par la syntaxe, les deux parties de la strophe, alors qu'elle est usuelle dans la chanson pétrarquiste ou à l'italienne. Ce schéma rimique, issu de la poésie lyrique des troubadours, figure dans treize textes du répertoire de István Frank⁵. La particularité métrique de ces chansons est que le pentasyllabe accompagne l'hendécasyllabe, comme dans la lyrique provençale, alors qu'on n'en trouve quasiment pas d'exemples dans la *canción* espagnole du XVI^e siècle, qui lui préfère l'heptasyllabe⁶. Artificieuses, ces chansons qui encadrent le livre le marquent du sceau de la joute et, par conséquent, de l'habileté poétique, de l'émulation entre les bergers et les bergères qui les produisent. Dans « Cuando con mil colores dividido », les parallélismes à l'œuvre dans les deux derniers vers de chaque strophe sont un écho de l'églogue III de Garcilaso, dans les chants amébées de Tirreno et Alcino⁷ : « Mas si Elvinia de allí los ojos parte, / habrá continuo invierno en toda parte ». Tout le livre est semé d'échos garcilasiens.

Le deuxième livre s'ouvre par un chant de Diane « Madruga un poco, luz del claro día »⁸. Pour combler l'attente alors qu'elle attend Marcelio, elle se met à chanter sous un aulne. Elle s'y plaint de l'oubli et de l'ingratitude de Sireno, de la souffrance qu'Amour inflige. Cette chanson a la particularité d'être polystrophique. En effet, dès la deuxième strophe, le principe de l'identité des strophes entre elles - habituel depuis Dante en matière de *canción* - est enfreint. La formule métrico-rimique de la première comprend quinze vers déclinés comme suit : un *fronte* F18 (ABCBA) aux deux pieds dissymétriques, et une *coda* qui comprend, après la *volta*, une suite de rimes plates : CddEeFfGG (C56). Je n'ai trouvé cette *coda* que dans deux poèmes de Montemayor, « Ojos, que ya no veis quien os miraba » (*Diana*, Livre I) et « Ya no faltava al corazón cansado » (*Cancionero*). Les strophes suivantes n'ont plus que treize vers, avec une *coda* C16 : CddEeFF, formule adoptée par Pedro de Padilla dans trois chansons. Deux remarques s'imposent ici : dès

⁴ Pour la codification alphanumérique de la chanson, voir M. Güell, *Vers une poétique des formes fixes. La canción chez les poètes espagnols du XVI^e et du XVII^e. Etude de cas*. Thèse de Doctorat sous la direction de Maurice Molho, Université de Paris-Sorbonne, 1994, et M. Güell, *La canción chez les poètes espagnols du XVI^e et du XVII^e siècle*, Paris, Inalco, *Mezura* n°38, « Cahiers de Poétique comparée », 1996.

⁵ I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, t.I, Paris, Champion, 1966, p. 131.

⁶ Je n'en ai trouvé qu'un cas, chez López Maldonado, « Sancto desdén, por cuya frente mano » (López Maldonado, *Cancionero*, Madrid, Libros antiguos españoles, I, 1932).

⁷ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. 242 : « mas todo se convertirá en abrojos, / si de ello aparta Flérida sus ojos » (vv. 342-344) et « pero si Ellis por aqui tornare, / hará reverdecer cuanto mirare » (vv. 351-352).

⁸ *Op. cit.*, p. 144-147.

l'introduction de cette forme fixe en Espagne, puis plus tard, lorsqu'elle est acclimatée, de nombreux poètes en violent les principes constitutifs⁹. On peut se demander quelle est la fonction de cette irrégularité métrique ou polymétrie. Il faut probablement l'entendre comme une manifestation esthétique de la *sprezzatura*, où le poète introduit, par touches, des variations, où il brouille volontairement les pistes de son art, comme le fit Garcilaso, dont les vers, précisément ceux des églogues, sont si présents dans la *Diana*¹⁰. Quant à la présence de l'envoi, c'est le seul texte du corpus à se clore sur un envoi de sept vers qui reprend la formule de la coda (E43), dans une invocation à la chanson elle-même, comme il est d'usage : « Canción, en algún pino o dura encina/no quise señalarte »¹¹. Puis le soleil commence à poindre et Marcelo arrive : ce sera l'occasion d'entonner un nouveau chant amébé, « Mudable y fiero Amor que mi ventura »¹². Il est bref : quatre stances de onze vers, aux formules F29-C6, soit un *fronte* AbCBaC et une *coda* cDdEE. Celle-ci est plus courte que le *fronte*, ce qui est assez rare. Pétrarque employa cette formule de *coda* dans « Quando il soave mio fido conforto »¹³ et Cervantes, dans la canción de Silerio de la *Galatea*, usa la même formule que la *Diana*.

