HAL
open science

Le chant du texte dans la poésie lyrique des troubadours

Christelle Chaillou

To cite this version:

Christelle Chaillou. Le chant du texte dans la poésie lyrique des troubadours. VIIIe Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes : La voix occitane, 2005, Bordeaux, France. p. 545-557. hal-00338414

HAL Id: hal-00338414

https://hal.science/hal-00338414

Submitted on 13 Nov 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.

Christelle CHAILLOU
AIEO 2005

Le chant du texte dans la poésie lyrique des troubadours

Dans ses *Razos de trobar,* Raimon Vidal de Besalu souligne la précellence de la langue occitane, qu'il nomme *lemosi*, pour la conception de la poésie lyrique des troubadours et le devoir d'en connaître les règles grammaticales[1]. L'*art de trobar* est par conséquent conditionné par l'usage de l'occitan. En outre, la dimension mélodique a souvent été délaissée lors de l'étude des chansons de troubadours. Pourtant, Bertran Carbonel nous dit : « Le texte sans la musique est comme un moulin sans eau »[2]. Pour créer oralement un discours poétique de haut niveau, il doit savoir manier l'art de *faire los motz e·l so*. Ce tissage des mots et des sons impose une relation constante des sonorités musicales et linguistiques avec l'agencement du discours poétique.
Nous prenons comme support pour notre démonstration la *canso* du Moine de Montaudon, *Era pot ma domna saber*, afin d'étudier le rapport triangulaire du sens, du son musical et du son de la langue. Quels sont les moyens sonores du troubadour pour stimuler l'attention lors de la performance ? Le rapport entre les mots et les sons s'effectue dans cette *canso* selon quatre points principaux que nous étudierons successivement, soit :

1. par l'organisation du discours poétique et musical
2. par la mise en relief du moment important de la strophe
3. par l'utilisation d'un procédé issu de la rhétorique se répercutant musicalement
4. par l'influence directe du son de la langue sur la mélodie

L'organisation du discours poétique et musical

L'érudition de la construction poétique de cette chanson nous laisse à penser à une véritable maturité de la langue vulgaire occitane. Les arguments s'enchaînent subtilement, dans un ordre précis, dans l'objectif constant de convaincre la dame de son amour et de sa valeur. En usant savamment d'un discours emprunté à la rhétorique dans son poème et dans sa mélodie, l'auteur pourra séduire d'autant plus son auditoire. Voici le poème avec sa traduction[3] :

