

ERICH KÖHLER

Observations historiques et sociologiques
sur la poésie des troubadours

Erich KOEHLER

**Observations historiques et sociologiques
sur la poésie des troubadours**

I

« C'est au XII^e siècle », écrit M. Jean Frappier dans un article paru en 1959¹, « que naît et s'épanouit en France l'idéal courtois. Il représente, indissolublement liés, un fait social et un fait littéraire. Il correspond à un tournant de la civilisation, à un nouveau style de vie. S'il fallait une preuve des limites arbitraires de compréhension et des dangers inhérents à la méthode, aujourd'hui pratiquée volontiers, qui consiste à considérer une création littéraire en vase clos, en l'isolant comme dans une cloche de verre et en la séparant de l'histoire, la littérature courtoise la fournirait aisément... Il va de soi qu'en cette circonstance comme en d'autres le fait social et le fait littéraire ont agi réciproquement : la réalité historique a suscité un besoin d'expression, un miroir où elle pût se refléter : l'image poétisée a pris la valeur d'un modèle, imposé des règles de conduite, élevé à une conscience de plus en plus claire des aspirations latentes ou confuses parfois. » Ces quelques principes énoncés en guise d'entrée en matière me paraissent si pertinents que je les prendrai comme point de départ des présentes réflexions.

Je souscris pleinement, pour ma part, à chacune des propositions que je viens de citer, et je suis même convaincu qu'il est recommandable d'aller encore plus loin dans la voie que nous indiquent ces lignes magistrales ; en d'autres mots, je suis persuadé qu'on peut attendre des résultats intéressants et neufs, même dans le cas de la poésie courtoise, de l'application systématique d'une méthode historico-sociologique.

Il n'est peut-être pas inutile de préciser ici ce que j'entends lorsque je parle de sociologie dialectique et historico-sociologique de la littérature. Il va de soi, tout d'abord, que la méthode à laquelle je pense tire, en principe, tout le profit possible des diverses méthodes élaborées jusqu'ici pour l'étude de la littérature et des résultats acquis par toutes les disciplines historiques. Cela veut dire que je rejette absolument une sociologie en surface, qui se borne à utiliser des statistiques et croit avoir tout fait quand elle a constaté à quelle classe, à quel état de la société appartenaient les personnes qui, à des titres divers, ont joué un rôle dans la vie littéraire. Je ne suis pas plus disposé à suivre les sociologues qui croient pouvoir expliquer n'importe quel phénomène culturel par l'influence constante de la situation économique. S'il en était ainsi, la littérature ne serait plus, pour citer les paroles de mon maître Werner Krauss, qu'« une série inorganique de réflexes purs et simples »². Cette réduction matérialiste — mais d'un matérialisme primaire, — qui ramène la littérature à une sociologie simpliste, est aussi incapable de rendre justice à la vraie nature des phénomènes littéraires qu'un idéalisme qui proclame l'autonomie absolue de la création

1. J. FRAPPIER, *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle*, dans « Cahiers civil. médiév. », t. II, 1959, p. 135.

2. Voir l'introduction (*Die Fragestellung der Literaturgeschichte*) de l'essai de W. KRAUSS, *Über den Anteil der Buchgeschichte an der literarischen Entfaltung der Aufklärung*, dans « Sinn und Form », t. XII, 1960, p. 32 et ss. La formule citée se lit à la p. 33. L'essai figure depuis peu dans le recueil de cet auteur, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin, 1963 (« Neue Beitr. z. Literaturwiss. », 16), p. 73-155.

intellectuelle. Une sociologie littéraire sérieuse ne peut pas ignorer la réalité propre de la littérature, la permanence des formes qu'elle crée et le dynamisme des idéaux qu'elle propage.

Il y aurait de la naïveté à croire que tout changement qui se produit dans l'infrastructure de la société se reflète automatiquement dans l'art par l'apparition de nouveaux thèmes et de nouvelles formes. Ces changements ne sont capables de bouleverser l'arsenal des formes, des thèmes et des motifs littéraires — ou de les rendre perméables à de nouveaux courants — que lorsqu'ils prennent les proportions d'une véritable révolution, d'un tournant de l'histoire. Alors les pressions de l'infrastructure font craquer visiblement l'édifice — stabilisé par la tradition et l'idéologie — des formes, des styles et des valeurs littéraires. Les effets presque immédiats de ces pressions ne sont jamais si tangibles que lorsqu'elles font apparaître de nouveaux styles et de nouveaux genres, et que prend naissance avec ces derniers une nouvelle façon de comprendre l'homme et le monde.

Dans ces cas-là on peut montrer, avec toute la force de l'évidence, comment des faits affectant l'infrastructure économique-sociale, qui sont des traits de la réalité historique accessibles à l'observation objective, se transforment en éléments de structure de l'art et supplantent les formes traditionnelles. La poésie des troubadours, poésie savante en langue vulgaire, apparemment sortie un beau jour du néant, est un de ces cas extraordinaires.

Les origines de la poésie des troubadours sont un problème classique auquel on n'a toujours pas trouvé de solution, bien que des générations de chercheurs y aient consacré tous leurs efforts. Théorie de l'influence latine, classique ou médiévale, théorie des origines liturgiques, théorie de l'origine arabe, etc., chacune de ces tentatives d'explication est en mesure de rendre compte de certains aspects de l'ensemble, mais le phénomène dans sa totalité et en particulier ce qui en fait le noyau, l'idée même de l'amour courtois, semblent leur échapper. Il y a longtemps que l'on a reconnu l'importance des cours féodales — le terme de « courtoisie » est assez significatif — ainsi que l'analogie entre le service d'amour et l'hommage du vassal à son suzerain. La sociologie de la littérature est-elle en mesure d'apporter de nouveaux points de vue pour éclaircir cette question des origines ?

J'ai, dans plusieurs études, déjà tenté d'examiner quelques-uns des motifs et des concepts-clés de la littérature courtoise, en me demandant ce qu'ils permettent d'induire à propos des forces qui pourraient être à l'origine de la poésie des troubadours³. Chaque fois je me suis retrouvé en face d'une réalité essentielle : l'état de tension permanente entre la basse noblesse et la haute féodalité dans leur vie commune à la cour, et la nécessité historique de neutraliser par un idéal de classe commun les divergences qui règnent sur le plan existentiel entre les intérêts de ces deux groupes. Il m'est apparu comme une conclusion inéluctable de ces enquêtes que le grand paradoxe, si éminemment poétique, de l'amour courtois, à savoir la renonciation à l'assouvissement du désir amoureux, l'« amour lointain », n'est en dernière instance que la projection sublimée de la situation matérielle et sociale de la basse noblesse.

Cette thèse appelle évidemment une démonstration en forme, qui devra s'appuyer d'abord exclusivement sur les textes mêmes. A partir des thèmes et motifs de base fondamentaux de la poésie des troubadours et à partir de la structure psychologique de l'amour courtois, il nous sera possible, j'en suis persuadé, d'inférer valablement quant aux forces qui ont amené la naissance de la littérature courtoise.

On sait que le regretté Leo Spitzer avait cru pouvoir résoudre l'énigme de l'amour courtois en se référant à la conception chrétienne de l'amour. Il écrivait, à propos de l'« amour lointain » de Jaufré Rudel : « Cet amour, entouré des brumes du rêve, [est] la manifestation la plus émouvante

3. Cf. E. KOEHLER, *Trobadordyrik und höfischer Roman*, Berlin, 1962 (« Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft », 15).

de ce que j'appelais le ' paradoxe amoureux ' qui est à la base de toute la poésie troubadoresque : amour qui ne veut pas posséder, mais jouir de cet état de non-possession, amour-*Minne* contenant aussi bien le désir sensuel de ' toucher ' à la femme vraiment ' femme ' que le chaste éloignement, amour chrétien transposé sur le plan séculier, qui veut *have and not have*⁴. »

Spitzer a précisé lui-même en quoi consistent les contradictions dans cet « *a priori* chrétien », comme il dit : « posséder — ne pas posséder ; voir — ne pas voir ; voisin — lointain⁵ ». Ces termes mêmes, par leur simple énoncé, ne laissent-ils pas deviner, derrière l'idée sublime dont ils se font l'expression par métaphore, la réalité de situations sociales bien concrètes ? On est confirmé dans cette supposition lorsqu'on tâche de serrer encore de plus près le « paradoxe amoureux » du bonheur dans le renoncement : affinement moral au moyen d'un amour qui reste, en dernière analyse, adultère, stabilisation des positions sociales au moyen de l'imposture et de la dissimulation systématique des relations les plus étroites⁶. Qu'on me comprenne bien : je ne nie pas le rôle que les conceptions chrétiennes ont pu jouer, mais il ne me paraît pas décisif. Je crois bien plus utile de me demander pourquoi l'influence chrétienne, et d'autres peut-être, sont devenues agissantes à un moment donné, comment ces éléments divers ont pu se fondre pour servir de moyen d'expression à une société nouvelle, profane et terrestre, à la société courtoise précisément. Ce qu'il faut étudier, ce sont les conceptions et les motifs qui gravitent autour du « paradoxe amoureux » qu'est l'amour courtois, en n'oubliant jamais que cet élément central coiffe tous les autres, qui en sont des aspects partiels. Et enfin, il ne faudra pas reculer devant les conclusions s'il se découvre que les ingrédients qui entrent dans la préparation d'un composé spirituel sublime sont parfois de nature très humble et d'un genre fort terre à terre. En d'autres mots : en présence d'une puissante floraison d'idées, n'hésitons pas à en chercher la cause dans les rapports qui unissent la superstructure poétique à l'infrastructure sociale et dans les révolutions de celle-ci.

Commençons par le cas où ces rapports sont le plus évidents : l'idée de la générosité, de la *largueza*. Elle est la vertu primordiale du système courtois, et vient même avant la bravoure :

Dels V bons aits per c'oms es plus honratz
Es largueza'l premiers, qui ver en tria,
E'l segons es pres de cavalaria
Car per aquel es totz hom plus duptatz⁷.

La cour d'un grand seigneur a pour fonction principale d'être le lieu où l'on donne et où l'on reçoit ; sinon, comme le dit Sordel, ce n'est plus une cour, mais un rendez-vous de mauvaises gens :

E si'l donars o'l penres li es menz,
Non es ges cortz, mas ajostz d'avols gentz⁸.

4. L. SPITZER, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, 1944 (« University of North Carolina Stud. in the Romance Languages a. Liter. »), p. 1-2. Reproduit dans *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, 1959, p. 364.

5. L. SPITZER, *Romanische Literaturstudien*, p. 413. Dans un livre fort intelligent, intitulé *Andreas Capellanus, seine Minnelehre und das christliche Weltbild um 1200* (Bonn, 1960), M. F. SCHLÖSSER écrit qu'il est de plus en plus certain « dass auch das Wesen der höfischen Liebesauffassung : die Idee einer vergeistigten, sittlich läuternden Liebesbeziehung zur Frau, unmerklich aus der christlichen Liebesmystik emporgewachsen ist » (p. 321). Il tient l'amour courtois pour une « Verkehrung der ubernatürlichen Liebe in ein rein diesseitiges Liebesideal » (p. 316). Il en voit la preuve dans l'œuvre d'André, lequel révèle « durch sein 'contrafactum' zur christlichen Liebesreligion die Wurzeln der neuen Liebeslehre » (p. 322). Voir par contre J. COPPIN, *Amour et mariage dans la littérature française du Nord au moyen âge*, Paris, 1961, p. 41-42 : « Nous croyons volontiers que les conceptions religieuses ne sont pas étrangères à cette idéalisation de l'amour, mais pourquoi n'auraient-elles pas agi aussi du dedans ? La sérénité de la doctrine catholique, la croisade des Albigeois, l'Inquisition n'ont nullement empêché l'apparition de tel roman d'adultère, ni les fabliaux, ni les contes de Boccace. »

6. H. KUHN, *Zur inneren Form des Minnesangs*, dans *Der deutsche Minnesang, Aufsätze zu seiner Erforschung*, éd. p. H. FROMM, Darmstadt, 1961, p. 174 : « Die Paradoxien des Minnesangs — Glück durch Leid, Sittlichkeit durch Ehebruch, gesellschaftliche Bindung durch den gesellschaftlichen Betrug verheimlichter Liebesbeziehungen — diese Paradoxien stabilisieren den Urzwang der Geschlechter zueinander, noch ohne jede Sublimierung ins Geistige, ins Gefühl, rein als negativen Vollzug, als Dienstleistung, und machen ihn so zur Zentralfigur der realen Lebens-Bindungen der ritterlich-höfischen Welt. »

7. PILLET-CARSTENS, 461, 76, v. 1-4. De même chez André le Chapelain, pour qui la munificence trône au-dessus de toutes les autres vertus ; elle est inséparable de l'amour, et presque identique à la *curialitas* ; voir F. SCHLÖSSER, *op. cit.*, p. 88 et ss.