Dans le livre IV, une joute poétique dont le prix est une coupe de cristal oppose Sireno à Arsileo. L'un chante contre l'Amour, l'autre en sa faveur, suivant la tradition des débats poétiques dans les chansonniers du XV^e siècle. La joute comprend deux formes distinctes, une octave et une chanson : « Alégrenos la hermosa primavera » (Sireno) et « Mil meses dure el tiempo que colora » (Arsileo). Il est intéressant de remarquer que la compétition débute par une octave chantée et jouée à tour de rôle, l'une accompagnée au rebec, l'autre au pipeau. Alors que Sireno s'apprête à répondre par une troisième octave, Eugerio l'interrompt et fait changer le mode de composition, leur enjoignant de chanter ce que lui préfère. La chanson est donc, aux yeux de ce personnage, meilleure pour apprécier les qualités poétiques des bergers :

- Pastores, pues habéis de recibir el premio de mi mano, razón será que el cantar sea de la suerte que a mí más me contenta. Canta tú primero, Sireno, todos los versos que tu Musa te dictare, y luego tú, Arsileo, dirás otros tantos o los que te pareciere¹⁴.

⁹ Voir M. Güell, *Vers une poétique*, *Op. cit.* et M. Güell, *La canción*, *Op.cit.*

¹⁰ F. J. Ávila, *El texto de Garcilaso : contexto literario, métrica y poética*, 4 vol, New York, UMI Dissertation services, 1992, vol. 2, p. 677-687 : « La irregularidad en la estructura estrófica puede ser en Garcilaso una de las manifestaciones de la *sprezzatura* entendida en el segundo de los sentidos señalados, que daría lugar a esas « imperfecciones », siendo éstas fruto de la desenvoltura que quiere ser prueba del dominio total de un arte. Se ha de ver además que la *sprezzatura* en el primer sentido, como ocultación del arte, actúa también en las canciones de Garcilaso en conjunción con lo que definiremos como la poética del descort ».

¹¹ P. 147.

¹² *Ibid.*, p. 149-150.

¹³ Pétrarque, *Dal canzoniere/Le chansonnier*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, p. 252.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 248.

Pour ces chansons, Gil Polo adopte les formules métrico-rimiques de Pétrarque dans « Ben mi credea passar mio tempo omai », dont les stances suivent le schéma suivant : F18 pour le *fronte* (ABCBAC), C20 pour la *volta* et la *coda* (cDdEeFF). Un schéma inscrit dans la tradition pétrarquiste, illustré par Garcilaso dans sa chanson I et son imitateur *a lo divino* Sebastián de Córdoba, Boscán, Juan de Coloma, Pedro de Padilla. Mais ici encore, Gil Polo rajoute un ornement supplémentaire qui n'est pas sans rappeler les artifices ingénieux des troubadours pour l'enchaînement des stances entre elles. En effet, toutes les stances s'achèvent sur le même rimème *añas* et sur un même mot-refrain : *entrañas*, déployant au fil du texte le paradigme du rimème *añas* : *engañas, entrañas, campañas, ensañas, mañas, hazañas, acompañaas*. De surcroît, les deux premières stances de chacune des chansons - et seulement celles-ci - finissent par un refrain : « Maligno Amor, no aquejes mis entrañas » ou « Benigno Amor, no dejes mis entrañas ». La longueur des textes est de 6 stances de 13 vers, soit un chiffre très proche de la longueur moyenne des chansons de Pétrarque, qui est de 6,5 stances. Examinons à présent l'ouverture et la clôture, où s'affiche le dispositif d'encadrement de la chanson : les deux s'ouvrent, de façon prévisible, par des invocations au printemps. Dans la première, Sireno s'adresse à l'Amour pour qu'il le laisse en paix : « Maligno Amor, no aquejes mis entrañas » et son chant s'achève sur une stance entièrement consacrée aux effets néfastes de l'Amour, vu dans sa radicale dualité, dans la pure tradition courtoise puis pétrarquiste. « Amor é fogo que arde sem se ver » de Camoens, « Ir y quedarse, y con quedar partirse » de Lope de Vega, « Es hielo abrasador, es fuego helado » de Quevedo en sont quelques célèbres avatars sonettistiques. Voici la dernière stance de Sireno¹⁵ :