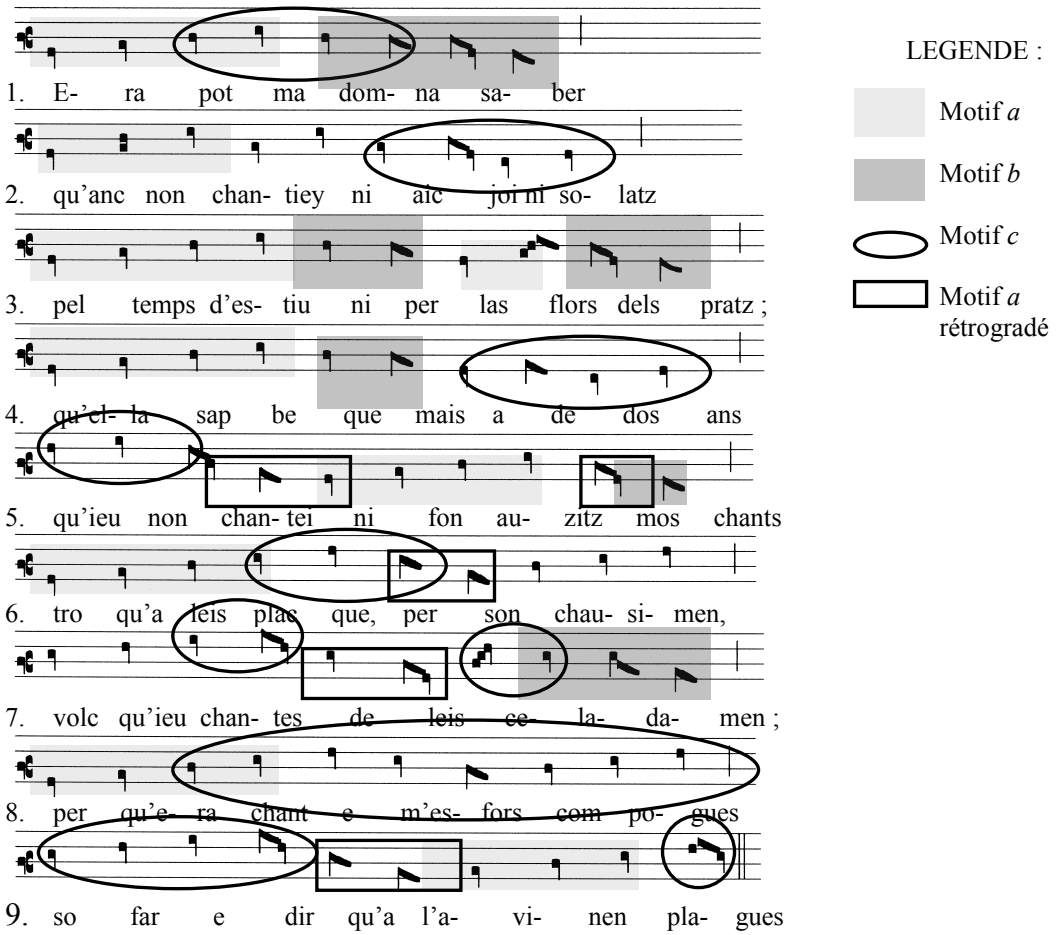
I	*Era pot ma domna saber* *qu'anc non chantiey ni aic joi ni solatz* *pel temps d'estiu ni per las flors dels pratz ;* *qu'ella sap be que mais a de dos ans* *qu'ieu non chantei ni fon auzitz mos chants* *tro qu'a leis plac que, per son chausimen,* *volc qu'ieu chantes de leis celadamen ;* *per qu'era chant e m'esfors com pogues* *so far e dir qu'a l'avinen plagues*	Maintenant ma dame peut savoir que je n'ai jamais chanté et je n'ai eu ni la joie ni la consolation à cause de l'été ni des fleurs des prés ; car elle sait bien qu'il y a plus de deux ans que je n'ai pas chanté et que mon chant n'a pas été entendu jusqu'à ce qu'il lui plût car, dans son indulgence elle a voulu que je chantasse d'elle en secret ; c'est pour cela que je chante maintenant et que je fais de mon mieux pour faire et dire ce qui plaît à la dame gracieuse.

[1] J. H. Marshall, *The* Razos de Trobar *of Raimon Vidal and associated Texts*, New York, Oxford University Press, 1972, p. 1-27.
[2] Cette citation a été faussement attribuée à Folquet de Marseille. Elizabeth Poe l'a démontré (Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 273.).
[3] Edition et traduction de Michael J. Routledge, *Les poésies du Moine de Montaudon*, 1977, p. 61-68.

