

Gérard GOUIRAN

L'AMOUR ET LA GUERRE
L'ŒUVRE DE BERTRAN DE BORN

Avant que s'élèvent les accents de cette lyre d'airain qui sut parfois accompagner les chansons de la *fin'amor*, je sacrifierai avec plaisir à une tradition bien justifiée dans le cas présent.

Je remercie Monsieur le professeur Arveiller : sans lui, sans son aide précise, continue, savante et amicale, je ne serais sans doute pas venu à bout de cet ouvrage ; peut-être ne l'aurais-je même pas entrepris.

Je remercie M. le professeur Subrenat : sans lui, sans ses encouragements et son amitié, je n'aurais pas eu la patience et le courage indispensables pour faire publier un tel livre.

Je remercie encore Messieurs les professeurs Mazaleyrat et Sindou qui ont bien voulu me faire part de leurs remarques et m'ont autorisé à me servir des corrections et des propositions qu'ils me suggéraient.

Ma gratitude va encore à tous ceux qui m'ont aidé à traduire les articles et les ouvrages en langue étrangère, à Mesdemoiselles Muller et Half, Messieurs Warmuth et Poteur, et à tous ceux qui m'ont aidé sur cette longue route, Madame Gindro, en particulier.

Enfin, vòli dire qu'aqueu libre, ai pas besonh de lo donar a mei gents, pèr qu'es d'elei ; aquelei que coma tant d'autrei, occitans sensa va saupre, voguèron pas trasmètre a seis enfants lo solet tresòr que tenián, sa lenga, pèr que li avián fach creire qu'èra una empacha dins lo monde de vuèi. E aqueu renonciament fuguèt precisament la pròva mai granda que podián donar de son amor.

Avant-propos.

Mas ses mezura non es res ...

(n° 30, v. 14).

Il n'est pas facile de dire si Bertran de Born a toujours réglé ses actions sur cette maxime qu'il exprime dans *Volontiers fera sirventes*. Quoiqu'il en soit, ce troubadour a commis l'erreur de présenter dans certains de ses *sirventés* un visage trop facile à caricaturer ; les bravades, pourtant assez rares, du seigneur d'Hautefort ont été montées en épingle : *Venrai armatz sobre Baiart ... Veiran de mon bran com tailla* (16. 45-47), et déjà, dans un chansonnier, une vignette le représente en combattant à cheval, armé et casqué.

Dans la postérité, seul Elias de Barjols¹ devait se souvenir du *sen d'En Bertran*, pour l'attribuer à son *cavalber soiseubut*, pendant et imitation de la *domna soiseubuda* de notre troubadour ; et pourtant, celui-ci pensait probablement que cette qualité était sa meilleure caractéristique : *Tot lo sen ai dinz lo serrail*, proclamait-il, après avoir chassé son frère Constantin de leur commun château (16. 8).

¹ Stanisław Stroński : *Poésie du troubadour Elias de Barjols*, Paris 1906, I, v. 24.

Peu importait que celui qu'on présentait volontiers comme un soudard ait été pleinement troubadour, qu'il ait composé des mélodies dont les spécialistes reconnaissent la qualité, qu'il ait écrit, à côté de ses *sirventés*, des chansons d'amour où la délicatesse des sentiments rivalise avec l'ingéniosité de la forme, ou une méditation religieuse à la fois profonde et sincère. Il n'était plus désormais que le poète des armes, et l'on serait tenté de voir une plaisante prédiction dans le vers *Pueys diran que mals es Bertrans*, "ensuite on dira que Bertran est belliqueux" (*Ges de far sirventes no·m tartz*, v. 44 dans la version du manuscrit C).

De fait, la grande majorité des biographes du seigneur d'Hautefort ont manqué à la *mezura*, et parfois singulièrement. Chacun a privilégié un aspect de sa personnalité et tenté d'effacer les contradictions de son caractère, alors que Bertran semble les avoir pleinement assumées : il est ainsi dans le même temps homme de poésie et homme de guerre, soudard et amoureux courtois, capable d'exhorter au pillage comme à entrer dans les ordres, quémandeur impudent et seigneur orgueilleux. Si nous ne sommes pas capables de comprendre qu'un homme ait rassemblé en lui des vertus et des défauts antithétiques, devons-nous pour autant lui en tenir rigueur ou le limiter à l'aspect qui nous frappe le plus ?

Le mécanisme qui allait transformer un seigneur de moyenne importance en un héros de roman ou de tragédie s'est mis très tôt en mouvement : dès la composition des *razos*, on fait prendre au troubadour la pose raide du guerrier à laquelle le reconnaîtra la postérité. À côté du roman galant qui a conduit Stroński à intituler un de ses ouvrages *La légende amoureuse de Bertran de Born*², on attribue au

² Stanisław Stroński, Paris, 1914.

troubadour un important second rôle dans la tragédie des Plantagenêts. Après tout, Dante n'a fait que reprendre le thème de la *Vida I* (p. 1) : *totz temps volia qu'ill aguesson gerra ensems lo paire e'l fills, e'ill fraire l'uns ab l'autre*. Mais l'entrée de Bertran dans la *Divine Comédie* le réduisit pour longtemps à cette ombre terrible qui erre dans l'enfer, tenant dans sa main, en guise de lanterne, sa tête, afin d'expier l'horrible crime d'avoir séparé le père et le fils :

I' vidi certo, ed ancor par ch' io' l veggia
 Un busto senza capo andar, si come
 Andavan gli altri della trista greggia.