Una pasión que no puede encubrirse,
ni puede con palabras declararse,
y un alma entre temor y amor metida,
un siempre lamentar sin consolarse,
un siempre arder y nunca consumirse,
y estar muriendo y no acabar la vida,
una pasión crecida
que pasa el que bien ama estando ausente,
y aquel dolor ardiente
que dan los tristes celos y temores,
estos son los favores,
Amor, con que las vidas acompañaas,
perdiendo y consumiendo las entrañas.

¹⁵ *Ibid.*, p. 250.

Il s'agit bel et bien d'un exercice rhétorique destiné à prouver l'habileté du poète berger. La réponse d'Arsileo, toute empreinte de topiques amoureux néoplatoniciens¹⁶, oppose les vertus de l'Amour, point par point : à « pasión crecida » répond « alegría crecida », à la douleur provoquée par la jalousie, « dolor ardiente », répond la joie du berger aux côtés de sa bien-aimée « aquel gozo sobrado ». On aura remarqué les épithètes de la surenchère propres à la littérature courtoise, « crecida », « sobrado » :

Mirar un gesto hermoso y lindos ojos
 que imitan dos clarísimas estrellas
 que al alma envían lumbre esclarecida ;
 el contemplar la perfección de aquellas
 manos que dan destierro a los enojos,
 de quien en ellas puso gloria y vida ;
 y la alegría crecida,
 que siente el que bien ama y es amado ;
 y aquel gozo sobrado
 de tener mi pastora muy contenta,
 lo tengo en tanta cuenta,
 que, aunque a veces te arrecias y te ensañas,
 Amor, huelgo que estés en mis entrañas.

Le livre IV s'achève sur un double mariage, ceux de Marcelio et Alcida et Sireno et Diana. Fin poète, le berger Arsileo compose en leur honneur un épithalame « De flores matizadas se vista el verde prado »¹⁷, mêlant les alexandrins (espagnols) aux heptasyllabes, d'où l'appellation de « versos franceses » par le poète pour la distinguer de la *canzone* italienne, hendécasyllabique, avec des mètres d'accompagnement heptasyllabiques ou pentasyllabiques. La formule comprend un *fronte* binaire en alexandrins aux rimes embrassées ABBA (F1), que Gil Polo emploie aussi ailleurs (sans alexandrins) : « Cuando con mil colores divisado » et « Mientras el sol sus rayos muy ardientes ». Ce *fronte* est illustré par deux chansons de Pétrarque : « S'il dissì mai, ch' i' vegna un odio a quella » et « Lasso me, ch' i' non so in qual parte pieghi ». La *coda* est courte : acCdD soit, après le vers maillon, une suite de quatre vers aux rimes plates. Comme il est fréquent dans les épithalames, le dernier vers comprend un refrain, ici métapoétique, en une invocation aux nymphes : « Mived, hermosas ninfas, regocijado canto ». Toutes les stances s'achèvent donc par le mot-rime *canto*, et déclinent la liste du rimème *anto* : *llanto*, *cuanto*, *Manto*, *cuánto*, *espanto*, *amaranto*, *cuanto*. Cette

¹⁶ *Ibid.*, p. 252-253. Pour l'étude de la casuistique amoureuse, on consultera A. Egido, « La invención del amor en la Diana de Gaspar Gil Polo », *Dicenda, Cuadernos de filología hispánica*, 6, 1987, p. 383-398.