II	*E cel que son pauquet poder* *fa voluntier no·n deu esser blasmatz,* *ab que del plus sia la voluntatz* *e l'acuillirs e·l gaugs e·l bels semblans,* *e que sia lials e fis amans* *e qu'en un loc aia tot son enten :* *cel c'aitals es val mais mon escien* *ad obs d'amar non fai ducs ni marques* *quar sa ricors cujaria·l valgues.*	E celui qui fait le peu dont il est capable volontiers ne devrait pas en être blâmé pourvu qu'il ait la volonté d'en faire d'avantage et qu'il espère voir améliorer l'accueil et la joie et les signes d'affection et qu'il soit amant loyal et fidèle et qu'il dirige toute son attention vers un seul lieu : celui-ci vaut mieux, à mon avis, pour les besoins de l'amour que ne fait un duc ou un marquis, car ces derniers seraient d'avis que leur noblesse de rang les aideraient.
III	*Aitals von son, ab ferm voler,* *bona dompna, de fin cor, so sapchatz,* *e·m son per vos, dompna, tan meilluratz* *que, trastotz vius e sans e gen parlans,* *m'era del tot recrezutz derenans* *tro·m venc en cor, domn'ab cors covinen* *qu'ieu·s enquezi, don fi gran ardimen ;* *anc mais no fi ardit tan be·m prezes :* *car gazaignar puosc e perdre non ges.*	Tel je suis à votre égard, avec la volonté constante, bonne dame et avec le cœur loyal, sachez-le, et je me suis tellement amélioré à cause de vous, Madame, que, bien que pleinement vivant et sain et courtois de langage, j'étais auparavant totalement découragé jusqu'à ce qu'il me vînt au cœur, dame si gente de corps, de vous courtiser — en cela j'ai agi avec beaucoup de hardiesse : mais jamais je n'ai commis une hardiesse qui me valût autant : car je peux gagner et je ne peux point perdre.
IV	*Pro gadaing car me datz lezer* *bona domna, qu'ieu chant de vos ni·us platz ;* *e si del plus, domna, m'enansavatz,* *vostre mezeys seria totz l'enans* *quar ben petit de ben for'q mi grans* *e·l gran benfait penri'eu eissamen ;* *e rendria·l guizardon per un cen* *— non ges tan ric, cum a vos covengues* *mas per totz temps n'estari'ab merces.*	Je gagne beaucoup car vous permettez, bonne dame que je vous adresse mon chant et que cela vous plaise ; si donc, Madame, vous me permettiez d'aller plus loin, tout le gain serait le vôtre, car une très petite faveur serait pour moi bien grande et j'accepterais également un grand bienfait et je vous en récompenserais cent fois autant — non pas si richement, Madame, que vous méritez, mais je vous en serais obligé à tout jamais.
V	*E si merces no·m pot valer* *ab vos, domna, c'us messagiers privatz* *parles per mi, qu'ieu no·n sui azinatz* *s'eu n'ai passat un pauc vostres comans,* *perdonatz me bona domna presans :* *qu'ieu vos tramis un messatg'avinen :* *mon cor, l'autrier, que·m laisset en durmen,* *ab vos remas, dompna, et ab vos es :* *de bon loc moc — mas en meillor s'es mes.*	Mais si la merci ne me peut rien valoir auprès de vous, Madame, qu'un messager privé parle pour moi, car je n'en suis pas capable : si je suis allé un peu au-delà de ce que vous m'avez ordonné de faire, pardonnez-moi, bonne dame vaillante : je vous ai envoyé un messager courtois — c'est mon cœur qui m'a quitté l'autre jour comme je dormais ; il est resté chez vous, Madame et il est avec vous : il est parti d'un bon endroit mais il s'est mis en un meilleur
VI	*E ia, domna, non voill aver* *ab mi mon cor, mais am que vos l'aiatz,* *quar anc un jorn non poc estar en patz* *tant ai en vos pausatz totz mos talans ;* *e puois . . . . . .* *mal estera s'era merces no·us pren* *e·s met en vos, pois sabetz veramen* *cals es vas vos la mia bona fes* *o cal afan trai cel c'amors a pres.*	Et maintenant, Madame, je ne veux pas avoir mon cœur avec moi, je préfère que vous l'ayez, car, depuis que j'ai concentré sur vous mes désirs, il n'a jamais pu passer une journée tranquille, et puisque…….. il serait dommage si la merci ne vous inspire et si vous n'en êtes pas conquise puisque vous savez en vérité la nature de la bonne foi que je vous porte ainsi que celle du fardeau que porte celui que l'Amour a emprisonné.
Tornada	*Na Maria, be·us deu amar mos chans ;* *qe a la fin e al comensamen* *se daur ab vos e ab mais de plazen :* *per vos val mais Ventadorn e Tornes*	Dame Marie, mon chant doit bien vous aimer car il est embelli par vous à la fin comme au début ainsi que par d'autres choses agréables : Ventadour et le pays de Turenne valent mieux à cause de vous.

Chaque strophe possède la même mélodie ainsi que le même schéma métrique et rimique. La mélodie adopte le schéma de la métrique et de la versification du poème. Par conséquent, le premier vers — *Era pot ma domna saber* pour la strophe I — constitue la première phrase musicale. La métrique et la versification mettent en relief le vers 1. En effet, il ne compte que huit syllabes contre dix pour les autres vers et présente une rime orpheline en *–er*. Puis, à la fin de tous les premiers vers de chaque strophe, nous remarquons un verbe au mode infinitif en *–er* : *saber*, *poder*, *voler*, *lezer*, *valer* et *aver*. Cette constante du vers 1 synthétise l'invention littéraire de la strophe. L'utilisation du verbe à l'infinitif permet une distance du trouveur par rapport à son discours, ceci pouvant être interprété comme une subtilité. Seul le verbe *lezer* n'est pas répété contrairement aux autres, présents sous différents modes et temps dans le reste du poème. Sa singularité s'explique peut-être par la requête qu'il formule, la strophe V étant le moment où l'auteur demande une faveur à la dame. Le premier vers de chaque strophe et la première phrase musicale sont à l'origine du reste de la strophe. L'idée du premier vers est ensuite développée dans le reste de la strophe.
Lors des strophes II à VI, le vers 1 permet également d'effectuer une transition avec la strophe précédente, ceci coordonnant d'autant plus son discours. Il fait la jonction, puis il fait avancer sa *canso*.