8. SORDELLO, *Le poesie*, éd. M. BONI, Bologne, 1954, n° 35, v. 7-8.

D'innombrables textes vont dans le même sens ; je me contenterai de résumer les conclusions qui, à mon sens, s'en dégagent avec certitude. La longue série des diatribes contre l'avarice commence dès la seconde génération des troubadours, chez le poète le plus original de ce groupe avec Jaufré Rudel, je veux dire Marcabru⁹. Pour lui, *donar* représente la vertu par excellence et se confond pratiquement avec la *proeza* tandis que d'autre part l'*avareza*, la cupidité, figure comme mère de tous les vices et que l'*escarsedat*, l'avarice, est identifiée avec la *malvestat*. Si le monde court à sa ruine, comme Marcabru n'en doute pas, c'est aux grands et puissants barons qu'en revient la faute, car ils ne vaquent plus qu'à contre-cœur à leur fonction primordiale, qui est de donner, et ont introduit ainsi une disparité scandaleuse entre richesse et prestations, rôle dans la société et légitimation morale. Les imprécations de Marcabru contre les *rics malvatz* vont résonner tout au long de la poésie provençale. Les troubadours ne se lassent pas de remonter aux grands que la générosité est la base de leur pouvoir, qu'elle est le principe constitutif de la noblesse, et enfin qu'elle offre la seule chance possible aux riches et aux puissants d'accéder aux sommets de l'amour, dont ils seraient sans cela irrémédiablement exclus. Un riche avare, répètent-ils à l'envi, est un monstre qui méconnaît le sens de son existence privilégiée et qui va contre l'ordre voulu par Dieu. La mort des grands mécènes figure dans les plaintes comme signe avant-coureur de la fin du monde, puisque, avec eux, c'est la générosité elle-même qui semble avoir fui les hommes.

Il ne viendra à l'esprit de personne d'expliquer cette exaltation de la munificence uniquement par la situation matérielle précaire des jongleurs et des troubadours. Quels sont donc ceux à qui ce sujet tient tant à cœur ?

Les appels à la générosité prennent des formes très diverses ; les uns quémangent ouvertement, n'épargnent ni les déclarations de soumission rampante ni les flatteries, dans l'espoir d'obtenir un don, qu'ils ne prétendent pas avoir mérité ; d'autres au contraire prennent un ton abrupt et se donnent l'air de réclamer tout simplement leur dû. La même diversité se retrouve dans les rapports entre l'amant et sa dame : invocations suppliantes à la *merce* de la cruelle, ou réclamation d'un salaire bien gagné. Si je ne me trompe, cette disparité découle d'une position de départ elle-même double : d'un côté nous avons affaire à une noblesse ancienne, mais ruinée, et très consciente de ses droits héréditaires ; de l'autre, à une petite noblesse de date récente, les chevaliers, lesquels luttent encore pour la pleine reconnaissance de leurs droits et pour la stabilisation de leur situation économique. Ces deux groupes ont trouvé un dénominateur commun à leurs réclamations sociales en en faisant un idéal moral commun et la condition *sine qua non* de l'existence même de la société féodale ainsi que de la gloire et de la puissance des grands seigneurs.

Notons bien que cette morale, selon laquelle richesse et pouvoir n'ont de légitimité morale que dans la mesure où ils profitent à d'autres qu'à leurs possesseurs immédiats, est tout à fait dans la ligne de l'histoire et reflète fidèlement le mode selon lequel s'est constituée la société féodale. Quand Marcabru et ses imitateurs se mettent à louer le bon vieux temps, ils se réfèrent à juste titre à une époque où les services militaires rendus étaient reconnus sous la forme d'un don capable d'assurer l'existence du compagnon d'armes, lequel entrait par la réception du fief dans un rapport de vassalité avec son seigneur. Le reproche d'avarice prend chez plusieurs troubadours une forme encore plus radicale et ils se mettent à se demander si l'existence de la haute noblesse est bien justifiée. Giraut de Bornelh ne se fait pas faute de rappeler aux barons qu'il fut un temps où la noblesse était choisie et dotée dans la mesure de ses exploits, et il conteste aux seigneurs dégénérés

9. Pour tout ce qui suit, voir D. SCHELUDEK, *Klagen über den Verfall der Welt bei den Trobadors, Allegorische Darstellung des Kampfes der Tugenden und der Laster*, dans « Neuphilol. Mittell. », t. XLIV, 1943, p. 22-45 ; E. KOEHLER, *op. cit.*, p. 45 et ss.

le droit à l'héritage de leurs pères¹⁰. Folquet de Romans, partant lui aussi du reproche classique d'avarice, va encore plus loin : il appelle de ses vœux un souverain à la poigne solide qui déposerait et déposséderait la noblesse et la reconstruirait sur de nouvelles bases. Son jeu de mots sur le nom de l'empereur Frédéric II (*fre de rics* = « frein des riches ») n'est pas équivoque¹¹.

Ceci nous amène à un autre point, à savoir la discussion autour de la notion de noblesse, noblesse héréditaire ou noblesse par le mérite¹². Les hommes sont égaux devant l'amour, comme ils sont égaux devant Dieu, proclament plusieurs troubadours (il va de soi que le peuple ne fait pas partie de l'humanité). La noblesse de l'âme et les dispositions à la culture des vertus courtoises, cependant, sont données dans une plus large mesure aux membres des couches inférieures de la classe noble et ne se rencontrent pas chez les *malvatz rics*. Dans la seconde moitié du XII^e siècle, la question de savoir si les riches et les puissants sont, oui ou non, capables de s'élever jusqu'à l'amour courtois fait l'objet chez les poètes de discussions extrêmement virulentes. On connaît le célèbre jeu-parti où le roi Alphonse II d'Aragon se voit forcé de concéder à son adversaire, Giraut de Bornelh, que la puissance et la richesse sont des facteurs ennemis de l'amour courtois, et réussit tout juste à s'exclure lui-même de cette dure conclusion¹³. Un autre ami et confrère en poésie de Giraut, le très intransigeant et très aristocrate Raimbaut d'Orange, proteste fortement contre l'opinion fort répandue — c'est lui-même qui le dit — qui déconseille aux dames d'accorder leur cœur à un seigneur de grande condition. Il s'élève contre le nivellement des différences de rang à l'intérieur de la classe noble, telle qu'elle découle de la théorie troubadoresque de l'égalité devant l'amour, voire des privilèges de la petite noblesse¹⁴.

L'attitude du comte d'Orange en matière littéraire est conforme à ce que l'on pouvait attendre : pour lui, le style obscur et difficile, le *trobar clus*, convient à la haute noblesse, qui parle une langue ésotérique pour mettre à l'abri des profanes le trésor du vrai amour, auquel elle seule doit avoir accès ; Giraut de Bornelh, non moins logiquement, déclare que le style simple, le *trobar leu*, appartient aux petits vassaux, intéressés à propager les idéaux chevaleresques et courtois¹⁵.

Concrètement, voici quels sont les arguments que l'on fait valoir contre les grands barons : quand

10. GIRAUT DE BORNELH, *Sämtliche Lieder*, éd. A. KOLSEN, t. I, Halle, 1910, n° 63, v. 12 et s. :
Car Deus als plus prezat
Donet las eretatz.

Cette thèse est reprise dans la chanson 64, v. 4-12, où elle fournit tout un tableau des origines du monde courtois :

Que'ls drechurers, conoissens,
Leials, francs, de ric coratge,
Plazens, larcs, de bona fe,
Vertaders, de gran merce
Establit om de paratge,
Per que fo servirs trobatz,
Cortz e domneis e donars,
Amors e totz ben-estars
D'onor e de gran drechura.

11. FOLQUET VON ROMANS, *Gedichte*, éd. R. ZENKER, Halle, 1896, n° 7, str. 4 :
Ben volgr' aguessem un senhor
Ab tan de poder e d'albir
Qu'als avols tolges la ricor
E no'ls laisses terra tenir,
E dones l'eretatge
A tal que fos pros e prezat,
Qu'aissi fo'l segles comensatz,
E no'i gardes linhatge,
E mudes om los rics malvatz,
Cum fan Lombart las poestatz.

Sur le jeu de mots *Frederic* — *fre de rics*, cf. A. TOBLER, dans « Sitzungsber. preuss. Akad. Wissensch. », 1900, p. 238 et ss.

12. Cf. E. KOEHLER, *op. cit.*, p. 115 et ss.

13. PILLET-CARSTENS, 242, 22 ; n° 59 de l'éd. KOLSEN.

14. *Ibid.*, 389, 7 ; n° 30 de l'éd. de W.T. PATTISON, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, 1952.

15. Voir E. KOEHLER, *Zum « trobar clus » der Trobadors*, dans « Roman. Forsch. », t. LXIV, 1952, p. 71 et ss. ; ou *op. cit.*, p. 133 et ss.

on est riche et puissant, on se rebiffe contre les privations que comporte le service d'amour, et on s'attend à voir tomber du premier coup toutes les forteresses, c'est-à-dire qu'on réclame la satisfaction immédiate du désir sensuel. Or, quiconque agit ainsi pêche contre l'amour courtois, qui consiste précisément en un processus d'éducation intérieure fondé sur la tension constante entre le désir et sa satisfaction, et il s'attaque à l'ordre courtois, qui repose sur l'amour ainsi conçu. Nous avons vu que la munificence était susceptible d'être identifiée à l'aptitude à la *cortesia* et au grand amour. A force de critiquer l'avarice des puissants, on finit par les déclarer incapables de *fin'amor*. On a donc maintenant d'un côté la pauvreté, la noblesse de pensée et de sentiment, et le vrai amour ; de l'autre, la richesse, l'avarice et l'amour sensuel vulgaire. L'opposition traditionnelle entre l'amour ordinaire et l'amour courtois coïncide maintenant avec le clivage entre riches et pauvres, hautes et basses conditions. Il ne faut pas chercher bien longtemps pour trouver dans quels milieux cette façon de voir doit être la mieux reçue : c'est la basse noblesse qui se proclame champion attitré des vraies valeurs de la classe et incarnation seule authentique de l'idéal chevaleresque d'humanité, tel qu'il se traduit dans l'amour courtois. Cette prétention est-elle justifiée ?

Dans un jeu-parti vraisemblablement très ancien, nous voyons un troubadour inconnu, un certain Jutge, poser à un non moins obscur partenaire, nommé Estève, la question suivante : si une dame a le choix entre un riche et puissant seigneur, et un chevalier non seulement pauvre, mais même endetté, auquel des deux doit-elle accorder sa faveur ? Jutge prend lui-même fait et cause pour l'endetté, car celui-ci, dit-il, est disposé à ne reculer devant aucun effort, tandis que le riche ne songe qu'à augmenter son prestige, satisfaire sa passion et tromper les gens¹⁶ ; l'amant pauvre reçoit, comme si cela allait de soi, l'épithète de *cortes*. L'amour courtois ne va pas sans une longue période d'attente, d'espoir et de supplications, pendant laquelle se déroule tout un processus d'ennoblissement et d'affinement, tant intérieur qu'extérieur, conditions que l'amant riche ne considère pas comme essentielles à l'accomplissement de ses desseins.

Il y a donc, telle est la leçon que nous devons tirer de ce jeu-parti, un rapport très net entre les efforts de l'amant courtois, sur le plan de la formation de la personnalité, et les efforts d'ascension sociale de la petite noblesse non nantie, un rapport derrière lequel il nous est permis d'entrevoir une des forces qui ont amené l'éclosion de la poésie des troubadours. Voyons maintenant si nous pourrions déceler l'arrière-plan de l'idée même de l'amour courtois.

Revenons au « paradoxe amoureux » de Spitzer : « posséder — ne pas posséder ». L'amour courtois, *fons de bontat* au dire de Marcabru, *fons et origo omnium bonorum* si nous en croyons André le Chapelain, est une aventure qui mobilise toutes les facultés de l'homme dans une tentative admirable d'enrichissement et de perfectionnement de tout l'être, entreprise par définition impossible à jamais achever, et qui réclame du sujet une inlassable tension vers en haut. Cet effort a un but : la faveur sans mélange de la dame, l'amour comblé. Si la réalisation de ce rêve était exclue dès l'abord, l'amant n'essaierait même pas d'orienter vers lui son activité ; d'autre part, l'accomplissement du désir en entraînerait le relâchement et renverrait l'amant à son point de départ.

16. PILLET-CARSTENS, 145, I = 279, II, v. 9-12 et 25-28 :

La dona deu per razon retener
 Aquel que deu, car fa majors esfors

 El ric no vol may lo bruc el bobans.

E dona deu lo cortes retener,
 Car en luy es jois e chans e deportz.
 E sitot deu, nol camja sos talans,
 E al ric platz cobezeza et enjans.