¹⁷ *Ibid.*, p. 260.

chanson n'a pas d'envoi, mais le dernier vers remplit cette fonction et souligne le plaisir poétique engendré : « *dad fin, hermosas ninfas, al deleitoso canto* »¹⁸. Signalons enfin la longueur de ce texte : sept stances de neuf vers.

Nous sommes maintenant à même de décrire la configuration modale de la chanson de Gaspar Gil Polo. Elle comprend un *fronte* ternaire et majoritairement hendécasyllabique, une *coda* à formule abstraite MM(NN)(n+1), soit une concaténation par adjonction de rimes plates que la tradition métrique italienne appelait *baciata*. Cette disposition, pour la fin de la stance, était particulièrement prisée par Dante :

Quant à la disposition des rimes, qu'elles soient dans le front ou dans la queue, il semble que l'on doive accorder toutes les libertés souhaitées ; mais entre tous bellement résonnent les derniers vers, si dans le silence, pour s'achever, ils tombent unis par la rime¹⁹.

Il est temps de présenter deux chants particuliers, ceux de Tauriso et Berardo.

Deux chants amébées hybrides

Les bergers Tauriso et Berardo encensent toujours ensemble la beauté de Diane. Il n'est pas inintéressant de rappeler ici la structure de leurs chants amébées. Le premier, « *Pues ya se esconde el sol tras las montañas* » (livre I), comprend six octaves, deux octaves prolongées d'une rallonge de trois vers, une octave avec des rimes intérieures ou *rimalmesso*, une octave de neuf vers, quatre stances de chanson²⁰. Gil Polo met en place un ingénieux système d'enchaînement des strophes qui n'est pas sans rappeler les artifices des troubadours.

En effet, les deux premières octaves sont reliées entre elles par la fin de l'avant-dernier vers (le mot-rime et le mot qui le précède) et le dernier vers. C'est là, dans le distique final, que s'énonce le thème du chant qui n'est autre que la beauté de Diane. Après l'allocution aux brebis, ou aux brebis et aux agneaux, le programme poétique apparaît dans la deuxième moitié de l'octave. Voici, en premier lieu, le texte de Tauriso :

Oíd cómo las míseras entrañas
se están en vivas llamas abrasando,
con el ardor que enciende en l'alma insana
la angélica hermosura de Diana. (vv. 5-8)

¹⁸ *Ibid.*, p. 262.

¹⁹ Dante, *De vulgari eloquentia* dans *Ceuvres complètes*, trad. A. Pézard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 627. Dans *La fin du poème* (Circé, 2002), G. Agamben a longuement commenté ces mots sur la fin de la chanson.

²⁰ *Op. cit.*, p. 132-137.

auquel répond Berardo :

No cantaré el ardor terrible y fiero,
mas el mortal temor helado y frío,
con que enfrena y corrige el alma insana
la angélica hermosura de Diana. (vv. 13-16)

La troisième et la quatrième octave sont reliées par leur attaque, une sorte de rime antérieure, aux vers 1 : « Cuando... » et au vers 5 : « Amor », signalant ainsi, par cette anaphore, les deux parties du texte. La cinquième et la sixième octave offrent le même phénomène : « Tan mala vez », puis un « que » aux vers 5, de même que les octaves sept et huit, qui débutent par l'interrogation « Viste » (vv.1 et 5) et se prolongent par un *estrambote* de trois vers²¹. Le poète signale le début de celui-ci par un changement de mètre, l'heptasyllabe, le seul de la strophe, qui devient donc hétérométrique. La rallonge reprend la rime du dernier vers et ajoute un couple de rimes plates, soit cDD. On peut alors se demander s'il s'agit d'une octave ou d'une stance de chanson. La formule métrico-rimique fournit la réponse : ABABABCCcDD, soit une octave estrambottée. Voici le texte de Tauriso²² :

¿Viste jamás un rayo poderoso,
cuyo furor el roble antiguo hiende ?
Tan fuerte, tan terrible y riguroso
es el ardor que el alma triste enciende.
¿Viste el poder de un río presuroso,
que de un peñasco altísimo descende ?
Tan brava, tan soberbia y alterada,
Diana me parece estando airada.
Mas no aprovecha nada
para que el vil temor me dé tristeza,
pues cuanto más peligros, más firmeza.