De son côté, la mélodie suit ce même principe en synthétisant l'idée mélodique au sein du premier vers, dont toute la mélodie dérive. Voici la mélodie de la *canso* avec la strophe I du poème avec une présentation schématique du déroulement motivique[4] :



[4] La mélodie est issue du Manuscrit dit *Chansonnier d'Urfé* ou *Chansonnier La Vallière*, Paris, Bnf fr. 22543, f °39v.

Le vers 1 présente trois éléments ou motifs musicaux se trouvant dans toute la mélodie. Le premier est nommé *a* — *RE MI FA SOL*. Il se trouve neuf fois dans sa version originale *RE MI FA SOL*. Au vers 5 nous relevons la première rétrogradation de *a*, puis l'original situé exactement au centre de la chanson[5], et enfin sa rétrogradation. Le deuxième motif, ou élément musical *b*, se caractérise par la répétition d'une note suivie d'une seconde majeure ou mineure descendante. Par quatre fois nous l'avons sous sa forme originale *FA FA MI* et par cinq fois transposés. Le dernier motif, ou élément musical *c*, est en réalité une partie de *a* et de *b*. Nous avons décidé de le mettre à part car nous observons un déroulement propre à celui-ci. Il se compose de trois sons conjoints ascendants et un descendant (*MI FA MI RE*) formant un ambitus de tierce. La particularité de ce motif est de pouvoir s'amplifier — vers 2 : *MI FA–MI –RE DO RE*, de se transposer en s'amplifiant — vers 4 : *RE MI RE DO RE*, de se transposer — vers 5 : *LA SI LA SOL* et vers 6 : *SOL LA SOL FA*, de se transposer à la quinte en gardant ainsi la tierce mineure avec la place du demi-ton — vers 7 : *SI DO SI LA*, de se renverser — vers 7 : *FA SOL LA SOL*, pour arriver à l'apogée de son amplification lors des vers 8 et 9. Le troubadour synthétise en quatre notes de multiples possibilités mélodiques. Cela lui permet de se remémorer sa mélodie en utilisant un minimum d'espace mémoriel. Le développement ne s'éloigne jamais véritablement du sujet lui-même et se déploie en usant de toutes ses possibilités. Mélodie et poésie procèdent d'un élan unique.

La mise en relief du moment important de la strophe

Le deuxième point de rencontre des mots et des sons est l'entente dans la mise en relief d'un moment important. Ici, il s'agit du vers 5. Il est central par sa position, mais également pour son contenu mélodico-poétique. C'est le premier vers ne commençant pas par le motif *RE MI FA SOL*, il rompt donc la constante des quatre premiers vers. Il présente la première rétrogradation de *RE MI FA SOL* : *SOL FA MI RE*. Puis, l'ambitus s'élargit. On passe d'un ambitus de quinte (*DO–SOL*) à un ambitus de septième (*DO–SI*). La différenciation du vers 5 est engendrée par le stimulus sonore de l'intervalle de quinte avec le vers précédent et la montée au *SI*, étant donné que la note la plus haute était auparavant un *SOL*. Le vers 5 se situe juste après la cadence fermée — conclusive — la plus importante de la pièce. En effet, la cadence du vers 4 s'entend pendant cinq syllabes. Par conséquent, le vers 5 annonce une seconde section musicale. Malgré un contenu mélodique issu du premier vers, l'auteur distingue une section bipartite de quatre et cinq vers. Lors de ce vers 5, le stimulus sonore créé par l'accumulation de micro-changements mélodiques permet d'appuyer le moment poétique important de la strophe. Le vers 1 introduit le sujet tout en effectuant la jonction entre les strophes et le vers 5 met en relief ce que l'on doit à tout prix retenir. Il met en avant les points importants du cheminement de la *fin'amor* :

I. respect de la consigne
II. qualités chevaleresques
III. amélioration
IV. faveur demandée
V. pardon
VI. appel à *merces* de la *domna*

[5] Nous avons au total 88 syllabes dans chaque strophe, le motif *RÉ MI FA SOL* occupe les syllabes 43 à 46.