(Texte de BARTSCH, *Denkmäler der provenzalischen Literatur*, Stuttgart, 1856, p. 133. Pour la datation, voir L. SELBACH, *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik*, Marbourg, 1886, p. 75.)

Ce paradoxe est un des traits caractéristiques de la *fin' amor*, mais il se retrouve sous une forme exactement parallèle dans la société féodale de l'époque courtoise, telle qu'elle apparaissait aux yeux de la petite noblesse, c'est-à-dire, rappelons-le, d'une classe dont le sort consiste à ce moment-là, conformément aux données historiques, à tenter de consolider et d'améliorer ses positions acquises. En principe, les frontières sont ouvertes et rien ne borne ses ambitions ; mais sa situation matérielle lui crée de lourdes entraves. Le thème de l'*amar desamatz*, de l'amour non payé de retour, qui a trouvé son incarnation la plus sublime dans l'*amor de lonh* de Jaufré Rudel, nous apparaît comme la projection très exacte d'une attente à la fois parfaitement justifiée dans son principe, et vouée à la déception dans la mesure même où elle prétend à se réaliser absolument. Il y a là une analogie dans les structures que l'on peut suivre jusque dans les détails. La dame n'a pas seulement des droits, mais aussi des obligations ; il est bien connu que dans le cas où elle y manquerait, l'amant a parfaitement le droit de dénoncer la relation, exactement comme fait le vassal vis-à-vis de son suzerain¹⁷. Les hommages que lui rend l'amant ont aux yeux de celui-ci un caractère individuel, son amour est exclusif. Et pourtant son devoir à elle, en tant que *domna* d'une cour, s'étend à plus d'un individu. L'interdit mis sur la possession s'explique par la situation impossible que créent à la cour les prétentions similaires d'un grand nombre de vassaux. C'est pour cette raison que Daude de Prades peut écrire, à propos du service d'amour, qu'on n'y a rien compris aussi longtemps qu'on s'imagine pouvoir posséder sa dame — *si donz!* — sans partage :

Non sap de dompnei pauc ni pro
Qui del tot vol si donz aver¹⁸.

La *domna* appartient à tout le monde, elle est pour ainsi dire un bien indivis du droit courtois. C'est ce qui explique que l'amour courtois ne fasse aucune place à la jalousie, surtout à celle du mari. La dame, enfin, pourvu qu'elle observe toutes les prescriptions touchant son rôle de seigneur féodal, se voit accorder un champ de libres décisions.

Les prétentions de l'individu ne sont justifiées que dans la mesure où elles sont compatibles avec le bien de tous, c'est-à-dire où elles ne heurtent pas les prétentions similaires des autres personnages qui se trouvent dans la même situation. Ce qui est en jeu, c'est la montée de tout un groupe social et son intégration dans le cadre de la noblesse. C'est pourquoi l'amour courtois embrasse un ensemble de conceptions qui sont censées valables pour la société féodale tout entière. Il forme l'armature d'une nouvelle conscience de classe ; comme celle-ci, pour l'essentiel, ne repose pas sur un système de droits constitués, mais qu'il s'agit bien plutôt d'en créer un nouveau, en respectant la réalité féodale existante, il n'y a d'autre solution que de charger les concepts du droit féodal d'une nouvelle signification morale, au point de les écarter complètement de leur signification concrète originelle. C'est ici qu'il faut chercher les causes de la spiritualisation de l'amour.

Ce que l'amant courtois espère, c'est que l'amour et l'observation fidèle des règles rehausseront sa position dans la société. On demandait autrefois aux seigneurs de récompenser les services par un fief — en provençal : *onor*, — maintenant, c'est à la dame de récompenser le service d'amour par de l'honneur — *onor* également. Le Dauphin d'Auvergne déclare sans ambages que l'amour entre la *domna* et son *drut* a pour but de « louer de l'honneur » :

Be n'estai, cant pros cavaliers
Conquier domna de gran valor,
Mais chascus o fai per honor,
E l'onors es coma logiers¹⁹.

17. Cette situation a donné naissance à deux formes spéciales de la chanson : le *comjat* et la « chanson de change ».

18. DAUDE DE PRADES, éd. SCHUTZ, Toulouse/Paris, 1933, n° 14, v. 31 et ss.

19. PILLET-CARSTENS, 448, I, v. 11-14 ; cité d'après A. KOLSEN, *Trobadorgedichte*, Halle, 1925, p. 10.

Dans un jeu-parti avec Lanfranc Cigala, un certain Guillaume déclare qu'il ne manque pas de gens pour attacher plus de prix à l'honneur qu'ils s'acquièrent en aimant qu'à une éventuelle satisfaction de leurs désirs²⁰. De même qu'on s'attend à ce que le seigneur soit magnifique et récompense ses fidèles par des dons abondants, faute de fiefs à distribuer, de même la dame est censée accorder l'honneur, lequel ne se mesure plus en arpents de terre, mais en considération sociale indépendante de la fortune. Les troubadours ne se lassent pas de répéter que leur dame est d'une condition infiniment plus brillante qu'eux, mais qu'elle peut, par sa bonté, les élever au-dessus de leur rang. On comprend mieux maintenant pourquoi il est dit que l'amour fait des miracles.

La *fin'amor* est en même temps *amor leial*. Le terme de loyauté (*lealtat - legalitas*), qui définissait originellement le lien entre seigneur et vassal, s'applique maintenant à l'obligation morale qui unit l'amant à sa *domna*. La composante morale du concept *onor* tend à se dissocier de l'aspect concret, tandis qu'à l'origine l'honneur reçu était exactement proportionnel à l'importance du fief. Ce que l'individu se voit conférer maintenant, ce n'est pas une rétribution matérielle de ses services, mais une part de l'honneur général de la noblesse. En d'autres termes, le chevalier pauvre, à défaut de pouvoir fonder son appétit d'honneur sur des biens tangibles, en fait une valeur morale, la valeur morale centrale pour toute la classe sans acception de rang, et un idéal qui lie tout particulièrement les détenteurs du pouvoir. *Merce*, d'abord synonyme de *guizardon* pour désigner la récompense due au service, signifie maintenant une « grâce » qui tend à l'abstraction, faute de pouvoir se matérialiser autrement que dans des cas exceptionnels ; elle n'est plus l'objet d'une confiance assurée, mais une promesse vague de bonheur, toujours susceptible d'être retirée, et qui se condense, aux heures d'euphorie, dans le sentiment du *joy*.

Qu'il n'y ait pas de malentendu : les termes que nous venons d'énumérer font toujours partie du vocabulaire courant dans leur signification juridique concrète, et cette signification est toujours présente à l'esprit des troubadours lorsqu'ils les emploient ; mais, quand ils en usent pour parler d'amour et de courtoisie, ils les idéalisent, les moralisent, les spiritualisent, pour dissimuler leur impuissance à maîtriser dans la vie les réalités qui répondent à ces notions. Le même processus de spiritualisation a été étendu à la personne de la *domna*. Mais, si passionnément qu'ait été poursuivie la tentative de transmutation idéale que nous venons de décrire, il ne faut pas croire que les petits vassaux, pour autant, aient renoncé à poursuivre sur le terrain du concret l'amélioration de leur situation économique. Bien au contraire ; leurs réclamations sont présentées maintenant au nom de la morale ; il ne s'agit plus d'intérêts individuels, mais de la grande affaire de toute la classe.

Afin d'éclairer encore le tableau que je viens d'esquisser, je me permets d'attirer l'attention sur deux faits capitaux. Nous devons aux travaux de Wechssler, de M. Pellegrini et, plus récemment, de Mme Rita Lejeune, de connaître très bien les rapports entre la terminologie féodale et la poésie courtoise²¹. Il faut bien voir que ce vocabulaire, quand on l'emploie pour parler des choses du cœur, ne constitue pas une simple métaphore, mais qu'il définit la substance même du service d'amour. L'analogie n'est pas seulement dans les mots, mais dans les choses, les relations sociales d'une part, d'autre part leur transposition sur le plan moral. Pour comprendre cette analogie,

20. PILLET-CARSTENS, 201, 4b, v. 33-36 :

Cuiatz, tuit cil, q'an entendut,
Aion cel ben d'amor aiut ?
Non an ; mas lo lau de la gen
Prenon en luec de joi plazen.

21. E. WECHSSLER, *Frauendienst und Vassallität*, dans « Zeitschr. f. franz. Sprache u. Liter. », t. XXIV, 1902, p. 159-190 ; S. PELLEGRINI, *Intorno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori*, dans « Cultura neolatina », t. IV-V, 1944/45, p. 21-36 ; R. LEJEUNE, *Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine*, dans *VIII^o Congresso di Studi romanzi*, Florence, 1956, p. 227-248.

il faut se rappeler que l'amour courtois est essentiellement construit à partir de la perspective de l'homme, plus précisément de l'homme qui se trouve dans une situation d'infériorité. Or c'est à lui, et à lui seul, que la *domna* doit son élévation, et elle perd le nom, la dignité de *domna*, comme le signale Perdigon, si elle ne traite pas son serviteur avec le respect convenable. Écoutons le poète lui-même :

Lo nom de « la domna » desman,
Que'l nom pert, pos met en soan
Cavalliers, don lo nom li sors²².

Les porte-parole de la petite noblesse sont les troubadours ou leurs interprètes, les jongleurs. Le jongleur est le troisième membre d'un groupe composé, à part lui, de la *domna* et du chevalier pauvre, et qui doit son existence à la convergence des intérêts de ses membres. Il n'y a donc pas à s'étonner si nous entendons Sordel, dans son *Ensenhamen*, poser en principe qu'il est indigne d'une personne de mentalité courtoise de parler en mal de trois catégories de personnes, qui méritent au contraire d'être exaltées par tous les moyens, et qui sont les dames, les chevaliers pauvres et les jongleurs :

De tres genz no deu dire mal
Nulz oms, que am fin pretz cabal :
De dompnas, ni de cavaliers
Paubres, que'l mals es trop sobriers,
Ni de juglars ; quar, ses conten,
Cel fai trop mortal faillimen
Qui baissa zo que's deu levar²³.

Le moment est venu de nous demander quelle était, au juste, la situation de ces modestes vassaux par rapport à la haute noblesse. Je ne cacherais pas que mes conceptions sur l'évolution de la société féodale en France, longtemps fidèles aux idées de Marc Bloch²⁴, se sont modifiées depuis, à mesure que des historiens plus jeunes nous faisaient part de leurs découvertes. Je ne saurais mieux faire comprendre ce que je veux dire qu'en citant ces lignes d'un historien français qui compte parmi ceux qui ont le plus fait pour renouveler notre connaissance de la période en question, M. Georges Duby : « [Marc Bloch], et je l'ai longtemps suivi, pensait que, les familles du haut moyen âge s'étant éteintes, une toute nouvelle noblesse avait dû se reconstituer aux temps féodaux, en fonction d'un certain niveau de fortune, d'une manière de vivre distincte de celle du commun et, notamment, d'une aptitude singulière à l'exercice des armes. En fait, on peut considérer maintenant établi que la noblesse carolingienne s'est transmise par le sang dans une abondante postérité féodale²⁵. » J'avais encore admis, toujours avec Marc Bloch, que cette nouvelle noblesse édifiée sur les ruines de l'ancienne, de la carolingienne, s'était stratifiée graduellement, et il me paraissait logique de voir dans les membres de la couche inférieure les auteurs d'une idéologie destinée à procurer leur réintégration et leur participation à une conscience de classe commune. Aujourd'hui, ces positions

22. PILLET-CARSTENS, 119, 6 = 370, 11, v. 10-12.

23. SORDELLO, *Ensenhamens d'onor*, éd. BONI, p. 215, v. 563/9. Voir aussi les v. 573/6 :

Ni cavalier paubre con ausa
Destrigar nulz per nulla causa,
Qui om deu donnar e servir,
Enanzar e gen acullir ?