E il capo tronco tenea per le chiome,
 Pesol con mano a guisa di lanterna,
 E quel mirava noi e dicea : “O me !”... (*Inferno*, XXVIII, 118-123).

Il sera désormais impossible de parler de ce troubadour sans songer aux vers du Toscan.

Ce ne devait pourtant pas être là le dernier avatar de Bertran de Born : selon la mode du moment, ou en réaction à la mode précédente, il devait devenir le chantre de l'indépendance du Midi en lutte contre les rois du Nord³, avant qu'on lui refusât toute relation personnelle avec les princes angevins⁴, et Bertran fut réduit à l'état d'un “*condottiere* besogneux et sans scrupules”⁵, un *miles gloriosus* en quelque sorte, figurant même parmi “les spadassins

³ Augustin Thierry : *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, Paris 1843, t. III, p. 298 sq.

⁴ Olin O. Moore : *The Young King Henry Plantagenêt (1155-1183) in History ...* Columbus, Ohio.

⁵ Alfred Jeanroy : “La poésie politique chez les troubadours”, in *Revue des deux Mondes*, 1^o oct. 1899, p. 559.

qui saisissent la plume”⁶.

Enfin, dans son intéressante étude, M. Paden parle d’un seigneur “riche et charitable” et du “rôle de bienfaiteur que le troubadour joue avec largesse”. Disons que cette nouvelle image a de quoi surprendre, toute solide qu’est l’argumentation de son auteur ; on peut cependant craindre que la volonté manifestée “de retrouver l’histoire surtout dans des documents qui se veulent vrais afin de suivre les métamorphoses de l’alchimie poétique”⁷ ne l’ait conduit à un mépris excessif pour les renseignements que Bertran nous a personnellement transmis dans ses chansons.

De fait, pour partir à la quête de Bertran de Born, nous avons la chance de disposer tout à la fois de ses œuvres et de sources historiques, chartes et chroniques. Les seigneurs d’Hautefort, c’est un bonheur pour le chercheur, étaient des personnages assez importants pour que les chroniqueurs de l’époque leur aient accordé une place, même si elle ne correspond pas toujours à nos souhaits. C’est ainsi que Paul Meyer remarque : “Notons en passant qu’on ne voit paraître, ni dans notre poème ni ailleurs, Bertrand de Born, le seigneur de Hautefort, qui, à en croire les biographies provençales, aurait joué un rôle important dans la querelle du jeune roi avec son père”⁸. De même, Geoffroy de Vigeois⁹ parle plus souvent de Constantin de Born que

⁶ Jacques Roubaud : *Anthologie bilingue*, éd. Séghers, Paris 1971.

⁷ “De l’identité historique de Bertran de Born” in *Romania* 1980, t. 101, pp. 192-216.

⁸ *L’Histoire de Guillaume le Maréchal, comte de Striguil et de Pembroke, régent d’Angleterre de 1216 à 1219*, Paris 1901, t. III, p. XXXIV, note 1.

⁹ *Chronica Gaufredi, prioris Vosiensis*, Novae bibliotheca manuscript. librorum t. II, éd. Ph. Labbe, Paris 1657.

du troubadour, son frère.

Seul le cartulaire de Dalon, abbaye cistercienne voisine d'Hautefort, contient un grand nombre d'actes où interviennent, à des titres divers, la famille de Born et le troubadour lui-même. Des extraits de ce cartulaire, dont la Bibliothèque Nationale possède une copie faite par Gaignières en 1680 (B.N. lat. 17 120) et une autre de Baluze (B.N. coll. Baluze, t. 375), ont été publiés dans l'édition de Thomas¹⁰, qui ne connaissait que la copie de Gaignières. M. Paden (*ibid.*) a heureusement complété ce travail en publiant des extraits de la copie de Baluze. Les indications que nous apporte ce cartulaire sont précieuses, encore que deux faits rendent délicate leur utilisation : dans la famille de Born, comme souvent à cette époque, l'usage voulait qu'on baptisât toujours les enfants des mêmes prénoms : Bertran, Itier et Constantin ; d'autre part, faute de savoir avec exactitude à partir de quel âge on avait le droit de passer un acte, nous ne pouvons pas déterminer l'âge du troubadour lors de sa première apparition dans le cartulaire.

Enfin, même s'il est évident que l'élaboration poétique peut transformer les faits, je crois qu'il est impossible de récuser les informations que nous livrent les poésies de Bertran. Outre que le *sirventés*, genre lié à l'événement, n'est pas aussi éloigné de la réalité que les chansons, Bertran s'adressait à un public de seigneurs devant lesquels il ne pouvait, sous peine de se ridiculiser, travestir abusivement des faits qu'ils connaissaient par ailleurs. Si l'on peut, et sans doute doit-on même le faire fréquemment,

¹⁰ *Poésies complètes de Bertran de Born publiées dans le texte original, avec une introduction, des notes, un glossaire et des extraits inédits du cartulaire de Dalon*, Toulouse, 1888 (Bibl. Méridionale, 1^o série t. I).

récuser le témoignage de la *razon* dont l'auteur, placé dans une situation qui n'est pas sans ressembler à la nôtre, se contente de tirer des poésies ses informations, ce serait une erreur grave de refuser de prêter foi au témoignage du premier intéressé, le poète.

I - LA VIE DE BERTRAN DE BORN.