L'utilisation d'un procédé issu de la rhétorique

Nous observons dans le poème deux types de développement étymologique. Le premier est une recherche importante autour d'un mot où nous pouvons avoir jusqu'à dix termes relevant de la même étymologie. Nous le nommerons « grand développement étymologique » :

1	**§1**	**v.1**	pot	**2**	**§1**	**v.9**	avinen	**3**	**§5**	**v.2**	messagiers
		v.8	poguès		**§3**	**v.6**	venc			**v.6**	tramis
	§2	**v.1**	poder				covinen			**v.6**	messatg'
	§5	**v.1**	pot		**§4**	**v.8**	covengues			**v.8**	remas
	§6	**v.3**	poc		**§5**	**v.6**	avinen			**v.9**	mes
									§6	**v.7**	met
4	**§3**	**v.8**	prezes	**5**	**§1**	**v.2**	chantiei	**6**	**§1**	**v.1**	saber
	§4	**v.6**	penri'			**v.5**	chantiei			**v.4**	sap
	§5	**v.5**	presans				chant		**§3**	**v.2**	sapchatz
	§6	**v.6**	pren			**v.7**	chantès		**§4**	**v.3**	m'enansavatz
		v.9	pres			**v.8**	chant		**§6**	**v.7**	sabets
					§4	**v.2**	chant				
					T.	**v.1**	chans				
7	**§1**	**v.4**	ben	**8**	**§1**	**v.5**	fon	**9**	**§1**	**v.7**	volc
	§2	**v.4**	bels			**v.9**	far		**§2**	**v.2**	voluntier
	§3	**v.2**	bona		**§2**	**v.2**	fa			**v.3**	voluntatz
	§4	**v.2**	bona			**v.5**	fis		**§3**	**v.1**	voler
		v.5	ben			**v.8**	fai		**§6**	**v.1**	voill
		v.5	ben		**§3**	**v.7**	fi				
	§5	**v.6**	benfait			**v.8**	fi				
		v.5	bona		**§4**	**v.6**	benfait				
	§6	**v.9**	bon								
		v.8	bona								
10	**§2**	**v.5**	amans								
		v.8	amar								
	§6	**v.8**	mia								
		v.9	amors								
	T.	**v.1**	amar								

Le second principe est l'association de deux mots de même racine que nous nommerons « développement par paire ». Ce principe se retrouve dans les théories médiévales sur la rhétorique où le développement étymologique s'inscrit dans la technique de l'*amplificatio*. Il s'agit de développer, d'allonger une idée à l'aide de principes déterminés. E. Faral, dans *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle,* compte huit procédés d'amplification[6], dont l'*interpretatio* qu'il définit comme un « procédé consistant à accumuler les mots et les expressions autour d'une même idée en vue de l'amplifier »[7]. Le développement étymologique est une forme particulière de l'*interpretatio.* Voici les développements par paire de la *canso* :

1	**§2**	**v.9**	ricors	**2**	**§2**	**v.1**	pauquet	**3**	**§3**	**v.3**	meilluratz
	§4	**v.8**	ric		**§5**	**v.4**	pauc		**§5**	**v.9**	meillor
4	**§1**	**v.2**	joi	**5**	**§1**	**v.9**	plagues	**6**	**§3**	**v.9**	gazaignar
	§2	**v.4**	gaugs		**T.**	**v.3**	plazen		**§4**	**v.1**	gadaing
7	**§1**	**v.4**	ans	**8**	**§3**	**v.4**	parlans	**9**	**§3**	**v.7**	ardimen
	§4	**v.4**	enans		**§5**	**v.3**	parles			**v.8**	ardit
10	**§2**	**v.9**	ricors								
	§3	**v.6**	cors								

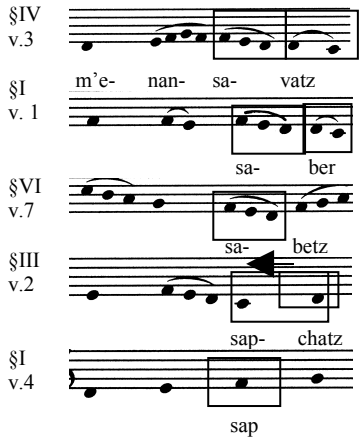
[6] *l'interpretatio, circumlocutio, comparatio, apostrophatio, prosopopeia, digressio, descriptio, contrarietas*

[7] Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle, recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion, 1962, p. 63.