Les deux octaves suivantes (9-10) adoptent la *rima mezzo*, suivant le modèle de l'*Arcadia* de Sannazaro et dans son sillage, Garcilaso en son églogue II, bien que chez ce dernier elle vertèbre un texte non strophique. On remarque que la dixième octave est, elle aussi, irrégulière, car elle ajoute un vers supplémentaire. Le chant s'achève sur quatre stances, « Jamás quiso escucharme », de treize vers, à la formule métrico-rimique F16-C24 (abCabC

²¹ Le sonnet estrambotté au Siècle d'Or est bien attesté, mais j'ignore si les octaves estrambottées le sont, et quelle est leur fréquence. Cette modalité mériterait quelque recherche approfondie que nous n'avons pu mener à bien ici.

²² *Op. cit.*, p. 134.

cdéeDfF), suivant la célèbre chanson de Pétrarque « Chiare, fresche e dolci acque », dont la formule fut imitée à foison dans la production poétique espagnole, principalement dans les églogues²³. Ce grand chant amébéé et polymorphe s'achève sur un des thèmes majeurs du livre, la jalousie des bergers, en une habile mise en scène, sur fond d'*exclusus amator* si fréquent dans la poésie lyrique. Tauriso, caché derrière des cistes, épie Diane et surprend certains jeux de mains avec son époux²⁴ :

Junto a la clara fuente,
sentada con su esposo
la pérfida Diana estaba un día,
y yo a mi mal presente,
tras un jaral umbroso,
muriendo de dolor de lo que vía;
él nada le decía,
mas con mano grosera
trabó la delicada,
a torno fabricada,
y estuvo un rato así, que no debiera ;
y yo tal cosa viendo,
de ira mortal y fiera envidia ardiendo.

Alors que Berardo, derrière un myrte, contemple l'intimité des époux²⁵ :

Un día al campo vino
aserenando el cielo,
la luz de perfectísimas mujeres,
las hebras de oro fino,
cubiertas con un velo,
prendido con dorados alfileres.
Mil juegos y placeres
pasaba con su esposo ;
yo tras un mirto estaba,
y vi que él alargaba
la mano al blanco velo, y el hermoso
cabello quedó suelto,
y yo de verlo en triste miedo envuelto.

²³ Voir E. Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del siglo de oro*, Madrid, CSIC, 1949 et M. Güell, *Vers une poétique...*

²⁴ *Op. cit.*, p. 136.

²⁵ *Ibid.*, p.137.

L'ordre des nombres : « Tauriso, el fresco viento que alegrándonos »

Le deuxième chant polymétrique se situe au début du troisième livre. Il s'ouvre sur des tercets aux rimes proparoxytones (*tercetos esdruciolos*) sur 54 vers, soit une contrainte rimique difficile. Ceux-ci sont groupés en deux strophes de quinze vers correspondant à une réplique pour chacun des bergers, puis deux strophes de douze vers. L'articulation syntaxique est ternaire, comme le prescrivaient les métriciens : « Está el poeta obligado a acabar razón en tres pies »²⁶. Il s'agit donc d'une organisation de la matière poétique qui allie deux systèmes : l'enchaînement souple des tercets où l'organisation rimique se fait sur une série illimitée de trois vers, et la contrainte strophique, de quinze ou douze vers, qui tend à l'autonomie de la strophe. S'ensuivent de brefs échanges entre Berardo et Tauriso dans des strophes de trois vers aux rimes paroxytones, toujours reliées par la *terza rima*, où les bergers se lamentent de leurs maux. Le dernier tercet est irrégulier d'un point de vue rimique, avec une suite de rimes : aab. Son contenu sémantique est éclairant : y est énoncé le trouble, la folie qui empêche Tauriso de mémoriser les vers : « El grave mal de mí me tiene ajeno, / tanto, que no soy bueno / para tener diez versos de cabeza »²⁷. De même, la réplique de Berardo fait état de son propre trouble, et on ne s'étonnera point de voir que l'irrégularité s'inscrit dans leur chant avec des répliques de six puis de trois vers, tranchant avec la régularité initiale, en une métrique mimétique. L'organisation des rimes a changé : la *terza rima* dantesque a cédé la place à une forme irrégulière, avec des rimes plates, qui ressemble à une *silva de pareados*²⁸ :

TAURISO

Mi lengua en el cantar siempre tropieza ;
 por eso, amigo, empieza
 algún cantar de aquellos escogidos,
 los cuales, estorbados con gemidos,
 con lloro entrar(r)ompidos,
 te hicieron de pastores alabado.