24. M. BLOCH, *La société féodale*, t. II, Paris, 1940 (« L'évolution de l'humanité », 34) chap. I.

25. G. DUBY, *Une enquête à poursuivre : la noblesse dans la France médiévale*, dans « Revue historique », t. CCXXVI, 1961, p. 6. On trouvera un état de la question chez K.F. WERNER, *Literaturbericht über französische Geschichte des Mittelalters*, dans « Histor. Zeitschr. », Sonderheft I, 1962, p. 467-612, en particulier p. 549. Les travaux de M. Werner lui-même sont pour une bonne part responsables de ce renouvellement de la question ; on lira ses *Untersuchungen zur Frühzeit des französischen Fürstentums (9.-10. Jahrhundert)* dans « Welt als Gesch. », t. XVIII, 1958, p. 256-289 ; XIX, 1959, p. 146-193 ; XX, 1960, p. 87-119.

ne me paraissent plus soutenables exactement dans les mêmes termes, mais je pense que le rajeunissement qui s'impose ne porte pas sur l'essentiel. Il faut seulement parler non plus d'une *réintégration*, mais de l'intégration, tout court, d'un groupe social nouveau. A mon avis, il faut se représenter les choses à peu près comme suit (on comprendra que je me borne à esquisser les lignes essentielles) : on a eu d'abord, longtemps avant l'apparition de la basse noblesse, de grands seigneurs descendant des familles comtales, et alliées à la Couronne, de l'époque carolingienne ; elles formaient un groupe exclusif, auquel il n'était pas possible d'accéder par en bas²⁶. Cette noblesse princière a connu son apogée au x^e siècle et au début du suivant. Vers le milieu du ix^e, un autre groupe commence à se dessiner, celui des *vassi dominici* et des *vicarii*, dont les relations avec le Palais royal se relâchent petit à petit, et qui finissent par entrer dans la mouvance des comtes. Ce sont eux qui aux x^e et xi^e siècles se transforment en châtelains et en barons²⁷. Ils sont nettement distincts des comtes, mais ils sont quand même plus près d'eux que de la grande masse des simples hommes libres, dont un abîme les sépare²⁸. Ils doivent faire face à des problèmes économiques très graves, et un nombre considérable d'entre eux, à partir du x^e siècle, s'appauvrit par suite de la multiplication naturelle, du partage des successions et de prétentions toujours plus coûteuses à satisfaire²⁹. Il faudra attendre longtemps (pour la Provence, par exemple, jusque vers la fin du xii^e siècle³⁰), pour voir se dessiner dans le droit successoral une réaction contre l'émiettement des fiefs. Au terme de cette décadence, la situation sociale et économique des rejetons appauvris des *vassi dominici* n'est plus tellement différente de celle d'un autre groupe de chevaliers, nouveau celui-là, je veux dire ces guerriers de profession, libres ou non, qui, au cours du x^e et du xi^e siècle, se voient octroyer de petits fiefs en reconnaissance de leurs bons services et par désir de s'assurer leur loyauté ; ces fiefs deviennent vite héréditaires. Il se glisse donc une couche nouvelle entre l'ancienne noblesse de haute extraction et la paysannerie, entre les maîtres et les serviteurs purs et simples ; cette couche se définissait d'abord par la profession, bientôt la naissance jouera le même rôle ; elle élabore une conscience de corps et finit par entrer en jouissance des privilèges de la noblesse³¹. Des bouleversements importants résultent de l'entrée de la chevalerie dans la noblesse : celle-ci n'avait jusque-là aucunement senti la nécessité de se donner une conscience propre et une idéologie de classe ; les petits nobles remettent tout en cause, par besoin de légitimer leur nouvelle position³². Les barrières de la noblesse se sont donc entrouvertes pour laisser pénétrer un nouveau groupe, celui des hommes d'armes. Les cavaliers sont désormais des chevaliers. Il s'agit maintenant de refermer la brèche, ce qui s'effectue au moment où la « classe de fait » ainsi formée devient « classe de droit ». Et l'on voit ces mêmes chevaliers qui propagent ardemment l'idée de la noblesse individuelle attachée à la vaillance et aux autres vertus, afin de justifier leurs ambitions sociales — et qui n'hésitent pas à remanier dans ce sens les généalogies des grandes familles³³, — s'employer

26. DUBY, *loc. cit.* : « Un fait désormais incontestable : la noblesse médiévale est indépendante de la chevalerie et lui est antérieure ; c'est une qualité qui vient des ancêtres, une affaire de race. » Plus loin, p. 14-15 : « Il existait donc bien, dès le haut moyen âge, une 'noblesse' participant à la puissance publique, liée d'abord à la maison royale, mais peu à peu se détachant d'elle, consciente de sa position et de l'honneur de son ascendance et, par conséquent, fermée aux parvenus. »

27. DUBY, *op. cit.*, p. 14 ; WERNER, dans « Welt als Gesch. », t. XVIII, 1958, p. 185.

28. DUBY, p. 14-15.

29. P. GUILHIERMOZ, *Essai sur l'origine de la noblesse en France au moyen âge*, Paris, 1902, p. 160 ; et également p. 208 : « L'action incessamment renouvelée des partages successoraux et des aliénations partielles créait tous les jours de très petits fiefs, incapables de supporter même les services restreints..., en sorte qu'il fallait inventer de nouvelles formes. »

30. R. AUBENAS, *La famille dans l'ancienne Provence*, dans « Ann. d'hist. écon. et soc. », t. VIII, 1936, p. 523-541.

31. Consulter à ce propos l'étude très instructive d'A. BORST, *Das Rittertum im Hochmittelalter, Idee und Wirklichkeit*, dans « Saeculum », t. X, 1959, p. 213-231.

32. On trouvera un excellent tableau de cette évolution chez A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Munich, 1958, t. I, p. 211 et ss.

33. Voir K.F. WERNER, dans « Welt als Gesch. », t. XX, 1960, p. 116 et ss. L'auteur a relevé plusieurs cas de généalogies remaniées au début du xii^e siècle pour les ramener au type du jeune homme noble, aussi brave que pauvre, qui conquiert par ses exploits un fief ou la main d'une héritière, veuve ou jeune fille. Et M. Werner d'ajouter : « Alle diese Erfindungen verwerten ein literarisches Motiv, durch das besonders der niedere Adel angesprochen wird, der sich im 10. und 11. Jahrhundert konstituiert und ein Weltbild schafft, in dem er sich gegenüber dem höheren (und bis dahin einzigen) Adel zu behaupten sucht. »

en même temps à édifier une muraille infranchissable entre la noblesse et le reste du monde, ce qui s'exprime dans la culture courtoise par l'opposition radicale entre courtoisie et *vilenie*.

La poésie des troubadours naît très précisément à l'instant où l'anoblissement de la chevalerie est *de facto* accompli, sans qu'il soit encore entré définitivement dans la conscience — ni des maîtres, ni des sujets — comme une donnée évidente dont on ne conteste pas la légitimité. Cette rencontre n'est pas un hasard que l'on puisse expliquer tout simplement par quelque inspiration subite d'un individu génial ; disons plutôt qu'un individu s'est fait, le premier, l'interprète des aspirations latentes de la chevalerie. Ce premier poète n'est certainement pas identique avec le plus ancien dont nous possédions les œuvres. Mais Guillaume IX est sans doute le premier membre de la haute noblesse à avoir sanctionné par sa poésie la nouvelle conception de l'homme, créée par la basse noblesse et proposée par elle en idéal à la classe tout entière.

Les petits vassaux dépendaient dans leur existence même de la tournure que prendraient leurs relations avec la vieille noblesse. Leur intégration complète ne pouvait réussir qu'à une double condition, la première étant une communauté au moins partielle d'intérêts, la seconde, que les besoins propres à la fraction inférieure de la noblesse fussent susceptibles d'une sublimation, si l'on peut dire, pussent se transcender et devenir les éléments d'une conscience de soi — conscience de soi en tant que noble et en tant qu'homme — valable généralement. Nous avons déjà tenté ci-dessus de montrer comment la poésie a réalisé pour sa part la deuxième de ces conditions. Il nous reste à nous demander quelles raisons ont pu pousser la fraction dominante de la noblesse à faire sienne cette idéologie fort morale, j'en conviens, mais ouvertement liée aux intérêts d'une classe de parvenus, et à lui conférer par là la possibilité de se développer et d'atteindre l'ampleur et la forme que nous lui voyons. La première de ces raisons est la même qui explique aussi l'élargissement de la classe dont nous avons parlé il y a un instant. L'anarchie consécutive à l'affaiblissement de la monarchie carolingienne avait forcé les comtes, devenus plus ou moins indépendants, à se munir chacun d'une petite armée. Cette nécessité ne fit que devenir plus contraignante à mesure que les comtes remarquèrent la renaissance graduelle du pouvoir royal et surtout la tendance menaçante de leurs propres vassaux à s'émanciper (songeons aux difficultés des comtes de Toulouse et de Poitiers) ; le plus élémentaire instinct de conservation poussait à s'attacher une forte troupe de gens dévoués et disposés à prendre les armes en toute occasion. La même loi vaut pour les grands vassaux dissidents. La suite est facile à imaginer : la noblesse est forcée de payer par des concessions de plus en plus coûteuses les services dont elle ne peut se passer. On accorde d'abord de petits fiefs, mais le nombre n'en est pas infini, et surtout, le sentiment d'obligation attaché à la jouissance d'un tel fief s'éteint fort vite, surtout depuis que la succession automatique de père en fils est devenue la règle. Il ne suffit donc plus que la cour soit un centre administratif, avec le personnel qu'exige le gouvernement d'un territoire étendu, il faut encore s'assurer la fidélité des petits vassaux, qui sont la majorité, et ce en se les attachant par un lien personnel fondé sur plus que la simple fourniture d'armes, de nourriture et de vêtements. Effrayés par l'instabilité de la couche inférieure de la noblesse, instabilité qui résulte du manque de sécurité matérielle et qui l'amène à changer très facilement de suzerain, les grands seigneurs en sont réduits à de disputer sa loyauté. La coutume qui consiste à élever les fils des vassaux à la cour du seigneur est le fruit d'une nécessité politique. La suzeraine a elle aussi dans cette affaire un rôle capital à jouer, surtout si l'on songe que les fréquentes absences du maître lui imposaient de lourdes responsabilités.

Résumons-nous : la petite noblesse de date récente, fieffée ou non « chasée », avait tout intérêt à maintenir avec les grands seigneurs des relations qui assuraient son ascension sociale (n'oublions

pas que le refus d'adouber de la part du suzerain entraînait la déchéance³⁴), mais la haute féodalité n'avait pas d'autre choix elle non plus que de s'assurer par tous les moyens la fidélité de ses vassaux³⁵. Elle dut se résigner à accepter, voire à prôner, une philosophie et un style de vie qui ne correspondaient aucunement à ses origines et à son rang. C'est peut-être un paradoxe, mais c'est la vérité : la courtoisie, c'est-à-dire un code de comportement social qui accorde la première place aux égards dus à autrui et aux bonnes manières, à la soumission et au respect envers les dames, un tel programme, dis-je, ne serait jamais entré dans la mentalité des grands barons s'ils n'y avaient été initiés par les représentants d'une classe dont le premier souci était, et ne pouvait être, que de se ménager des moyens de subsistance et des possibilités d'avancement par une conduite appropriée envers les puissants, de ne jamais sortir de la mesure, et de prouver par une façon de penser et un comportement raffinés qu'elle était parfaitement digne d'être traitée d'égal à égal, comme c'était son rêve.

Ce qui reste mystérieux, c'est pourquoi les grands princes ont accepté de partager une conception de l'amour qui ne consiste qu'en subordination, humilité, crainte, désirs lointains, renoncement — et envie de se faire valoir, — qui porte en un mot tous les caractères que l'on s'attend à y trouver lorsqu'on songe qu'elle est l'invention d'une classe toute bourrée de prétentions, mais en fin de compte inférieure. Et pourquoi ont-ils adopté tout cet appareil de règles de conduite relatives à l'amour, alors que rien ne les obligeait à s'y conformer, et que, dans la pratique, la plupart s'en dispensaient fort allègrement ?

La réponse à ces doutes, demandons-la au plus ancien des princes troubadours, Guillaume IX, comte de Poitou et duc d'Aquitaine, dont je citerai deux strophes (chanson VII de l'édition Jeanroy) :

Ja no sera nuils hom ben fis
 Contr' Amor si non l'es aclis,
 Et als estranhs et als vezis
 Non es consens,
 Et a totz sels d'aicels aizis
 Obediens.

Obediensa deu portar
 A motas gens qui vol amar,
 E coven li que sapcha far
 Faigz avinens,
 E que's gart en cort de parlar
 Vilanamens.

On comprend à la lecture de ces vers en quoi résidaient, aux yeux d'un grand féodal, les mérites de la nouvelle conception de la vie sentimentale. L'amour est compris comme un facteur d'ordre dans la société. Ses règles, qui valent pour toutes les personnes présentes à la cour, assurent un accord général harmonieux en interdisant à chacun, quel qu'il soit, de rechercher trop exclusivement la satisfaction de son intérêt particulier. Les lois de l'amour, dont l'observation rigoureuse est seule capable de faire accéder un homme à la perfection, ordonnent de s'adapter en tout au style

34. Voir GUILHIERMOZ, *op. cit.*, p. 477. Et Bernard de Ventadour (PILLET-CARSTENS, 70, 23, v. 37-40 : éd. APPEL, Halle, 1915, p. 23) :

Servirs c'om no gazardona,
 Et esperansa bretona
 Fai de senhor escuder
 Per costum e per uzatge.