Itier de Born, le grand-père du troubadour, assiste en 1114 à une donation en fort bonne compagnie, puisque son nom suit sur l'acte celui d'un évêque de Limoges et d'un doyen de Saint-Yrieix¹¹ ; dans un autre acte, également passé entre les mains du bienheureux Géraud de Sales, abbé de Dalon jusqu'à sa mort, le 2 octobre 1120, il fait don, associé à son fils Bertran, de leur part du bois du Puy, où des membres d'une autre branche de la famille de Born avaient également des droits¹².

Bertran, le père du poète, confirme un don fait à l'abbaye de Dalon, auprès de Roger, abbé entre 1120 et 1159 ; dans cet acte figurent également sa femme Ermengarde et deux enfants : Bertran, le troubadour, et Itier, probablement son cadet. Le père de notre Bertran dut jouir d'une longévité certaine puisque sa mort n'est attestée qu'en 1178, lorsque le poète, abandonnant certains droits à l'abbé Jean, lui fait don de la borderie de *las Ruas* pour qu'il fonde un service célébrant l'anniversaire de la mort de son père¹³.

Dans ces conditions, lorsque le cartulaire mentionne, avant 1178, dans une donation de dîmes dans la paroisse de Teillots¹⁴, un Bertran de Born, il est impossible de décider s'il s'agit du poète ou de son père. En effet, rien n'empêche que le poète, marié et père de deux enfants en 1179, et cela peut-être

¹¹ Thomas : *Opera citata*, p. 151, folio 2.

¹² *Ibidem*, p. 152, folio 4.

¹³ *Ibidem*, p. 155, folio 22.

¹⁴ *Ibidem*, p. 156, folio 27.

depuis fort longtemps déjà, n'ait eu des biens propres dont il aurait disposé librement. De la même façon, lorsque, au temps de l'abbé Roger, Constantin et Itier de Born donnent leurs dîmes *de la Forest e de Faugairolas*, il est impossible d'affirmer, comme le fait Thomas¹⁵, que ce "ne peuvent guère être que les frères du poète", d'autant que, contrairement à la pratique ordinaire, l'acte ne précise pas qu'il s'agit de frères et que, dans la donation du folio 4, non loin du grand-père Itier, figure un Constantin.

En revanche, lorsque le cartulaire mentionne *Bertrando de Born et Constantine, fratre suo*¹⁶ ou *Bertrandus de Born et Constantinus, fratres*¹⁷ à propos de dons nouveaux reçus par Amiel, abbé de Dalon de 1159 à 1169, il est très probablement question du poète et de son frère. On remarquera que le premier de ces actes innove en citant Hautefort dont il n'est pas fait mention auparavant dans les affaires des Born. En outre, deux des témoins de l'acte du folio 2 reparaîtront en 1180 dans une donation de Bertran.

Au moment où Bertran prend la succession de son père, sa piété se signale par ses donations au monastère de Dalon : outre la fondation de 1178, il lui accorde en juin 1179 la moitié du *mansi Domeni*. Ces dons devaient sans doute être importants, puisque, peu de jours après, Bertran, dont la piété ne semble pas avoir répugné à une certaine solennité, les confirmait et les faisait confirmer par sa femme Raimonda et leurs deux fils, nommés Bertran et Itier, *per la costumata tener*, aurait pu dire le poète, au cours d'une cérémonie qui rassemblait à Hautefort parents et vassaux, d'après les indications du cartulaire¹⁸.

¹⁵ *Ibidem*, p. 157, note 10.

¹⁶ *Ibidem*, p. 152, folio 2.

¹⁷ *Ibidem*, p. 156, folio 31.

¹⁸ *Ibidem*, p. 155, folio 22.

La présence à cet acte de Seguin de Lastours, dont Geoffroy de Vigeois nous apprend qu'il épousa Aimelina, la fille du poète, laisse penser que cette dernière était née de son union avec Raimonda. Enfin, en août 1180, Bertran et ses deux fils remettaient leurs droits sur le *manso de Banac* à l'abbé Géraud, *pro redentione animarum nostrarum et parentum nostrorum et Guidonis Rasa*, devant Constantin, qui devait d'ailleurs procéder quelques jours après à une donation semblable¹⁹.

La présence de Constantin à la signature de cet acte semble prouver que les relations entre les deux frères ne s'étaient pas encore détériorées pendant l'été 1180.

Nous ne connaissons pas le détail de la dispute qui opposa Bertran et Constantin, ni ses péripéties, fort compliquées, si l'on en croit la *razon* de *Ges de far* (n°18). Les seules informations sûres nous viennent de la chronique du prieur de Vigeois et du cartulaire de Dalon ; pour les raisons précédemment exposées, nous admettrons que les poésies de Bertran ne rapportent pas trop infidèlement les événements.

Voici donc les faits que nous connaissons :

Bertran de Born a chassé Constantin de Hautefort par trahison et le duc d'Aquitaine, après avoir pris la forteresse d'assaut le 6 juillet 1183, l'a remise à Constantin²⁰.

En 1182, les deux frères font des donations identiques, mais Bertran se trouve à Hautefort et Constantin à Jaillieux, à quelque distance de là²¹.

Bertran, après avoir été dépouillé de son château, a réussi à s'y faire rétablir par le roi Henri II.

¹⁹ *Ibidem*, p. 155, folio 27.

²⁰ *Chronica Gaufredi . . .*, éd. Labbe, p. 337.

²¹ Thomas : O. C. p. 158, folio 49.

Des actes nous montrent Bertran de Born agissant à Hautefort à partir de 1184²².