BERARDO

En el cantar contigo acompañado,
 iré muy descansado ;
 respóndeme. Mas no sé que me cante.

Puis le chant reprend un autre rythme, régulier, quinaire : on a cinq

²⁶ Sánchez de Lima, cité par E. Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1970, p. 238.

²⁷ *Op. cit.*, p. 182.

²⁸ *Ibid.*, p. 183.

quintils, avec une alternance régulière d'hendécasyllabes et d'heptasyllabes, selon la formule : AbCcB. Ils sont reliés entre eux de façon *capcaudada*, car le premier vers du quintil rime avec le dernier du précédent, il n'y a donc pas de rime *estrap*. Enfin, ce chant se conclut sur deux octaves. Il s'agit là d'une composition extrêmement artificieuse, puisée en partie dans la *Arcadia* de Sannazaro.

L'hétérométrie : considérations rythmiques sur les vers dits « provençaux »

Comme nous l'avons vu, la chanson « Mientras el sol sus rayos muy ardientes » dont le texte figure en annexe, mêle les pentasyllabes aux hendécasyllabes dans ses vers dits provençaux. Dans une strophe où sont mélangés des mètres longs et des mètres courts, la question qui se pose est de savoir si le mètre long est en rapport avec la cadence rythmique du mètre court considéré comme un segment du plus long. Afin de tenter d'y répondre et d'offrir une meilleure lisibilité, l'analyse rythmique qui suit sera disposée sous forme de tableaux où P indique la position métrique.

Stance 1 (Alcida). Outre l'ictus de fin de vers (P10), les hendécasyllabes sont tous marqués en P4 et en P6, sauf aux vers 2-3, qui ne le sont qu'en P6. On observe une parfaite correspondance entre les pentasyllabes avec leur ictus de fin de vers (P4) et les hendécasyllabes, aussi marqués en P4 et P6. De surcroît, il y a une parfaite symétrie entre le vers liminaire et le vers conclusif, marqués en P1-P4-P6-P10, à l'ouverture et à la clôture de la stance : tous deux sont des *a minore* (ils peuvent être lus *a maiore* ou *a minore*, au lecteur d'en décider). Enfin, les vers 4-5-11, aussi marqués en P4-P6-P10, sont de même rythme. Trois des quatre pentasyllabes sont de même rythme, P2-P4.

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11
v1	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v2	-	+	+	-	-	+	-	+	-	+	-
v3	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+	-
v4	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v5	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v6	-	+	-	+	-						
v7	-	+	-	+	-						
v8	-	+	-	+	-						
v9	-	-	-	+	-						
v10	-	-	-	+	-						
v11	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v12	+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-

Stance 2 (Diane). La réplique de Diane offre des similitudes et des variations rythmiques par rapport au tableau précédent. Comme dans la stance précédente, les vers liminaires et conclusifs sont marqués en P1-P4-P6-P10, auquel s'ajoute le vers 4, de même rythme : « Mientras está el mayor de

los planetas » (v.1) et « vengan con manso espíritu soplando » (v. 12). En revanche, les hendécasyllabes des vers 2, 5, 11, tous marqués en P2-P6-P10, non marqués en P4, ne préparent pas la cadence rythmique des pentasyllabes qui les suivent ou précèdent : ces derniers cassent la régularité et ont eux-mêmes un rythme irrégulier.