35. Les chansons des troubadours mettent très souvent les seigneurs — et les dames — en garde contre des gestes de nature à leur aliéner la loyauté de leurs vassaux, ou la fidélité de leurs adorateurs.

de vie de la cour, et reconnaissent comme autorité suprême la *domna*, c'est-à-dire la femme du maître. L'*obediensa* de Guillaume, l'adaptation parfaite, est élevée sous la forme de la *mezura* au rang de loi suprême du monde courtois, et garantit son fonctionnement harmonieux. L'amour rend courtois, et *cortesia non es als mas mezura* (Folquet de Marseille)³⁶. Je crois que nous saisissons mieux maintenant les motifs qui ont poussé la haute noblesse à adopter et à propager les conceptions de la basse noblesse en matière amoureuse. Ne réalisaient-elles pas la quadrature du cercle, en proposant une forme de pensée qui liait le vassal au seigneur et le *cavalier* à la *domna*, surmontait l'antinomie entre les deux fractions de la même classe en leur proposant un idéal commun, et cela sans toucher à la hiérarchie existante ?

La dernière question qu'il reste à poser est la suivante : pourquoi cet idéal de classe devait-il s'édifier à partir d'une théorie de l'amour ? L'idéal chevaleresque qui l'avait précédé, celui dont nous trouvons l'expression dans les chansons de geste, n'avait pas eu recours à cette passion, qu'il ignorait presque absolument. Pour répondre à cette question, il nous faudra une fois de plus jeter les yeux sur l'institution qui représente le centre de la vie à cette époque, c'est-à-dire la cour. C'est dans ce cadre que les ambitions de la chevalerie s'exprimaient le plus nettement ; c'est là également que se manifestait avec le plus de force à quel point les groupes en présence étaient inéluctablement complémentaires. Ces groupes ne pouvaient vivre en un même lieu sans s'intégrer, ce qui n'allait pas sans exiger une forme de vie et un système de valeurs communs. La basse noblesse est représentée à la cour principalement par des jeunes gens, qui ne peuvent pas vivre sur le fief paternel ; ils forment une suite nombreuse de *bacheliers*, *escudiers* et chevaliers, vivant directement aux dépens du seigneur, et tous célibataires. Tout ce monde vit plus ou moins entassé les uns sur les autres dans un espace restreint et dans une société où il y a peu de femmes ; l'une d'elles jouit d'une autorité incontestée en temps normal, et à plus forte raison pendant les absences du maître, c'est la *domna*, maîtresse et éducatrice à la fois. « Dans ces petits mondes isolés, écrit M. Hauser, la vie quotidienne en commun devait engendrer une tension érotique particulièrement élevée, qui se déchargeait dans la plupart des cas, à défaut d'autres possibilités, sous la forme sublimée de l'amour courtois ³⁷. » Le culte de l'amour dans la poésie des troubadours n'est pas une pure fiction. L'érotisme n'en est pas du tout exclu, bien au contraire, c'est de lui que monte l'élan qui pousse à la spiritualisation. Se consumer de désirs, et des désirs les plus sensuels, tout en renonçant à jamais à leur assouvissement, ce « paradoxe amoureux » reflète les conditions de vie imposées aux membres de la petite noblesse par le cadre étroit des cours où ils vivent. La structure psychologique de l'amour courtois est déterminée, nous l'avons vu, par la situation économique, sociale et politique faite à ce groupe humain. Cette structure est la projection d'un besoin d'intégration, lequel, obéissant à la loi d'harmonie qu'impose la vie en commun à la cour, crée un idéal valable pour toute la noblesse, et bâtit un accord capable de surmonter les tensions intérieures de cette classe sur le fondement solide du plus puissant des instincts humains, mais en faisant de celui-ci un facteur d'ordre social et en lui opposant comme digue le respect des distances établies.

Nous avons présenté l'ascension de la chevalerie de basse extraction comme un fait capital dans l'histoire du moyen âge ; la marche des choses, telle que nous l'avons décrite sommairement ici, a été la même, à de légers décalages régionaux près, dans toute l'Europe féodalisée, ce qui explique

36. Voir aussi MARCABRU :

De cortesia's pot vanar
Qui ben sap mesur' esgardar.

Cf. J. WETTSTEIN, « *Mezura* », l'idéal des troubadours. Son essence et ses aspects, Zürich, 1945.

37. A. HAUSER, *op. cit.*, p. 228. Voir aussi M. S. WISSER, *De Figuur van de vrouw in de Troubadourslyric, een studie van de hoofse heijde*, thèse de l'Université de Leyde, La Haye, 1950.

la diffusion rapide et durable de la littérature courtoise. Le tableau que nous avons tracé, cependant, correspond tout particulièrement aux faits tels qu'ils se sont déroulés dans le pays féodal par excellence, la France. Si l'on nous demande comment il se fait que cette évolution ait porté ses premiers fruits littéraires et culturels dans la partie méridionale de la France, nous rappellerons simplement les circonstances nombreuses et bien connues qui ont toujours fait du Midi une terre à part : l'indépendance complète à l'égard du pouvoir royal central, et par conséquent le développement rapide de la société féodale ; l'avance du Midi par rapport au reste de la France dans le domaine de la culture, par suite de la longue imprégnation par la civilisation romaine ; la survivance du droit romain et la place honorable faite à la femme dans la vie sociale ; le raffinement des mœurs et coutumes, le goût du faste et la sociabilité ; le peu d'enthousiasme guerrier, et enfin l'influence très réduite de l'Église³⁸. Je me dispenserai d'entrer dans plus de détails, car mon dessein est autre, et il me suffit d'attirer l'attention sur le rôle, à mon avis décisif, de la chevalerie dans la formation de la culture courtoise, rôle qui consiste en la création, à partir d'ambitions sociales déterminées, d'une idéologie devenue bien commun de toute la classe noble, et dans l'invention de l'amour courtois, c'est-à-dire d'une conception de l'homme qui fournit à la classe la justification, esthétique et morale, de sa position dominante. Le service d'amour devient synonyme de dévouement à l'ordre féodal.

A un moment précis de l'évolution historique, nous voyons la haute noblesse céder à la poussée des chevaliers, les admettre en son sein, et permettre par là, en en offrant la possibilité matérielle, l'élaboration d'un idéal chevaleresque renouvelé ; la courte trêve dans la lutte entre ces frères ennemis que sont grands seigneurs et petits vassaux, pendant laquelle ils s'emploient à l'envi à créer une nouvelle conception de l'homme, doit être considérée comme une des grandes heures de l'humanité, car l'idéal jailli en réponse aux difficultés particulières que nous venons d'analyser était, lui, universel et impérissable. L'histoire française ne présente peut-être pas, à l'exception de l'idéal classique issu de la synthèse des aspirations de la cour et de la ville au XVII^e siècle, un plus bel exemple de la façon dont naissent, dans l'opacité des conflits sociaux, des idéaux universellement valables.

II

Je me suis jusqu'ici attaché à montrer l'analogie qui existe entre la structure sociale et celle de la psychologie amoureuse, afin de prouver que la poésie des troubadours et l'amour courtois ne peuvent se comprendre que par l'histoire et la sociologie. C'est dans le processus de l'intégration de la nouvelle chevalerie de basse extraction, et dans les problèmes posés par la vie en commun à la cour princière, que nous avons vu le facteur déterminant de cette évolution.

Posons-nous maintenant la question suivante : ces conclusions peuvent-elles nous aider à éclairer l'évolution des genres, plus particulièrement la structure et la composition de la *canço*? C'est celle-ci en effet qui, pour les troubadours et leur public, jouissait de la renommée la plus haute ; elle exigeait une langue châtiée et, à chaque fois, une forme métrique inédite et une mélodie nouvelle.

Friedrich Diez, le fondateur de la philologie romane et un des plus éminents patriarches des études provençales, a émis, en 1826, le jugement suivant : « On pourrait facilement imaginer que toute cette littérature est l'œuvre d'un seul poète qui l'aurait conçue sous le coup de diverses émotions³⁹. »

38. On trouvera un résumé utile de la question chez P. BERPERRON, *La joie d'amour, contribution à l'étude des troubadours et de l'amour courtois*, Paris, 1948, p. 14 et ss.

39. F. DIEZ, *Die Poesie der Troubadours*, t. II, Auflage von K. BARTSCH, Leipzig, 1883, p. 107.

Cette phrase a été reprise et commentée par bien des critiques, entre autres par Alfred Jeanroy, qui y ajoute les réflexions suivantes : « Autant la poésie lyrique des Provençaux est variée dans ses formes, autant elle est monotone en son contenu... Ce sont toujours les mêmes situations, les mêmes sentiments, les mêmes images qui reparaissent devant nos yeux⁴⁰. » La chanson, selon l'opinion de Jeanroy, « nous laisse rarement percevoir l'écho d'un sentiment sincère »⁴¹, même chez les meilleurs troubadours, « le sentiment personnel, l'expérience franche et vive sont étouffés sous le fatras pédantesque de l'école⁴² ». L'éminent connaisseur de la poésie courtoise que fut Jeanroy n'a jamais compris la nature particulière de la poétique et de l'esthétique médiévales. Ainsi s'est formé un consensus général, qui a été exprimé avec le maximum de concision, peut-être, par Dimitri Scheludko, pour qui les chansons des troubadours sont, dans l'ensemble, vides de contenu ; il n'y voit que des kyrielles de lieux communs et des exercices de rhétorique⁴³.

On en vient à se demander quel charme ces critiques pouvaient trouver à une poésie dans laquelle ils ne voyaient, pour l'essentiel, qu'une répétition vide et monotone de formules et clichés toujours les mêmes ou peu variés. La génération des critiques positivistes a fourni un travail énorme, mais son jugement esthétique est resté celui de l'ère romantique : dès qu'on ne voit pas percer le sentiment authentique, dès que l'on n'entend pas le cri de l'âme individuelle chargée de son expérience, de sa douleur, toutes subjectives, on n'admet pas qu'il y ait poésie, on parle tout au plus de littérature. Il y a longtemps que ces jugements gênent les interprètes de la poésie médiévale ; on a cherché, non sans tâtonnements et reculs, à débarrasser le monde du moyen âge de son vernis romantique ; mais le concept de poésie, sans lequel la critique ne peut opérer, est resté le même. Pour sortir de ce dilemme, il fallut que l'on acceptât généralement une vérité que l'on peut exprimer ainsi : il est inconcevable qu'une poésie à laquelle on ne reconnaît d'autres traits caractéristiques que d'être monotone, stéréotypée et conventionnelle — laquelle n'aurait été en somme rien qu'une mode, qu'un rituel mondain, — qu'une telle poésie, dis-je, ait pu fasciner pendant des siècles un public exigeant et se frayer un chemin à travers presque tous les pays d'Europe. L'uniformité de la poésie courtoise est demeurée un scandale aussi longtemps qu'on est resté fidèle aux idées romantiques, à savoir que la poésie demande la vérité dans l'expression des sentiments, la sincérité personnelle du poète, et qu'elle doit porter la marque d'un génie original : toutes idées qui barrent l'accès à une véritable compréhension de l'art médiéval. La pensée romantique et post-romantique part de la disjonction fondamentale de la société et de l'individu, et elle finit nécessairement par croire que tout sentiment sincère doit s'exprimer c o n t r e la société.

Pour en arriver à une nouvelle compréhension il fallut donc reconsidérer le rapport entre l'individu artiste du moyen âge et le monde où il vivait. M. R. R. Bezzola a très bien décrit cette relation dans les termes suivants : « Le poète du moyen âge..., comme le sculpteur, le peintre, l'architecte, le musicien, et même le penseur et le philosophe, crée d'après un modèle qui naît de l'âme même de l'œuvre qu'il rêve, et non pas en premier lieu pour exprimer ses sentiments individuels, comme les esthéticiens modernes veulent le faire croire des poètes de tous les temps. — L'auteur du moyen âge, comme celui de l'antiquité, n'est pas seulement un individu perdu dans un monde chaotique et hostile ; il est une personne, c'est-à-dire qu'il se sent individu, mais aussi et surtout, membre d'un organisme, de la société humaine. Le style qu'il adopte, auquel il se soumet sans en sentir la contrainte, est l'expression de cet organisme⁴⁴. » On comprend que les médiévistes aient salué

40. A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse/Paris, 1934, t. II, p. 94.

41. *Ibid.*, p. 175.

42. A. JEANROY, dans PETIT DE JULEVILLE, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, Paris, 1896/99, t. I, p. 380.