La répétition étymologique peut comporter des répercutions mélodiques, sans en être une obligation. Voici trois exemples illustrant le grand développement étymologique :

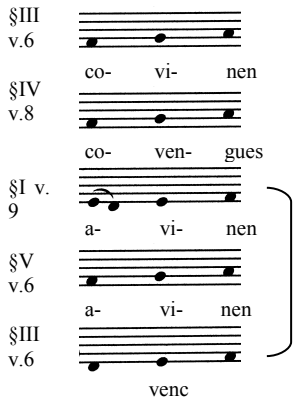
EX.1a.[8]

Le premier principe d'amplification étymologique est celui de *saber.* Nous remarquons très nettement l'amplification mélodique de *m'enansavatz* face à *saber*. Par trois fois le motif *FA MI RÉ* est répété sur la syllabe *–sa*. Cet exemple est le plus significatif concernant l'amplification et l'abréviation mélodique et met en scène cinq formes différentes du verbe *saber* :



EX.1b.

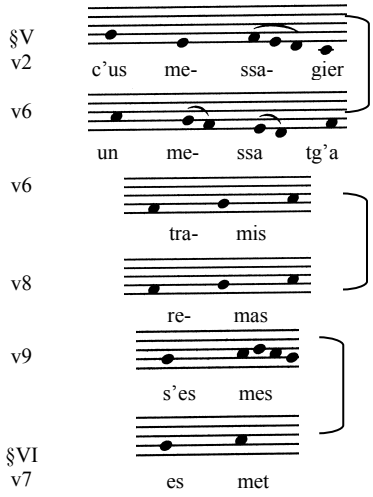
Le deuxième exemple est celui de *covinen, covenges, avinen, avinen* et *venc*. Les cinq termes s'inscrivent dans un même mouvement mélodique de trois sons ascendants, avec le rajout du *MI* sur le *–a* de *avinen* de la strophe I. *Venc* est abrégé mélodiquement :



[8] Tous les exemples musicaux se lisent en clé de *sol* seconde ligne.

EX. 1c.

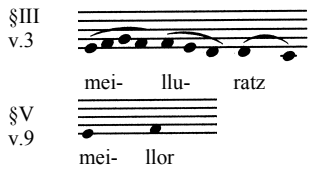
Le troisième exemple est celui de *messagier, messatg, tramis, remas, mes, met*. Il se distingue également car les termes s'assemblent par paire. La première, *messagier* et *messagt',* s'inscrit dans un mouvement mélodique descendant, *messatg'* étant l'abréviation de *messagier*. La deuxième, *tramis* et *remas,* présente la même mélodie. La troisième présente le même mouvement, mais *met* est abrégé mélodiquement :



Le principe d'*interpretatio* tisse un fil conducteur tandis que la mélodie combine trois motifs. Mots et sons procèdent d'un élan unique. Voici cinq exemples du second principe de développement étymologique, celui des mots par paire :

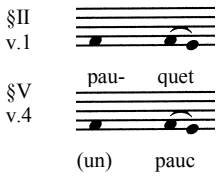
EX. 2a.

C'est l'abréviation mélodique et textuelle de *meilluratz* en *meillor* qui reprend la première note des deux premières syllabes. Peut-être fait-il ici le parallèle entre le fait qu'il s'est amélioré grâce à elle et qu'il envoie son cœur dans un endroit meilleur :



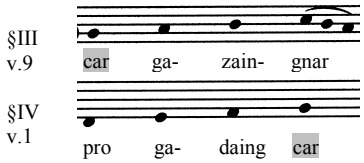
EX. 2b.

Pauquet (petit) devient *pauc* (peu) en reprenant sa seconde syllabe mélodique. Il y a aussi une résonance sémantique et mélodique :



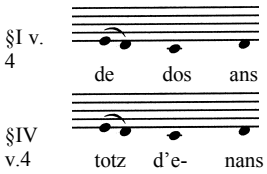
EX. 2c.