Nous ignorons à quel moment Hautefort était tombé dans le patrimoine des Born, mais M. Paden a probablement raison de penser que le château appartenait à leur famille avant la génération du poète²³. Ce n'était d'ailleurs pas sa propriété exclusive et Bertran reconnaît qu'il n'est qu'un des propriétaires du bien en litige : *S'ai fraire, german ni quart, / part li l'ou e la meilla* (16. 4-5), mais il proclame bien fort qu'il est dans cette contestation la victime qu'on essaie de dépouiller : *Mos parsoniers es tant gainartz / qu'el vol la terra mos enfans* (18. 41-42). C'est l'autre partie qui refuse de respecter le partage effectué : *Que·ls dos que mes frair m'a juratz / e fag autrei / vol retener l'autra meitatx* (15. 33-35). Il y a plus, Bertran aurait lui-même tout tenté pour parvenir à une entente, mais sans résultat : *non volen dreit ni amor / faire ni negun plait souffrir* (15. 36-37) ; dès lors, dit-il, puisque toutes les tentatives de conciliation ont avorté, *E s'el puois vol la mia part, / ieu l'en giet de comunaila* (16. 6-7), et il nous prévient que tous les moyens lui seront bons, repoussant par avance avis et commentaires des donneurs de leçons : *S'ieu m'en podia revestir, / non dei esser nalrasonatz* (15. 39-40).

Nous ne savons pas comment s'y prit le troubadour, mais nous avons la certitude que Constantin, qui pourtant d'après la chronique de Geoffroy de Vigeois ne manquait pas d'esprit belliqueux, se retrouva à la porte d'Hautefort : *Constantino de Born . . . quem frater eius Bertrannus de Born per prodicionem expulerat*²⁴.

²² *Ibidem*, p. 157, folio 38.

²³ M. Paden : *O. c.* p. 197.

²⁴ *Chronica Gaufridi, prioris Vosiensis*. Novae bibliothecae manuscript. libr. t. II, éd. Labbe, Paris, p. 337.

Pour Bertran, une longue guerre venait de commencer, et, à l'issue du conflit de 1183, il pouvait proclamer : *si tot m'o comenssiei enans* (18.20), car il supportait la guerre depuis plus longtemps que les autres conjurés.

La date de ce coup de force n'est pas connue : serait-ce trop s'avancer que supposer que la donation de 1182²⁵ que le troubadour signe en compagnie de son fils, sans doute à la belle saison puisqu'ils se trouvent *ante domum elemosinariam d'Autafort*, alors que Constantin en fait autant à Jailliex, intervient alors que la rupture est déjà consommée ?

La réaction de Constantin ne dut guère se faire attendre : il lui fallait recourir à la justice de leurs suzerains communs, Aimar V, vicomte de Limoges, Richard, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine, et enfin Henri II d'Angleterre, le père de ce dernier.

Malgré l'hostilité constante qui opposait Aimar et Richard, ils eurent sans doute à cœur de rétablir leur vassal dans ses droits et, au début de l'été 1182, Bertran écrit : *Si tot m'an donat gran trebaill / entre N'Azemar e·N Richart. / Lonc temps m'an tengut en regart ...* (16. 9-11), ce qui laisse ainsi supposer que la discorde avait commencé peu après l'été 1180.

Un front commun entre des seigneurs aux intérêts si disparates ne pouvait subsister bien longtemps : dès le printemps 1182, les relations se tendirent brutalement entre les princes anglais, et Henri le Jeune, l'héritier déjà couronné, prêta une oreille favorable aux barons aquitains, que les chroniqueurs nous présentent comme toujours prêts à la rébellion contre leur seigneur légitime. C'était le cas aussi bien d'Aimar V que de Bertran, et l'on peut penser qu'un rapprochement se produisit entre le troubadour et son suzerain immédiat.

Une nouvelle coalition se forma, rassemblant les vicomtes de Ventadour, de Comborn, de Limoges et de Turenne, les comtes

²⁵ Thomas : O. C. p. 158, folio 49.

de Périgord et d'Angoulême et de moindres seigneurs ; Bertran n'hésite pas à ajouter son nom à la fin de cette liste (10. 11).

Le Jeune Roi allait rapidement décevoir ses partisans méridionaux : il se soumit aux volontés de son père et se réconcilia avec son frère Richard sous les murs de Périgueux dont le seigneur, Hélias Talairan, participait à la conjuration. Une semaine plus tard, Aimar V et le comte de Périgord devaient conclure la paix à Limoges.

Bertran exprima en des termes violents la déconvenue des barons aquitains (chanson n°10) et la fuite en France du Jeune Roi ne devait pas lui rendre le troubadour plus favorable (chanson n°11), car elle laissait à Richard toute latitude de se livrer à des représailles contre les vassaux qui s'étaient rebellés contre lui.

L'hiver 1182 devait provoquer la réunion à Caen d'une cour fastueuse qui rappelait celle qu'Henri II avait tenue à Limoges en 1173 et après laquelle avait éclaté la première rébellion des princes Plantagenêts contre leur père. Au vieux roi se joignirent sa fille Mathilde, qui s'était installée à Argentan depuis que son époux, Henri le Lion, duc de Saxe, avait été banni d'Allemagne, le Jeune Roi, que de mirifiques promesses avaient fait revenir de France, et les princes royaux Richard, duc d'Aquitaine, et Geoffroy, comte de Bretagne. Seule manquait à la réunion la reine Aliénor, toujours emprisonnée en Angleterre depuis l'équipée de 1173.