43. D. SCHELUDKO, dans « *Archiv. Romanicum* », t. XI, 1927, p. 310 ; XV, 1931, p. 156.

44. R. R. BEZZOLA, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, Paris, 1947, p. 82-83.

cette nouvelle orientation avec émerveillement, comme en témoignent ces paroles d'une autorité qualifiée, Mme Rita Lejeune : « Voici que notre monde découvre seulement, non sans tâtonnements, non sans surprise, très longtemps après ce qui a été fait pour la sculpture et la peinture du moyen âge, le sens et l'art des formules médiévales en matière de littérature, aussi bien dans l'épopée que dans la lyrique. Par la même occasion, nous commençons à goûter le plaisir des nuances infinies, celui des 'variations sur un thème donné'⁴⁵. » Mme Lejeune se réfère ici à M. Robert Guiette qui, avec son concept de « poésie formelle », a permis une valorisation fondamentalement nouvelle de la « poésie des lieux communs⁴⁶ ». « Jamais », telles sont les paroles de M. Guiette, « poésie ne fut plus rigoureuse, plus totalement et consciemment calcul, mathématique et harmonie⁴⁷. » Le texte de la chanson — de même que la mélodie — « est construit, par un jeu de la poésie du lieu commun, du langage convenu, des clichés... Il faut lire ces chansons comme on lit des contrepoints, en en suivant les mouvements, les relations et les combinaisons, mais sans négliger la valeur sensible du thème et la qualité expressive des jeux et des combinaisons⁴⁸. » M. Roger Dragonetti qui, avec un succès remarquable, a fait l'application des principes de M. Guiette à la poésie des trouvères, définit en ces termes l'importance et la fonction des clichés dans la « poésie formelle » : « Le cliché est... tout ensemble moyen poétique de révélation d'un sens connu qu'il donne à éprouver, point de départ et canalisation de l'inspiration, enfin le lieu d'une entente préétablie entre le poète et son public⁴⁹. » Les découvertes de ces critiques seront d'une très grande utilité pour les considérations qui vont suivre. Si, en effet, le principe de la « poésie formelle » est capable d'ouvrir authentiquement l'accès à l'art courtois, il doit se montrer aussi fertile pour l'étude de la composition et de la structure qu'il l'a été pour la critique du style.

Alfred Jeanroy n'avait pas une très haute opinion de la composition dans les chansons des troubadours : « Elle est », dit-il, « de toutes les parties de la chanson provençale la plus faible. Les troubadours ignorent absolument ce qu'est un tout logiquement agencé ; ils n'ont à aucun degré l'art de grouper autour d'une idée centrale les idées accessoires propres à l'éclairer ; ou plutôt ils semblent ne s'en préoccuper nullement. Chacune de leurs chansons est un chapelet de lieux communs dont ils peuvent à volonté resserrer ou étirer le fil⁵⁰. » Nous observerons là-contre que, premièrement, les troubadours n'avaient pas besoin d'expliquer ce qu'ils voulaient dire parce que le public le savait de toute manière ; deuxièmement que, vu la limitation extrême des thèmes et des motifs, au lieu de la ressemblance des chansons entre elles, que Jeanroy blâme tant, on en serait arrivé à la similitude complète et le public aurait perdu ce que, justement, il aimait, c'est-à-dire la nuance ; troisièmement qu'il s'en faut de beaucoup que tous les troubadours manquent du sens de la composition. Quand Jeanroy souligne que les sentiments exprimés sont souvent « contradictoires », que des « images disparates » se suivent sans transition, qu'à des protestations de soumission absolue succèdent sans suite ni raison des déclarations de rupture, c'est qu'il méconnaît la psychologie amoureuse et la cohérence des sentiments contradictoires qui en résulte. Là où Jeanroy dénonce l'impuissance, il y a intention ; ce qu'il considère comme contrainte conventionnelle est en réalité, aussi bien, l'espace concédé à la liberté et à l'originalité relative qu'il importe de préserver face à l'exigence de la forme stricte. Réclamer un traitement logique et rationnel du

45. R. LEJEUNE, *Thèmes communs de troubadours et vie de société*, dans « Actes et mém. II^e Congr. internat. de Langue et littér. du Midi de la Fr. » (Aix, 2-8 septembre 1958), p. 75.

46. R. GUIETTE, *D'une poésie formelle en France au moyen âge*, dans « Rev. sc. humaines », 1949, p. 61-68 ; repris dans *Questions de littérature*, Gand, 1960 (« Romanica Gandensia », 8) ; je cite ce dernier texte.

47. *Ibid.*, p. 15.

48. *Ibid.*, p. 18.

49. R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise ; contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, 1960, p. 542.

50. JEANROY, *op. cit.*, t. II, p. 113-114.

sujet, c'est passer à côté de ce qui constitue spécifiquement la chanson⁵¹. C'est à tort que Jeanroy ramène le problème de la composition à la disposition des éléments thématiques : les troubadours procèdent sur ce point d'une manière toute spéciale, et l'on ne comprend rien à la forme qu'affecte chez eux le développement du thème si l'on isole cet aspect des autres éléments structurels qui concourent à l'effet d'ensemble, et dont la convergence définit la chanson.

Les réflexions qui vont suivre seront consacrées à l'examen de chacun de ces éléments. Nous aurons à parler de la perspective, du temps, des personnages, des thèmes et des motifs, des procédés de rhétorique et de stylistique, et enfin de la forme métrique.

La perspective dans laquelle est vue l'expérience décrite est déterminée d'avance par le fait que la *canço* est toujours à la première personne. Il est convenu que le moi qui parle est identique au moi du poète, lequel ne se montre jamais à nous qu'amoureux. Au moyen de l'identité fictive posée entre le poète et l'amant, la *canço* exprime les sentiments que tout le monde éprouve, ou voudrait éprouver, sous les dehors d'une expérience personnelle. Les valeurs courtoises se manifestent dans la perspective d'un sujet, et ce que celui-ci a éprouvé et senti reçoit du fait qu'il s'agit d'une confession le caractère de l'authenticité. La chanson est essentiellement un monologue et, conséquemment, elle ne contient pas le récit d'une action, mais la description d'un état.

La structure temporelle de la chanson est celle de l'instant lyrique, dans lequel se cristallisent un état et une durée ; cet état se définit par un amour perpétuellement frustré, qui n'aperçoit jamais le passé ou l'avenir que dans la perspective du présent. Le temps grammatical caractéristique de la *canço*, cela va de soi, est le présent.

Il ne saurait exister de moi si isolé qu'il ne reflète, dans sa perspective subjective, le monde ambiant ; chez les troubadours moins que partout ailleurs. De quelle sorte d'univers s'agit-il ? Comment se présente-t-il à l'observateur ? Cette question nous amène à considérer une nouvelle strate de la chanson, celle des personnages qui y évoluent, celle des deuxième et troisième personnes grammaticales, si l'on veut. Ces personnages, en effet, ne se présentent jamais eux-mêmes, ne sont jamais autorisés à dire « je », et ne nous sont connus que par ce que nous en apprend le moi poète. Au premier rang la dame, toujours désirable, inaccessible, trônant bien au-dessus de l'amant, objet de tous les espoirs et de tous les désespoirs, apostrophée mainte fois, mais toujours muette ; elle n'est jamais décrite de façon individualisante, d'abord parce qu'il suffit de dire qu'elle est la plus belle, la plus noble et la plus courtoise, et surtout parce qu'elle est la bien-aimée, la maîtresse et l'idéal de tous. Son portrait, qui est le portrait de toutes les dames, ne se dessine qu'indirectement, dans le miroir des effets qu'elle produit autour d'elle.

Le haut rang de la dame n'est pas la seule chose qui la rende inaccessible. Les pires ennemis de l'amant sont les *lauzengiers* : envieux, médisants, observateurs malveillants, espions, flatteurs, diffamateurs, faux soupirants jaloux de l'amant sincère, grands parleurs et imposteurs qui abusent de la confiance de la dame, toute une troupe honnie et rusée dont on ne peut contrecarrer les machinations qu'en usant soi-même de ruse. On a souvent cherché à déceler la personnalité concrète de ces *lauzengiers* toujours anonymes. Ils ne sont jamais individualisés, le terme garde toujours une valeur de collectif et désigne un type ; Jeanroy écrit fort justement à ce propos : « le losengier est tout bonnement un rival ⁵² ». Autrement dit : dans l'amour courtois, chacun est toujours le *lauzengier* de quelqu'un, c'est-à-dire qu'il est en concurrence avec lui pour les bonnes grâces de la

51. Voir la formule proposée par M. DRAGONETTI, *op. cit.*, p. 556 : « Certes, le contenu logique n'est pas absent du thème, mais le fait que dans les manuscrits on trouve quantité de chansons dont les versions présentent des distributions différentes de strophes ou de vers montre que la voix rationnelle du poème n'est pas ce qui importe ici, et qu'en fait, l'argument participe plutôt de la nature du matériau musical. »

52. JEANROY, *op. cit.*, t. II, p. 113.

maîtresse du château⁵³. Le *lauzengier* est la personnification des résistances qu'offre le monde extérieur aux aspirations du chevalier pauvre, et en particulier de la concurrence que lui font ses congénères. Ce n'est pas par hasard que le type répugne radicalement à l'individuation ; la lutte serrée et les manœuvres ininterrompues qui tendent à faire avancer le chevalier dans le milieu fermé de la cour ne sont pas choses dont on puisse étaler ouvertement les péripéties. La dissimulation, *celar*, est le précepte suprême. Le *lauzengier*, éternel figurant, troisième personne indispensable à la chanson, ne se comprend que si l'on songe aux circonstances toutes spéciales dans lesquelles se déroulait la vie de la société courtoise, telles que nous avons tenté de les analyser précédemment.

La *canço* dispose encore d'un autre emploi, celui du mari, du *gilos* ; il apparaît beaucoup moins fréquemment que les *lauzengiers*. Comme eux, il n'est jamais désigné par son nom, mais contrairement à eux, il est toujours unique. La jalousie conjugale est considérée comme ridicule ou méprisable, car il est de l'essence de la *cortesia* que la *domna* n'appartienne pas à un seul, que sa possession soit en principe accessible à tous⁵⁴. Jeanroy a très bien vu que la dame est un type résumant en une seule personne les perfections de toutes les dames, que le *lauzengier* est un type, et finalement que l'amant lui-même est un type, malgré son désir de bonheur personnel, ou plutôt, à y regarder de plus près, à cause de ce désir ; en effet, il ne saurait prétendre à l'accomplissement de ses vœux sans reconnaître le même droit à ses semblables. Là où nous ne suivons plus Jeanroy, c'est lorsqu'il conclut, à la vue de cette troupe d'acteurs toujours les mêmes, conventionnels et typifiés, à une absence complète de vérité et de vie⁵⁵. Bien au contraire, si la dame, l'amant et les *lauzengiers* d'une chanson ressemblent à s'y méprendre à la dame, à l'amant et aux *lauzengiers* de toutes les autres chansons, c'est précisément parce que cette trilogie invariable et les relations difficiles qui règnent entre ses membres sont calquées fort exactement sur la structure de la société courtoise, vue par les yeux du chevalier modeste et impécunieux qui se met en scène dans le rôle de l'amant. Nous retrouvons la collusion d'intérêts entre le *joglar*, le *pauvre cavalier* et la *domna*. Mais la dame s'appelle aussi *midons* ; elle représente le maître ; sa grâce et sa fierté distante (*merce* et *orguelh*) sont celles du seigneur. Les espoirs que peut entretenir l'amant de voir s'aplanir la différence de rang entre sa dame et lui, et d'obtenir la réalisation de tous ses rêves, ces espoirs sont réduits à néant par la présence dans tous les recoins de méchants *lauzengiers* qui, nous l'avons vu, ne sont autres que ses rivaux.

La séparation des amants et l'appel tendu d'un désir toujours frustré sont donc des éléments constitutifs de la *canço*. Non moins essentiel est l'espoir de voir se combler l'abîme ; le rapprochement revêt un double visage : sur le plan de l'idéal, il se réalise par l'acquisition des qualités courtoises, sur le plan social par l'octroi de l'honneur, d'un fief, d'une charge. Le champ de forces que crée la séparation des amants est le lieu des valeurs morales et esthétiques : *cortezia*, *mezura*, *joy*, *joven*, *pretz*, etc.

Je crois que nous sommes maintenant en mesure de comprendre le principe de la structure de la chanson. C'est, transposée dans la forme, celle même de la psychologie de l'amour courtois : la

53. On en a un témoignage direct dans ces vers de Raymond de Miraval, où le poète avoue jouer parfois lui-même le rôle du losengier :

Qu'ieu sui maintas vetz lauengiers :
 Quar a dona ni a senhor
 No deu consentir deshonor
 Negus sos fizels cosselhiers.

(MAHN, *Werke der Troubadours*, Berlin, 1855, t. II, p. 119.)

54. Les gardiens, les *gardadors*, dont le mari entoure sa femme pour écarter les amants, ne sont autres que des concurrents plus heureux, qui ont réussi à se pousser et qui sont attachés du fait de leur fonction à la personne du maître ; ils sont installés dans les positions les plus enviables, et jouissent de la protection du maître et du commerce quotidien de la dame. On trouvera une excellente analyse de ce personnage chez H. KOLB, *Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik*, Tübingen, 1958, p. 367 et ss.