Nous relevons un rappel sémantique direct car *gazaingnar* et *gadaing* se suivent. L'auteur inverse le *car* dans l'abréviation. Nous avons un même mouvement mélodique, le second transposé à la quarte inférieure et adoptant par conséquent le tétracorde correspondant :



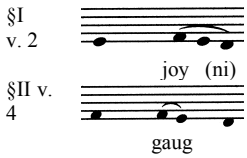
EX. 2d.

Nous pouvons dire qu'il y a une concordance par une amplification du sens : « de deux ans » devient « tout le temps ». La mélodie est identique :



EX. 2e.

Joi et *gaug* possèdent la même étymologie et une même mélodie sans abréviation[9] :



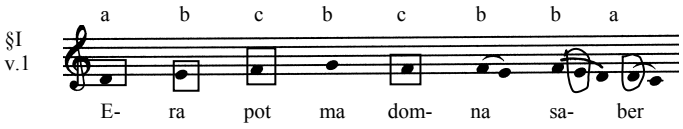
L'influence directe du son de la langue sur la mélodie

Malgré la distance temporelle face à la langue, il y a quelques jeux de sons que nous pouvons admettre. En revanche, nous ne relevons que très peu de rapports directs entre la phonétique de l'occitan et la mélodie. Ce n'est pas ce procédé que nous retrouvons le plus couramment dans cette *canso*. Voici quatre exemples de ce procédé :

EX. 3a.

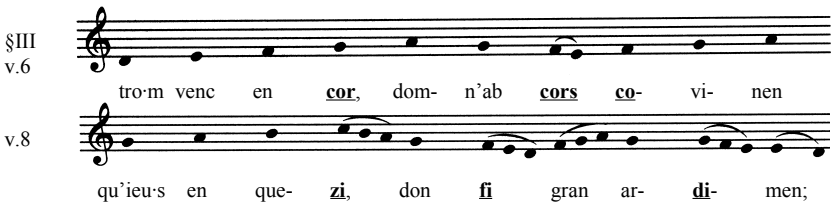
Le vers 1 de la strophe I est constitué de trois voyelles différentes, nous donnant la structure sonore *abcbcbba*. Nous relevons une note différente par phonème. La répétition du *FA* (*FA, FA-MI, FA-MI-RÉ*) explique la répétition de la voyelle [a]. Sons et morphèmes forment le même miroir. Il commence et termine par *–er*, nous relevons la boucle :

[9] Les deux termes signifient la jouissance, *joi* ayant un sens spirituel et *gaug,* sensuel.



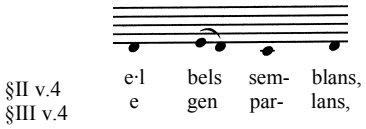
EX. 3b.

Dans le vers 8 de la strophe III, la voyelle [i] est répétée trois fois. Musicalement, nous avons trois mélismes de trois sons descendants. Les trois syllabes sont par conséquent plus longues. La répétition influe sur l'accentuation du texte par la création de résonances et donne des effets rythmiques reconnaissables lors de la performance :



EX. 3c.

Il met en relation deux qualités courtoises, l'une pour la dame (signes d'affections), l'autre pour l'amant (courtois de langage). Nous avons presque les mêmes voyelles, les deux passages se situent au même moment de la strophe et ont par conséquent la même mélodie. Nous avons un effet sonore (phonétique et mélodique) doublé d'un lien sémantique :



Les quatre points de rencontre des mots et des sons étudiés lors de cette *canso* ne représentent pas une généralité d'utilisation dans l'ensemble de la poésie lyrique des troubadours. Ils témoignent de la pratique d'un troubadour particulier dans une *canso* particulière. Le troubadour possède dans sa mémoire des procédés musico-poétiques dont il va pouvoir disposer à sa guise. C'est l'agencement de ceux-ci, leur utilisation juste et l'habileté à coordonner musique et poésie qui fera l'équilibre et la subtilité du discours. L'accumulation de plusieurs éléments à un moment précis de la chanson servira de contraste, c'est ce que nous entendons ici pour le début du vers 5.