Que faisait Bertran de Born au milieu d'une telle compagnie ? Ses rapports du moment avec les princes Richard et Henri ne permettent pas de justifier sa présence par leur amitié, puisqu'il vient de se soulever contre Richard et d'accabler Henri de *sirventés* vengeurs. Rien n'empêche qu'il n'ait fait partie de l'entourage de Geoffroy, mais songeons qu'il devait falloir des motifs bien puissants pour attirer Bertran loin d'Hautefort en une période où ses droits sur le château sont

toujours contestés, d'autant que la présence du troubadour à Argentan, c'est-à-dire avant la cour plénière de Caen, montre qu'il a séjourné assez longuement en Normandie : dans ces conditions, ne faut-il pas penser qu'il avait été convoqué par le roi pour qu'un terme fût mis au litige qui opposait les deux frères ?

Bertran semble avoir tiré le meilleur parti de son séjour à la cour des Plantagenêts : il consacra deux chansons à célébrer la princesse Mathilde, la "Saxonne", et il est fort à parier que le fameux *sen d'En Bertran* dont parle Elias de Barjols eut l'occasion de se manifester : la rencontre du troubadour avec son suzerain Richard, auquel il s'était opposé tout en vantant sa vaillance : *aissi cum el es pros* (10. 22), semble ne pas avoir desservi les intérêts de Bertran qui écrit même : *Aitan volgra valgues mon pro Na Lana / cum lo senber de Peitau* (2. 7-8).

Obtint-il quelque chose pour Hautefort ? Nous l'ignorons, mais le drame qui mit aux prises les Plantagenêts entre la Noël 1182 et les premiers jours de l'année 1183, avec ses invraisemblables coups de théâtre, ne laissa pas au roi Henri le temps de songer aux petits différends entre les hobereaux aquitains, qui, de leur côté, eurent tôt fait de renouer l'entente si fraîchement rompue avec le Jeune Roi.

On ne sait si Bertran suivit la cour à Angers où Henri II, croyant avoir réconcilié ses fils, confia à Geoffroy la mission de convoquer à Mirebeau les barons aquitains pour leur faire signer un projet de paix générale. On ne serait pas étonné que le troubadour ait accompagné celui qu'il appelait *Rassa* dans ses chansons pendant ce voyage où le comte de Bretagne, trahissant sans vergogne la confiance de son père, souleva le Poitou contre Richard.

La coalition de 1182 se reforma et se renforça. Geoffroy de Vigeois ajoute à la liste de *Puois Ventadorns* (chanson n°10) les noms de Pierre de Châtillon, Olivier de Chalais, Foulcaud

d'Archiac et Geoffroy de Lusignan. Les barons des franges pyrénéennes du domaine de Richard, Gaston de Béarn et Centule d'Astarac, ne restèrent pas en arrière ; enfin, la présence dans la dispute de puissants seigneurs comme les comtes de Bretagne et de Toulouse et le duc de Bourgogne faisait sortir le conflit de sa dimension locale et familiale. Bertran, dont la présence parmi ces hauts barons nous montre l'importance : *Ne jureron man ric* (17. 37), le comprenait si bien que, lorsqu'il composait un chant de guerre après les premières victoires des rebelles (chanson n°12), il annonçait que la revanche se jouerait non plus en Aquitaine, mais sur la frontière normande, lieu privilégié de l'affrontement entre Plantagenêts et Capétiens.

Évidemment, le conflit pour la possession d'Hautefort nous paraît désormais rejeté à l'arrière-plan : ce n'est guère l'avis de Bertran qui, en fait, se livre à un véritable pari : si les insurgés l'emportent, il gardera Hautefort, sinon ... il sera toujours temps de recourir à son esprit : *Tot lo sen ai dinz lo seraill* (16. 8).

À la fin du printemps 1183, notre troubadour avait bien des raisons de se réjouir : la Fortune favorisait les rebelles, quand, brutalement, le Jeune Roi, pivot de la conjuration, qui seul lui conférait une ombre de légitimité, mourut. Outre le deuil qu'en éprouva le poète, cette mort frappait ses intérêts de plein fouet.

Le désespoir du vieux roi, encore redoublé par les remords qu'il éprouvait pour avoir écouté les trop prudents conseillers qui lui avaient fait prendre pour un stratagème l'appel de son fils mourant, allait s'abattre sur les révoltés : ce fut une débandade où chacun ne pensa qu'à soi-même : le duc de Bourgogne et le comte de Toulouse, qui venaient d'arriver en Poitou, regagnèrent immédiatement leurs domaines ; le comte de Bretagne s'enfuit lui aussi, et peu de temps s'écoula avant qu'il n'allât mendier son pardon auprès de son père. Mais aucune ressource de cet ordre ne s'offrait aux barons aquitains : ils allaient subir

tout le poids de la vengeance d'Henri II. Les supplications du Jeune Roi, qui avait demandé sur son lit de mort qu'on pardonnât aux barons de Limousin, n'eurent aucun effet : Limoges fut assiégée ; le vicomte, qui sans doute ne se faisait plus d'illusions sur la solidité du serment prêté à Saint-Martial, rendit le château et s'humilia jusqu'à se désolidariser de ses demi-frères, les seigneurs d'Angoulême. Cela ne suffit pas au vieux roi : comme il avait quitté le Limousin, il y dépêcha son sénéchal pour hâter la destruction du château.

Ensuite vint le tour de Bertran, que Richard ne regarda pas comme un adversaire indigne de lui, puisqu'il marcha sur Hautefort en compagnie du roi d'Aragon avant de s'en prendre au comte de Périgord.