55. Voir ce que dit JEANROY, *op. cit.*, t. II, p. 113, après avoir analysé le personnage du *lausengier* : « Ce troisième personnage de la trilogie courtoise n'est donc pas moins conventionnel que les deux autres, et les réflexions qu'il peut inspirer ne sont nullement propres à faire circuler dans la chanson cette atmosphère de vérité et de vie que nous y avons en vain cherchée. »

structure d'une intégration — intégration de la nouvelle petite noblesse — à la fois acceptée et freinée par la grande féodalité. Le dynamisme de ce processus est capté et endigué dans une nouvelle conception de l'homme idéaliste et valable pour tous les niveaux de la noblesse, et qui tire son élan vital des sources intarissables de l'instinct sexuel, dont les énergies s'accroissent constamment dans le cadre étroit de la vie des cours. C'est la chevalerie de basse extraction, rappelons-le, qui a fourni à la noblesse la première idée de soi-même qui possédât une valeur universelle.

Redisons-le encore une fois : les trois personnages de la chanson et les relations caractéristiques qui les unissent en les opposant reproduisent fidèlement la structure de la société féodale en voie d'intégration et ses contradictions internes. Chaque poème reproduit le même état de choses. Cela ne signifie pas, bien entendu, que chaque chanson présente toujours la série complète des motifs possibles. On sait que le poète est soumis à des règles formelles qui ne lui laissent qu'une liberté relative : la forme classique comporte cinq ou six strophes semblables, divisées en trois parties, avec un ou plusieurs envois, d'ailleurs facultatifs. L'emploi de mètres strictement définis entraîne de soi un certain formalisme, mais offre aussi l'intérêt de la difficulté vaincue. Le peu de liberté qu'il laisse au poète est analogue à la liberté relative dont il jouit dans le traitement du sujet. De même qu'il peut varier à l'infini la disposition des vers dans la coda de la strophe, il peut recourir à son gré à tous les procédés de la tradition rhétorique ; surtout, il a carte blanche pour tout ce qui regarde les combinaisons de motifs autour des quelques thèmes de base, pour tout ce qui regarde l'« organisation thématique », comme dirait M. Guiette. Ceci nous ramène au problème de la composition. Les seuls éléments qui figurent toujours à la même place sont ceux qui se rattachent à la tradition rhétorique de l'exorde, et qui sont forcément logés dans la première strophe : description de la nature, introduction où le poète annonce ses intentions, fait connaître les circonstances qui l'amènent à chanter, le style qu'il va employer et la couleur de son état d'âme⁵⁶. Les envois, ou *tornadas*, sont généralement adressés à la dame ou à un protecteur. Quant au reste de la *canço*, il est permis de lui donner la forme qu'on veut, pourvu qu'on ne touche pas à la structure fondamentale des thèmes et des personnages telle que nous l'avons décrite plus haut. Cette structure informe si radicalement l'ensemble qu'on ne s'étonne pas de constater une certaine tendance à donner une place fixe aux thèmes principaux. Les sentiments de l'amoureux peuvent se mettre partout ; mais n'est-il pas logique de proclamer sa joie ou sa tristesse juste après avoir décrit l'état de la nature, tableau dont le rôle consiste, à son tour, à faire voir que les sentiments en question sont parfaitement naturels et authentiques ? L'éloge de la dame figure de préférence au milieu du poème, c'est-à-dire, pour les chansons de dimensions normales, dans la troisième strophe. Les troubadours aiment beaucoup faire suivre immédiatement le motif des *lauzengiers*, qui vient donc dans la quatrième strophe⁵⁷. Dans tout ce que nous venons de dire, il ne s'agit pas de règles établies, mais simplement d'une tendance accusée.

La structure thématique, dont nous avons montré la dépendance à l'endroit des structures psychologique et sociologique, impose donc à la composition un cadre fixe aux éléments constants, tendant à l'uniformité, et susceptible de variations limitées. C'est dans le groupement des motifs

56. DRAGONETTI, *op. cit.*, p. 140 et ss.

57. Une chanson de GIRAUT DE BORNELH (PILLET-CARSTENS, 242, 13 ; n° 1 de l'éd. KOLSEN, Halle, 1910) présente ici une variante instructive ; la troisième strophe (v. 19-24) s'y lit comme suit :

Be fora rics, s'auzes dir sa lauzor,
C'a tota gens vengra l'auzirs en grat ;
Mas paor ai que fels lauzenjador
Fel et esquiu, sobredesmezurat
M'entendesson et — a'i trop d'enemis
A cui no platz ! — c'om se fassa devis.

Giraut réunit finement les deux motifs en déclarant qu'il fournirait volontiers l'éloge attendu en cet endroit s'il n'était retenu par la crainte des *lauzengiers*.

de détail qui orchestrent les thèmes centraux que l'auteur jouit de la plus grande licence. La condition qui permet cette liberté relative est justement la stricte contrainte qui résulte de la structure idéologique et thématique de base qui s'impose *a priori* à toute chanson courtoise, et qui représente, avec les motifs qui gravitent autour d'elle, l'élément commun à toutes les chansons possibles. Conclure de cette uniformité de base à l'impuissance créatrice et au manque d'originalité des troubadours, c'est mal raisonner. Il est beaucoup plus naturel de penser que les troubadours avaient réellement présente à l'esprit une sorte de *canso* idéale, qui réalisait parfaitement toutes les lois inscrites dans la structure du genre. Et il n'est pas moins légitime de supposer que cet idéal était également présent à l'esprit du public qui s'apprêtait à écouter une chanson, et qu'une production quelconque était d'autant plus appréciée qu'elle se rapprochait davantage de cet idéal. Il était dans la nature de cette idée de n'être capable d'aucune réalisation, et de l'être de réalisations multiples, car son essence résidait dans la variabilité que lui conférait sa tension structurelle. Notre analyse sociologique de la psychologie amoureuse courtoise nous a révélé que nous avons affaire à une structure d'intégration, intégration jamais parfaite, et qui garde par conséquent la valeur et la fascination de l'idéal. Cette tension structurelle qui gît au cœur du « paradoxe amoureux » trouve son équivalent sur le plan de la forme : d'une part, l'effort est toujours dirigé vers la réalisation de la forme idéale, d'où une tendance à l'uniformité, d'autre part, cette réalisation ne peut s'effectuer que dans la différenciation par rapport aux tentatives précédentes, dans le renouvellement et la variation à l'intérieur du cadre général imposé, en d'autres termes en faisant jouer à plein la liberté dans un champ de possibilités extrêmement restreint. Tel est le principe de stylisation auquel obéit la poésie courtoise. Le désir d'intégration, c'est-à-dire d'ascension sociale, qu'éprouve l'individu, ne se justifie que si les mêmes droits sont reconnus à tous ceux qui se trouvent dans la même situation que lui ; la préférence qu'il ambitionne, le triomphe sur ses rivaux, ne saurait être mérité que par l'accomplissement singulièrement parfait de gestes qu'on est en droit d'attendre de tous. C'est ici qu'il faut chercher le secret de cette mystérieuse « poésie formelle ». Quand on a compris cela, on ne s'étonne plus d'apprendre que tel poème particulièrement « personnel » et « original » à nos yeux n'a pas du tout excité d'admiration spéciale chez les contemporains⁵⁸. Le troubadour, même quand il exprime ses sentiments à lui, parle au nom de tous. Il identifie ses intérêts à ceux de toute la société courtoise. Il ne lui viendrait pas à l'esprit de faire valoir ses dons artistiques en soulignant la singularité de son expérience ; il cherche au contraire à exprimer au mieux ce que tout le monde attend qu'il dise. C'est pourquoi la sincérité des troubadours ne consiste pas du tout, pour reprendre les paroles de M. Guiette, dans la confession d'un amour « qu'ils vivent ' dans les faits ' ou qu'ils ont vécu, mais d'un amour idéal qu'il pourraient vivre... selon les suggestions de la convention courtoise... Sans nous faire la moindre confidence sur ce qui s'est passé, il nous font l'aveu le plus profond sur la vie et sur eux-mêmes⁵⁹. » Pour être « vrai », « sincère », original, le troubadour n'a pas besoin d'avoir fait l'expérience de la disjonction insurmontable entre individu et société, condition essentielle à la formation de la notion romantique d'originalité. La chanson courtoise ne se lasse pas d'articuler un sentiment de l'existence commun au poète et à ses auditeurs, un espoir d'harmonie né de la conscience d'une dépendance réciproque et qui vit des contradictions internes de la société. Le public des troubadours est un public d'initiés, qui trouve dans chaque *canso* nouvelle la confirmation de ses aspirations, et dans les types abstraits de l'amant, de la dame et des *lauzengiers*, ainsi que dans l'immuable et insoluble problème de leurs relations réciproques, ses propres conditions d'existence, sous une forme idéalisée. Il s'intéresse à ce spectacle lyrique aussi longtemps qu'il éprouve le besoin de se formuler ces problèmes, c'est-à-dire aussi longtemps que le processus social d'intégration demeure sa préoccupation vitale.

58. Cf. JEANROY, dans PETIT DE JULEVILLE, *op. cit.*, t. I, p. 378 ; GUIETTE, *op. cit.*, p. 10 et ss.

59. GUIETTE, p. 14.

Les tensions sociales se transmutent en tensions éminemment esthétiques. La joie que procure la forme artistique accomplie lève partiellement pour le public les contradictions de son existence sociale concrète, en ce que l'idéal que celles-ci ont engendré se réalise, semble-t-il, momentanément. M. Guiette écrit que le charme produit par la chanson réside dans la « surprise d'un ordre perçu par celui qui n'ignore rien des règles du jeu⁶⁰ » ; nous ajouterons : ce charme repose sur le fait que les variantes et les nuances de la « poésie formelle », l'art infini de combiner les clichés afin de réactiver, pour ainsi dire, les notions de base en les soumettant aux radiations de contextes inédits et chargés d'associations mentales toujours nouvelles, toute cette technique, dis-je, a pour but l'exploration exhaustive des aspects divers d'un sens commun de l'existence. Chaque *canço* et chaque nouvelle exécution d'une *canço* représentent une réalisation plus ou moins parfaite de l'unanimité idéale de la noblesse, unité sublimée en une sorte de modèle humain de visée universelle. Toute *canço* réussie formellement est un gage d'intégration de l'individu à son univers, et chacune reproduit le processus de cette intégration en réalisant dans son ordre l'harmonie des contraires.

Afin de donner plus de relief à ces considérations, nous analyserons maintenant l'une des chansons les plus célèbres de la littérature provençale, *Can vei la lauzeta mover*, de Bernard de Ventadour. Si j'ai choisi un morceau aussi fameux que celui-là, c'est parce que je suis convaincu que ce sont précisément les œuvres d'art les plus accomplies, celles qui semblent planer le plus souverainement au-dessus des contingences de la réalité historique et sociale, qui nous permettent de déceler avec le plus d'acuité les structures du concret ; comme si la forme était un cristal d'une pureté parfaite, elle laisse apercevoir clairement la réalité objective, métamorphosée en substance poétique. Tâchons donc de surprendre ici la mystérieuse traduction par laquelle la réalité devient œuvre d'art, et d'examiner dans quelle mesure la réussite artistique de Bernard consiste en une coïncidence parfaite des structures sociologiques et idéologiques avec celle de son poème. Je prie mes lecteurs de bien vouloir faire taire un moment leur conscience, qui crie peut-être au sacrilège, et de me suivre pour la durée de cette profanation délibérée, de cette barbare démystification d'un texte poétique, qui pourra leur sembler pur vandalisme.

Le schéma métrique n'est pas très compliqué : sept strophes et une *tornada* en octosyllabes, à rimes a b a b c d c d. Le « front » et la « coda » sont donc entièrement parallèles. Cette bipartition se retrouve dans la syntaxe : chaque strophe présente une idée bien définie, dont l'énoncé se divise en deux parties égales. Il y a donc correspondance parfaite entre la métrique, la syntaxe et le fond. Je ne m'étendrai pas sur la mélodie, ce qui dépasserait ma compétence, et je me bornerai à remarquer qu'elle groupe les vers deux à deux, et ne contredit donc en rien la structure qui se dégage de l'examen des paroles. Passons maintenant à l'analyse détaillée strophe par strophe⁶¹.

I Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contral rai,
que s'oblid' e's laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai,
ai ! tan grans enveya m'en ve
de cui qu'eu vey a jauzion,
meravilhas ai, car desse
lo cor de dezirer no'm fon.