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11
v1	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v2	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
v3	-	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-
v4	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v5	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
v6	-	+	-	+	-						
v7	+	-	+	+	-						
v8	-	+	-	+	-						
v9	-	-	-	+	-						
v10	-	+	-	+	-						
v11	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
v12	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-

Stance 3 (Alcida). La réplique d'Alcida offre le schéma suivant :

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11
v1	-	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v2	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
v3	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-
v4	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
v5	-	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v6	+	+	-	+	-						
v7	-	-	-	+	-						
v8	+	-	-	+	-						
v9	-	+	-	+	-						
v10	-	+	-	+	-						
v11	-	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
v12	-	-	+	+	-	+	-	-	-	+	-

On observe ici une parfaite correspondance entre l'ictus des pentasyllabes en P4 et les hendécasyllabes, aussi marqués en P4 et P6, comme dans la première stance.

Stance 4 (Diane).

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11
--	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----

v1	+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
v2	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
v3	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v4	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v5	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
v6	-	+	-	+	-						
v7	+	-	-	+	-						
v8	-	+	-	+	-						
v9	+	-	-	+	-						
v10	-	-	-	+	-						
v11	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
v12	-	+	-	+	-	-	-	+	-	+	-

Tous les vers sont marqués en P4 et P6, sauf le vers 2, non marqué en P4, et le dernier vers, non marqué en P6, soit un hendécasyllabe *a minore* qui tranche avec le rythme du vers qui le précède : « el gran furor del iracundo suelo ». Il y a donc une forte homogénéité rythmique entre les deux mètres.

Stance 5 (Alcida).

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11
v1	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
v2	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v3	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v4	-	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
v5	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
v6	-	+	-	+	-						
v7	-	+	-	+	-						
v8	+	-	-	+	-						
v9	-	+	-	+	-						
v10	+	-	-	+	-						
v11	-	+	-	-	-	+	-	+	-	+	-
v12	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-

On observe une parfaite symétrie entre les vers 1 et 5, marqués en P2-P6-P10 et le vers 11, de rythme semblable, avec un ictus supplémentaire en P8, et entre les vers 2-3-4, marqués en P4-P6-P10. Le rythme des hendécasyllabes qui entourent les pentasyllabes (vers 5 et 11) se distingue du leur, car ils sont non marqués en P4.

Stance 6 (Diane).

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11
v1	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
v2	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-

v3	-	+	-	+	-	-	-	+	-	+	-
v4	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v5	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
v6	+	-	-	+	-						
v7	-	+	-	+	-						
v8	+	-	-	+	-						
v9	-	-	-	+	-						
v10	+	-	-	+	-						
v11	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v12	-	-	-	-	-	+	-	+	-	+	-

Tous les vers, sauf deux, sont marqués en P4. L'hendécasyllabe au vers 5, non marqué en P4, se distingue des pentasyllabes qui le suivent.

Stance 7 (Alcida).

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11
v1	+	+	-	+	-	+	+	-	-	+	-
v2	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v3	-	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v4	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
v5	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v6	-	-	-	+	-						
v7	+	+	-	+	-						
v8	-	+	-	+	-						
v9	+	-	-	+	-						
v10	+	-	-	+	-						
v11	+	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-
v12	-	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-

Tous les vers, sauf le vers 4, sont marqués en P4, comme dans la stance précédente, et tous les hendécasyllabes le sont aussi en P6. On voit donc une homogénéité rythmique entre les deux mètres. Le groupe des pentasyllabes offre des ictus variés.

Stance 8 (Diane).

	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11
v1	+	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
v2	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
v3	-	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-
v4	-	+	-	-	-	+	-	+	-	+	-
v5	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
v6	-	-	-	+	-						
v7	+	-	-	+	-						

v8	-	+	-	+	-						
v9	-	+	-	+	-						
v10	-	+	-	+	-						
v11	-	-	-	+	-	+	+	-	-	+	-
v12	+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-

Comme dans la sixième strophe, tous les vers, sauf deux, sont marqués en P4. L'hendécasyllabe au vers 5, non marqué en P4, se distingue des pentasyllabes qui le suivent. Les vers 8-9-10 sont de même rythme, marqués en P2 et P4.

Cette brève étude montre une assez forte homogénéité rythmique entre les hendécasyllabes et les pentasyllabes, qu'il faudrait compléter sur d'autres textes.