Le comte de Poitou mena vigoureusement le siège et, en sept jours, le *castrum valde expugnabile*²⁶ fut pris ; après tout, Taillebourg ne lui avait pas résisté si longtemps en 1179.

En dépit des bonnes dispositions qu'il avait manifestées à Bertran quelques mois plus tôt en Normandie, ou peut-être à cause d'elles, Richard fut intraitable et rendit le château à Constantin.

Par la suite, le troubadour a reproché à Aimar de Limoges de ne pas lui avoir accordé le secours que le suzerain doit à son vassal (17. 73-75) : on voit mal comment le vicomte aurait pu défendre Bertran, compte tenu des difficultés où il se débattait lui-même.

Au lendemain de la prise d'Hautefort, la situation de Bertran était désespérée : les terres du troubadour étaient dévastées, le château se trouvait entre les mains de Constantin qui, de plus, avait conservé, ou retrouvé, avec le changement de sa fortune, des appuis dans la noblesse locale (20. 11-14) que le caractère de Bertran ne devait pas toujours bien disposer en sa faveur (*non bai ni seinbor ni vezj ... vueilha ges q'en chantan lo casti* : 42. 2 & 4). Le troubadour lui-même fut peut-être envoyé auprès du vieux roi, ainsi que Richard l'avait fait pour

²⁶ *Chronica Gaufridi, prioris Vosiensis*. Novae bibliothecae manuscript. libr. t. II, éd. Labbe, Paris, p. 337.

les révoltés poitevins et angoumoisins de 1176.

Que se passa-t-il alors ?

Selon Mme Klein, c'était la coutume féodale en Aquitaine que le suzerain rendît ses biens au rebelle vaincu qui les lui avait remis dans un délai de quarante jours²⁷. Pour intéressante que soit cette explication, elle laisse de côté les droits de Constantin à qui le château avait bel et bien été remis et qu'on ne pouvait sans injustice en dépouiller une seconde fois.

M. Paden²⁸, s'appuyant sur l'opinion de Jacques Boussard²⁹ selon qui Henri II était particulièrement jaloux de son autorité à la fin de son règne, pense que, par cet acte, "le vieux roi revendiquait son autorité sur Richard".

En réalité, nous ne connaissons pas les mobiles d'Henri II, et l'on ne peut guère croire à la superbe scène décrite par la *razon* (p. 451), car elle aurait assez vivement frappé l'esprit des contemporains pour que, par exemple, le prieur de Vigeois l'eût consignée dans sa chronique. Notre seule certitude est que Bertran s'est démené tant qu'il n'est pas parvenu à ses

²⁷ Karen W. Klein : *The partisan voice, a study of the political Lyric in France and Germany, 1180-1230*, The Hague-Paris, 1971, pp. 130-131 ; j'ignore pour ma part si l'on doit étendre à l'Aquitaine une coutume signalée par Du Cange (*Glossaire*, t. V, p. 532) dans les *Fors de Bigorre* ; sous le nom de *Quadragesima : Spatium 40. dierum, intra quod Vassalus, qui contra dominum deliquerat, damnum resarcire tenebatur, quo elapso, si non satisfecisset, poterat Dominus feudum ipsius sibi asserere.*

²⁸ *Opera citata*, p. 202.

²⁹ *Le gouvernement d'Henri II Plantagenêt*, Abbeville 1956, pp. 543-545.

fins : il s'adresse d'abord à *Rassa*, qui a déjà bien du mal à rétablir sa propre situation (chanson n°20). Puis, se rappelant peut-être les beaux jours de la cour de Caen, Bertran prend prétexte de l'incapacité d'AIMAR V à le secourir – et Richard ne devait pas trouver désagréable d'entendre blâmer son éternel adversaire – pour proposer au comte de Poitiers un véritable marché : en échange de ses services, Richard lui rendra Hautefort ou, tout au moins, car Bertran n'a pas les moyens de se montrer exigeant, lui en confiera la garde (17. 61-64).

En fait, si l'on se fie à la chanson *Ges de far sirventes* (n°18), le roi intervint lui-même pour rétablir Bertran : *Que'l jutgamen crei / mon seignor lo rei* (vv. 51-52) et sa décision donnait au troubadour la propriété totale du château : *Ni ja d'Autafort / no'il laisserai ort* (vv. 13-14), mais cette intervention n'était pas faite contre l'avis de Richard, puisque Bertran précise : *Pois lo reis e'l coms Richartz / m'ant perdonat lor maltalans* (vv. 9-10). De plus, il faut croire que le marché proposé par le troubadour avait été accepté, puisque la fidélité de Bertran envers le comte de Poitiers ne devait plus jamais se démentir.

Une fois rétabli dans ses biens, ce qui est acquis en 1184, comme nous l'indique une donation de Gérard de Born et de son fils *Willelmus Bertrandi*³⁰ dans laquelle Bertran joue le rôle de fidéjusseur, ce qui prouve qu'il avait retrouvé son

³⁰ Thomas : *Opera Citata*, p. 115, note 1, voudrait reconnaître sous ce nom le *Guillelme Bertran* de la chanson 3. 41 ; c'est aussi l'avis de Carl Appel (*Die Lieder Bertrams von Born ...*, Halle, 1932, gloss. p. 133-134). Il n'y a d'arguments ni pour ni contre cet avis.

crédit³¹, le seigneur d'Hautefort allait pouvoir régler quelques comptes. Il avait déjà exprimé son opinion sur les rebelles de 1183 lorsqu'il tentait de gagner les bonnes grâces de Richard et, s'il faut reconnaître que les dommages qu'il avait subis entraient pour quelque chose dans son amertume, on ne saurait nier que leur manquement à la parole donnée, cette entorse à la morale chevaleresque, irritait profondément le troubadour : une fois de plus les *ric ome* s'étaient montrés incapables de se conformer à l'idéal courtois.