Cette strophe se fait immédiatement remarquer par une variation originale sur le motif obligé de la description de la nature. L'image de l'alouette qui vole vers le soleil et s'abandonne à ses

60. GUIETTE, p. 23.

61. Le texte est emprunté à l'édition de C. APPEL, Halle, 1915 (n° 43).

transports de joie est telle que le poète peut se passer des formules ordinaires de comparaison, des « ainsi... », « de même... » ou « au contraire... » ; et pourtant le rapport entre la nature et le cœur humain est déjà clairement indiqué. Le vol de l'alouette symbolise une nostalgie frustrée. Prenons tout de suite nos outils d'iconoclastes et demandons-nous ce que cette strophe nous révèle au point de vue de la psychologie et de la sociologie. Pour la psychologie, le mot clef est *s'oblidar*, pour la sociologie, *enveya*. « S'oublier », c'est oublier sa personnalité et son existence présentes, pour se transformer en un autre. Le poète est plein d'envie (*enveya*) envers ceux qui jouissent de cette métamorphose (*jauzion*). Son état à lui est défini par une convoitise désespérée (*dezirer*). La structure de la psychologie amoureuse et celle de l'intégration sociale manquée sont ici tout à fait analogues, et le résultat en est la douleur, qui s'avive au spectacle du bonheur et du succès des autres. C'est l'un des aspects de l'amour courtois, et celui qui domine dans notre chanson. Les trois personnages essentiels n'ont pas encore fait leur apparition, mais on les devine déjà : le chevalier pauvre, la dame, les rivaux.

La deuxième strophe précise l'état dans lequel se trouve l'amant, et introduit l'héroïne muette :

II Ai, las ! tan cuidava saber
d'amor, e tant petit en sai !
car eu d'amar no'm posc tener
celeis don ja pro non aurai.
tout m'a mo cor, e tout m'a me,
e se mezeis e tot lo mon ;
e can se'm tolc, no'm laisset re
mas dezirer e cor volon.

Le thème principal se concrétise sous la forme de l'*amar desamatz*, l'amour fatal sans espoir de retour. Il s'entoure de deux motifs : l'inutilité des connaissances théoriques pour se préserver contre les erreurs amoureuses, et le motif du cœur volé, c'est-à-dire l'identité entre amour et vie, que Bernard exprime ailleurs en disant que ne pas aimer, c'est être mort. Le motif du cœur volé se présente sous une forme particulièrement radicale : ce n'est pas seulement son cœur, c'est toute sa personne que l'amant se voit aliéner. Par le refus de la bien-aimée, le monde a perdu son sens, dont elle était l'incarnation. Il ne reste au malheureux que les tourments du désir. Tous les motifs de cette strophe concourent à l'expression d'un même thème, celui d'un amour sans espoir, et qui pourtant ne saurait s'éteindre, car il est le résultat d'une contrainte existentielle. Être forcé d'aimer celles dont jamais on n'obtiendra de faveur réelle (*pro*), tel est le triste destin de la basse chevalerie et le motif de son impatience.

La troisième strophe de la chanson courtoise est, on le sait, généralement réservée à l'éloge de la dame, et ce particulièrement chez Bernard de Ventadour. Dans notre exemple, la description se borne aux yeux, et encore ne sont-ils évoqués que par le détour de l'action qu'ils exercent sur l'amant.

III Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or' en sai
que'm laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi'm perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.

Le mythe de Narcisse et le jeu de mot sur *miralh*, « miroir », et *mirar*, « refléter », qui se charge au surplus d'associations subtiles avec *miralh*, « miracle », approfondissent le thème central de

cette strophe, qui est l'impuissance face à un pouvoir supérieur. L'arrière-plan sociologique se dévoile quand l'amant nous dit avoir trouvé le trépas comme Narcisse, en se voyant soi-même, c'est-à-dire en apercevant celui qu'il voudrait être. Ce moment fatidique entraîne la perte de sa personnalité antérieure et de son autonomie — *anc non agui de me poder | ni no fui meus de l'or' en sai* — sans qu'une nouvelle et plus haute réalisation de son être vienne combler le vide ainsi créé ; il descend tous les degrés du plus profond découragement, sentiment qui s'exprime d'abord, dans la quatrième strophe, par la généralisation de sa méfiance envers sa déloyale maîtresse.

IV De las domnas me dezesper ;
 ja mais en lor no'm fiarai ;
 c'aissi com las solh chaptener,
 enaissi las deschaptendrai.
 pois vei c'una pro no m'en te
 vas leis que'm destrui e'm cofon,
 totas las dopt' e las mescre,
 car be sai c'atretals se son.

Toutes les dames sont pareilles, aucune ne parle en sa faveur auprès de celle qui ruine son existence, *que'm destrui e'm cofon*. Cette généralisation révèle que le poète ne croit guère au désir sincère de la haute noblesse de seconder les modestes chevaliers dans leurs vellétés d'ascension ; aussi annonce-t-il qu'il se retire du pacte d'entraide mutuelle des dames et des troubadours : *c'aissi com las solh chaptener, | enaissi las deschaptendrai*.

La strophe V explique les raisons du manquement de la bien-aimée. La première réside dans le caractère des femmes en général : elles ne veulent pas ce qu'elles devraient vouloir, et font ce qu'elles ne devraient pas faire. La seconde raison est que le poète aime un objet placé beaucoup trop haut au-dessus de lui.

V D'aisso's fa be femna parer
 ma domna, per qu'e'lh o retrai,
 car no vol so c'om deu voler,
 e so c'om li deveda, fai.
 chazutz sui en mala merce,
 et ai be faih co'l fols en pon ;
 e no sai per que m'esdeve,
 mas car trop puyei contra mon.

Les deux explications sont complémentaires l'une de l'autre : comme la distance sociale entre l'amant et sa dame est trop grande, les réactions de celle-ci ont l'air d'être absolument arbitraires. Par ses dédains, la dame châtie l'hybris d'une ambition qui a dépassé la mesure. Le pauvre chevalier, auquel s'identifie Bernard, lui-même de souche plébéienne, espère en récompense de ses services un salaire (*merce*) auquel il ne saurait prétendre ; il a visé trop haut — *trop puyei contra mon* — et se voit puni par la chute, comme le cavalier imprudent qui s'aventure en selle sur un pont.

Nous nous attendions à rencontrer dans les strophes III et IV les *lauzengiers*, personnages tout à fait familiers à Bernard de Ventadour. Ils sont présents, sans être nommés, dans la réaction de la dame ainsi que dans les allusions à la position plus que modeste de l'amant, argument qu'aucun rival n'aurait manqué d'employer. Ne perdons pas de vue le motif essentiel : l'amant est toujours, et c'est ce que les généralités sur les femmes veulent donner à entendre, dans une position d'infériorité absolue par rapport à la femme aimée ; une telle conception découle naturellement de la position de la petite chevalerie, mais serait absolument incompréhensible chez les représentants de la haute noblesse ancienne.

Ceux-ci, d'autre part, sont les seuls à être en mesure de récompenser les services rendus. La sixième

strophe tire la conclusion et déclare que la fidélité la plus absolue ne trouve plus sa récompense. L'amant qui ne reçoit aucune grâce retourne au néant.

VI Merces es perduda, per ver,
 (et eu non o saubi anc mai),
 car cilh qui plus en degr'aver,
 no'n a ges, et on la querrai ?
 a ! can mal sembla, qui la ve,
 qued aquest chaitiu deziron
 que ja ses leis non aura be,
 laisse morir, que no l'aon !

Le texte devient ici très clair : *merce* désigne aussi bien la « grâce » que le « salaire ». Cette signification ambiguë, familière à tout auditeur contemporain, montre que dans l'univers courtois il n'est plus de service qui obtienne normalement son salaire, et que les revendications même légitimes ne sont plus satisfaites qu'au hasard des bonnes grâces des puissants. Malheur à celui qui n'est pas l'objet d'une telle faveur gratuite : il est renvoyé à sa misère, c'est un *chaitiu*, un « captif », un « chétif », errant dans le *no man's land* entre le monde qu'il a quitté et celui où il a voulu aborder.

VII Pus ab midons no'm pot valer
 precis ni merces ni'l dreihz qu'eu ai,
 ni a leis no ven a plazer
 qu'eu l'am, ja mais no'lh o dirai.
 aissi'm part de leis e'm recre ;
 mort m'a, e per mort li respon,
 e vau m'en, pus ilh no'm rete,
 chaitius, en issilh, no sai on.

Le vocabulaire de l'amour se fait ici tout à fait transparent. La *domna* s'appelle *midons*, *meus dominus* ; *precis*, les prières, *merces*, « salaire » et « grâce », figurent sur la même ligne que *dreihz*, le droit strict, dont la méconnaissance fait du demandeur un banni. Il est mort, c'est-à-dire complètement perdu dans le réseau des relations humaines ; il est le prisonnier de son existence condamnée, il est étranger dans son propre monde. Sa désillusion est si profonde qu'il renonce à exprimer le sentiment pourtant spontané de vouloir collaborer au bien de l'ensemble de la société — *ja mais no'lh dirai* — et il s'en va à l'aventure dans l'espace vide d'une société où les classes dirigeantes n'accomplissent pas, ou ne peuvent pas accomplir, leur devoir, qui serait de récompenser justement la contribution de la petite noblesse au bien commun : *e vau m'en, pus ilh no'm rete* (« retenir », comme on retient un vassal en reconnaissant ses droits), | *chaitius, en issilh, no sai on*.

L'envoi reprend ce dernier vers, dans lequel le thème central de la chanson trouve son expression culminante.

VIII Tristans, ges no'n auret de me,
 qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on.
 de chantar me gic e'm recre,
 e de joi e d'amor m'escon.

En renonçant pour jamais au chant, à la *joi* et à l'amour, le poète s'identifie définitivement avec le chevalier pauvre, qui abandonne l'espoir de trouver sa place dans l'ordre social courtois dont il a lui-même conçu l'idée.

Au terme de cette analyse, faisons un retour en arrière. Nous avons parlé de la concordance de

structure entre la métrique, la syntaxe et le contenu des strophes de cette chanson. L'enchaînement des idées dans l'ensemble est si logique que même Alfred Jeanroy n'y aurait rien trouvé à redire. Nous pouvons remarquer par surcroît que dans toutes les strophes le « front » constate un état de choses, tandis que la coda apporte une tentative d'explication. L'examen du texte suggère encore une troisième observation : c'est que les trois premières strophes expriment l'expérience amoureuse du poète, et sont suivies dans la quatrième par une généralisation ; à la confession succède la méditation sur le monde en général, et ce ton se maintient jusqu'à la fin. Ce plan, tout comme la structure typique de la psychologie amoureuse, révèle très clairement le rapport entre l'expérience subjective et la situation sociale. En jouant à démystifier le texte poétique, nous avons fait plus qu'un jeu : nous avons parcouru en sens inverse le chemin qu'avait fait la poésie pour transformer l'infrastructure sociale en superstructure idéologique, pour montrer la dépendance de celle-ci à l'égard de celle-là. Il s'est découvert que la chanson réussie, la belle chanson, était précisément celle qui traduisait le plus fidèlement la structure de la société en structure intellectuelle, sentimentale et esthétique. La pièce de Bernard de Ventadour réunit toutes les caractéristiques essentielles de la chanson idéale dont nous avons postulé l'existence, c'est-à-dire qu'elle reproduit la structure de l'intégration visée par la chevalerie de basse extraction. Son originalité consiste d'abord en ce qu'elle choisit une des variantes possibles, l'échec. Ensuite, en ce que ce thème est traité selon le principe de la convergence et de l'ordre logique des motifs utilisés pour le développer. Troisièmement, ces motifs sont formulés de telle sorte qu'une nuance inédite intervient toujours pour les arracher à la convention mécanique ; ce qui n'a d'autre effet que d'amener l'auditeur à les revivre et à constater avec quelle justesse et quelle validité ils expriment l'âme de tous.

Concluons : la *canso* de Bernard de Ventadour nous montre que la création artistique est toujours plus riche que la réalité historique et sociale concrète dont elle fournit une reproduction idéalisée et interprétée par le passage à travers une subjectivité, mais que cette réalisation par laquelle le chaos du concret, normalement convulsé de tensions et de contradictions, s'immobilise un moment dans l'harmonie, est essentiellement liée à la structure de ces tensions et de ces contradictions mêmes. L'art seul sait les résoudre en respectant leur structure et les rendre accessibles à l'expérience sous la forme de l'idéal.

Un monde historiquement bien défini, aux chances étroitement délimitées, dont les structures intellectuelles et affectives ne se comprennent que par référence à la structure de l'intégration d'une classe, a su donner naissance, et ce dans le cadre étroit d'un système de clichés obligatoires, à des découvertes sur l'homme qui ont alimenté et orienté la réflexion des siècles. Tel est le grand exploit des troubadours : ils ont su faire de nécessité vertu, et transcender l'histoire avec les matériaux de l'histoire.