En revanche, les deux premiers points restent relativement présents dans l'ensemble de la pratique de la poésie lyrique des troubadours. Nous constatons à maintes reprises, là aussi non comme une généralité, mais comme une pratique relativement répandue, une construction mélodique et poétique sous la forme d'un discours rhétorique avec comme point de départ la première phase musicale formée par le premier vers de chaque strophe ; la division de cette première phrase s'effectuant également par une présentation de motifs se retrouvant durant toute la mélodie et de manière ordonnée. Le deuxième point s'illustre de manière quasi-systématique. On va chercher, pour les troubadours les plus raffinés, à faire entendre le message important de la strophe. La combinaison de différents procédés permettra le stimulus sonore. Le troubadour en possède un éventail à sa disposition, comme par exemple le

contraste entre un style syllabique et un style mélismatique, le grave et l'aigu, un ambitus restreint et un grand ambitus, une courbe mélodique conjointe et une courbe mélodique disjointe, plusieurs modes musicaux, des intervalles majeurs et mineurs, une cadence fermée et une cadence ouverte…Pour soutenir la mélodie, il pourra s'aider de la métrique, de la versification et de la sonorité linguistique. Nous pouvons prendre l'exemple de la chanson de Guilhem Ademar, *Lanquan vei florir l'espiga* (P. C. 202,8[10]), où la dernière syllabe du vers 4 de chaque strophe présente une consonne occlusive (*chan**ta**, man**ta** creban**ta**, s'avan**ta**, caran**ta**, plan**ta**)* pour souligner une cadence ouverte sur deux *SI*. Cette fin de vers est en contraste avec l'ensemble du rimarium (*–iga, –aisa, –aisa, –**anta**, –ais, –ais*) et souligne une structure bipartite déjà mise en relief musicalement.

Les deux derniers points, l'utilisation de l'*interpretati*o et le rapport direct entre phonétique et musique, témoignent d'une pratique particulière du Moine de Montaudon et se retrouvent rarement dans la poésie lyrique des troubadours.

De cette œuvre, nous retenons une extraordinaire concentration des éléments et des événements, devenant des micro-changements. Seule une oreille subtile et exercée à l'art oratoire peut en trouver les clefs, celles qui nous sont pour la plupart encore étrangères aujourd'hui. La mélodie et le texte prennent des chemins séparés tout en explorant leur univers. Nous voyons très nettement une pratique exploratrice du mode, ce désir conscient ou inconscient de la boucle. Cette idée s'illustre entre autres par le caractère suspensif de la cadence du dernier vers, annonçant systématiquement un retour au début du vers 1 de la strophe suivante. La mélodie ne se contente plus de soutenir la voix, d'exacerber le ton, mais est déjà source de créativité à elle seule, tout en entrant dans la logique du texte. Tous les procédés étudiés, qu'ils soient textuels ou mélodiques, résultent d'une pratique orale érudite.
L'organisation musicale relève d'une logique rhétorique par le déroulement motivique. Nous avons « l'idée » ou l'invention musicale (vers 1) composée de trois motifs solidaires et en même temps autonomes par leur développement. Nous ressentons la volonté de l'auteur de circonscrire l'univers de l'idée, de l'exploiter jusqu'à ce qu'elle devienne autre. La mélodie rentre alors dans la logique sémantique du texte – de conquérir la dame – de faire le tour de la question sans ne rien omettre. L'auteur va jusqu'à prévenir la faute en présentant d'avance son pardon. Il se met en valeur, en évitant l'égocentrisme, la flatte, choisit des termes-clefs de la courtoisie, reste élégant et raffiné, use du sous-entendu pour rester discret… Ce qui renforce cette idée d'une structure rhétorique est que l'auteur clôt son discours comme il le commence, mais avec une idée approuvée. La chanson du Moine de Montaudon démontre ainsi une haute préoccupation structurelle, mélodique et textuelle.

Tout comme il énonce son sujet : *Era pot ma domna saber*, Pons énonce son idée musicale. A partir de ces deux éléments, le troubadour fonde son discours et lime alors *motz e.l so*. Le poème et la musique de cette *canso* résultent d'une seule intention créatrice. Ce chant témoigne d'une pratique mémorielle. A partir d'un vers, l'auteur pourra constituer son discours musical. Par l'emploi de procédés rhétoriques et linguistiques, il crée des réseaux sémantiques qui lui permettront de se remémorer le verbe. La chanson n'en sera que plus agréable à l'auditeur, elle plaira et par conséquent elle sera mémorisée. Si elle est mémorisée, elle sera diffusée et aura ainsi la possibilité d'être consignée par écrit. L'écrit témoigne ici d'une performance arrêtée dans la continuité de la tradition orale.

[10] Selon la classification d'Alfred Pillet et d'Henry Cartens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.