On remarquera à ce propos que, quelque motif qu'il en pût avoir, Bertran ne décochera plus la moindre flèche contre son frère qu'il abandonne à sa vie d'aventurier : si l'on en croit ses apparitions dans la chronique de Geoffroy de Vigeois, Constantin fait plutôt figure de routier, de brigand de grands chemins que de châtelain ; comme le dit la *razon* de la chanson n°16 : *si era bons cavaliers d'armas, mas non era hom que s'entremeses molt de valor ni d'onor* (p. 297).

En revanche, Bertran ne pouvait pardonner à un puissant seigneur de transgresser les lois de la courtoisie, et Alphonse d'Aragon l'apprit à ses dépens. En outre, l'hostilité de notre troubadour contre ce souverain fut renforcée par la rencontre qu'il fit à cette époque d'un vassal rebelle d'Alphonse en qui Bertran dut reconnaître un autre lui-même, comme le marque le *senhal* de *Fraire* qu'il accorda au seigneur et troubadour catalan Guillem de Berguedà.

Comme l'a montré Martín de Riquer³², Bertran de Born avait imité en 1183 dans *Seigner En Coms, a blasmar* (chanson n°19) une poésie composée entre 1170 et 1175 par le troubadour

³¹ *Ibidem*, p. 157, folio 38.

³² *Guillem de Berguedà*, abadía de Poblet, 1971, t. I, § 78.

catalan. C'est précisément à partir de 1183 que Guillem dut prendre le chemin de l'exil qui le conduisit en Limousin : "Al principio de la primavera de 1184, Bertran de Born y Guillem de Berguedà se hallaban juntos, posiblemente en los alrededores de Autafort, castillo del primero" (*Ibidem* § 80). Au demeurant, la précision des calomnies qui forment l'essentiel des *sirventés* contre Alphonse montre bien que Guillem, désigné comme *us ... de sos vassaus* (24. 18), a apporté à Bertran des informations que celui-ci n'aurait pu connaître autrement.

À l'exception de ces *sirventés* qui tiennent davantage du règlement de compte que de la poésie, le seigneur d'Hautefort paraît s'être tenu tranquille et avoir respecté l'engagement conclu avec Richard. Pourtant, quelle carrière s'ouvrait à son caractère belliqueux dans un Poitou rien moins que paisible !

Dans le double souci d'avantager Jean Sans Terre, son benjamin, dont le titre de roi d'Irlande ne comblait guère les désirs, et de brider l'ambition de Richard, désormais héritier des domaines de son père et de sa mère tout à la fois, Henri II voulut engager, puis contraindre le futur Cœur de Lion à abandonner l'Aquitaine à son jeune frère. Richard temporisa et finalement s'enfuit en proclamant qu'il ne renoncerait jamais à son bien. Et l'histoire des Plantagenêts semble une fois encore se répéter : le vieux roi charge Jean et Geoffroy de rabattre l'orgueil de leur frère, et la guerre ravage de nouveau le Poitou jusqu'à ce qu'Henri oblige ses fils à rentrer en Angleterre. Les menaces mêmes ne suffirent pas à apaiser les trois frères ennemis et, au printemps 1185, le roi dut tirer une Aliénor étonnamment docile de la prison où elle était confinée depuis plus de dix ans pour feindre de la remettre en possession du Poitou, ce qui avait pour effet d'en dépouiller Richard ; celui-ci avait bien trop malmené ses sujets pour pouvoir concurrencer dans leur cœur celle qui, la suite des temps le montrera, demeurerait leur duchesse. Il dut donc renoncer au Poitou et se contenter, pendant une période qui n'est pas très précise, du titre de comte de Bordeaux, dont Bertran se sert à

deux reprises à cette époque (21. 20 ; 25. 11). La durée de cette pénitence ne dut pas être bien longue puisque certains chroniqueurs insinuent qu'Henri II finança l'expédition que Richard conduisit en 1186 sur les terres du comte de Toulouse, le vieil ennemi des Plantagenêts.

Bertran, pour sa part, semble s'être tenu prudemment à l'écart de tous ces troubles, et l'on peut penser qu'il resta fidèle à son suzerain, sans pour autant se mettre trop en avant. La leçon de l'année 1183 avait été assez dure pour qu'il ne l'eût pas si tôt oubliée et il préférerait sans doute s'intéresser à ses devoirs de seigneur local. C'est ainsi qu'il figure en 1186 au premier rang des témoins d'une donation faite *apud grangiam de la Forest*, c'est-à-dire dans le voisinage immédiat d'Hautefort³³.

Le comte de Bretagne, toujours déçu dans ses ambitions, n'eut pas cette sagesse, et, en 1186, il passa à la cour de France, avec d'évidentes intentions de rébellion qui n'étaient pas pour déplaire à Philippe Auguste, allié successif de tous les fils d'Henri II chaque fois que l'un d'entre eux entreprit de nuire à son père. Un dérisoire accident de tournoi ruina ces espoirs : le 19 août 1186, Rassa, le bien nommé (p. LXV), qui avait joué un rôle si important dans la poésie de Bertran, mourut, piétiné par les chevaux. Il fut la seconde et dernière personne pour laquelle Bertran composa un thrène.