Nous voudrions, avant de conclure, effectuer quelques brèves remarques sur l'énonciation et la disposition des chansons dans la *Diana enamorada*. « Mientras el sol sus rayos muy ardientes » (Livre I) est introduite par des voix féminines, celles de Diane et d'Alcida. Les trois sonnets qui précèdent ce chant amébee traitent, sous forme de débat, des prouesses de l'Amour, telles que tuer, blesser, aveugler, consommer, emprisonner ou tourmenter, sans cesse rappelées dans les mots-rimes et bien connues de tout lecteur de poésie *cancioneril* ou pétrarquiste. Mais Diane, s'apercevant de l'arrivée imminente de Delio, son époux, interrompt le cours des débats pour proposer à Alcida de chanter pour dissimuler, dit le texte, leur teneur : « menester será que por disimilar lo que aquí se trataba, al son de nuestros instrumentos comencemos a cantar, porque cuando llegue se contente de nuestro ejercicio »²⁹. Leur chant n'est pas un chant d'amour mais une louange à la vie champêtre, une variation du *beatus ille* horacien (stances 5-8), si présent dans les chansons du XVI^e siècle. Diane a atteint son but, puisque le berger jaloux est satisfait de ce qu'il a entendu :

Y así cerca de la fuente puesto detrás de un arrayán, escuchó lo que cantaban, buscando adrede ocasiones para sus acostumbrados celos. Mas cuando entendió que las canciones eran diferentes de lo que él con su sospecha presumía, estuvo muy contento³⁰.

Alors que l'Amour est consubstantiel à la forme *canço*, qui dans son essence même, est dire d'amour, ici, paradoxalement, l'Amour a déserté la chanson³¹. Après des sonnets qui renouent avec la thématique amoureuse et

²⁹ *Ibid.*, p.103.

³⁰ *Ibid.*, p. 108-109.

³¹ J. Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.

que, haciendo todo el año primavera,
hermoseáis la próspera ribera
con lirios y trepadas clavellinas,
el bravo ardor de Febo no caliente
tan fresca fuente, 30
ni de ganado
sea enturbiado,
licor tan claro,
sabroso y raro,
ni del amante triste el lloro infame 35
sobre tan lindas aguas se derrame.

DIANA

Verde y florido prado, en do natura
mostró la variedad de sus colores
con los matices de árboles y flores,
que hacen en ti hermosísima pintura; 40
en ti los verdes ramos sean exentos
de bravos vientos;
medres y crezcas
en hierbas frescas,
nunca abrasadas 45
con las heladas,
ni dañe a tan hermoso y fértil suelo
el gran furor del iracundo cielo.

ALCIDA

Aquí de los bullicios y tempesta
de las soberbias cortes apartados, 50
los corazones viven reposados,
en sosegada paz y alegre fiesta;
a veces recostados al sombrío,
a par del río,
do dan las aves 55
cantos süaves,
las tiernas flores
finos olores,
y siempre con un orden soberano
se ríe el prado, el bosque, el monte, el llano. 60

DIANA

Aquí el ruido que hace el manso viento
en los floridos ramos sacudiendo,

deleita más que el popular estruendo
de un numeroso y grande ayuntamiento;
a donde las superbas majestades 65
son vanidades;
las grandes fiestas,
grandes tempestas;
los pundonores,
ciegos errores; 70
y es el hablar contrario y diferente
de lo que el corazón y el alma siente.

ALCIDA

No tiende aquí ambición lazos y redes
ni la avaricia va tras los ducados;
no aspira aquí la gente a los estados 75
ni hambrea las privanzas y mercedes;
libres están de trampas y pasiones
los corazones;
todo es llaneza,
bondad, simpleza, 80
poca malicia,
cierta justicia;
y hace vivir la gente en alegría,
concorde paz y honesta medianía.

DIANA

No va por nuevo mundo y nuevos mares 85
el simple pastorcillo navegando,
ni en apartadas Indias va contando
de leguas y monedas mil millares.
El pobre tan contento al campo viene
con lo que tiene, 90
como el que cuenta
sobrada renta,
y en vida escasa
alegre pasa,
como el que en montes ha gruesas manadas, 95
y ara de fértil campo mil yugadas.