L'année qui suivit, le champ de bataille se déplaça : la guerre qui menaçait n'était plus une guerre intestine puisqu'elle opposait les Plantagenêts au Capétien ; toutefois, on évitait soigneusement tout engagement définitif et les rencontres aussi bien que les trêves de cette période sont toujours inutiles et infructueuses.

³³ Thomas : *Opera citata*, p. 158, folio 49.

En revanche, au début du mois de juillet 1187, une bataille définitive se livra en Orient, et les Chrétiens furent écrasés aux Cornes de Hattîn. Dès que la nouvelle en parvint à Richard, il se croisa, mais les autres grands montrèrent moins d'empressement : il fallut l'intervention personnelle de l'évêque de Tyr pour les décider en janvier 1188.

Mais l'engagement de Philippe et Henri, plus intéressés par les enjeux locaux que par le mirage oriental, avait été prononcé du bout des lèvres, et leurs combats reprirent. Le vieux roi songeait si peu à partir pour la Terre sainte que les chroniqueurs sont allés jusqu'à prétendre qu'il se chargea de susciter une rébellion en Aquitaine pour retenir son fils.

Par la suite, une nouvelle guerre opposa Raimon de Toulouse à Richard qui en profita pour le dépouiller du Quercy, malgré les protestations de Philippe Auguste qui, faute de parvenir à les réconcilier, en tira prétexte pour envahir le Berry. La guerre générale était rallumée, et, au scandale du public, entre ces croisés, reprit la succession des petits engagements et des trêves. À la fin de cette année 1188, si fertile en rebondissements, un retournement de situation bien digne des Plantagenêts se produisit : pendant une entrevue, à Bonmoulins, Richard trouva dans l'attitude de son père qui refusait de le proclamer son héritier un motif suffisant pour prêter hommage à Philippe et partir en sa compagnie.

Désormais, l'issue de la guerre était évidente et le vieux roi, malade, trahi de tous côtés, ne pouvait que la reculer de trêves en pourparlers. De même qu'Henri II l'avait fait lors de la mort du Jeune Roi, Richard et Philippe ne virent qu'une nouvelle manœuvre dans la maladie du roi d'Angleterre, lors de la négociation finale qui se tint en juillet, entre Azay et Tours ; puis, quelques jours plus tard, après avoir épuisé le calice en apprenant la trahison de Jean, Henri II acheva un destin digne d'un héros shakespearien. Abandonné de tous, sauf de Guillaume le Maréchal, le vieux roi dut subir un dernier pillage qui ne

laissa même pas ses vêtements à son cadavre.

Peu de temps avant cet épilogue tragique, le 28 juin 1189, une imposante cérémonie se déroulait dans l'église d'Hautefort où les moines de Dalon, en la personne de l'abbé Géraud, s'assuraient la propriété du *mansi Urtic et condaminarum de Podio de Conchis* que leur abandonnait Bertran de Born, avec l'aveu de son fils aîné, ainsi que les trois frères de Teillots, Hélias, Foulques et Foulquier, qui reconnaissent pour leurs seigneurs Bertran et ses fils : *domino nostro Bertrando de Born et filiis ejus*³⁴. C'est en cette occasion solennelle que Bertran, devant la foule des voisins et des vassaux, demanda, avec bonté et humilité, à Dom Géraud, abbé de Dalon, et aux frères de l'abbaye que chaque jour une aumône fût accordée aux pauvres pour racheter ses propres péchés aussi bien que ceux de ses parents. Sur le conseil de ses frères, Géraud, abbé de Dalon, accorda que la demande de Bertran serait admise pour toujours³⁵.

Nous n'en savons pas davantage sur les occupations du seigneur d'Hautefort à cette époque : en revanche, nombreuses sont les poésies qu'il composa en ce temps-là. Elles frappent par les contradictions qu'elles révèlent : comme ses contemporains, Bertran est scandalisé par l'attitude de souverains qui, de peur de perdre une ville, abandonnent la Terre sainte à son sort et se combattent alors qu'ils ont tous pris la croix. Il les censure

³⁴ Thomas : *Opera citata*, p. 153, folio 5.

³⁵ Il est difficile de déterminer si, dans le texte, *ad portam* signifie devant la porte du troubadour, comme le comprend M. Paden (*Opera citata*, p. 205) ou devant la porte du monastère. Je pense qu'il s'agit plutôt du monastère que Bertran chargeait ainsi d'une aumône perpétuelle en son nom. De fait, il est peu probable qu'un particulier ait eu besoin de la permission de l'abbé de Dalon pour faire l'aumône chez lui.

vigoureusement dans des chansons de croisade qu'il a sans doute échangées avec son ami, le trouvère artésien Conon de Béthune. On reconnaît là l'inspiration qui conduisit les comtes de Flandre et de Champagne à déposer les armes et à affirmer qu'ils refuseraient tout combat tant que le vœu de croisade n'aurait pas été rempli. Toutefois, ce louable souci n'empêche nullement Bertran d'accumuler les *sirventés* pour célébrer les qualités guerrières de Richard et blâmer la mollesse de Philippe, et donc de pousser ainsi à une guerre que, dans le même temps, il réprovoque au point de blâmer Richard lui-même.

À partir du moment où Richard monta sur le trône, le 3 septembre 1189, rien ne s'opposait plus au départ de la croisade : des événements divers imposèrent pourtant encore un délai d'un an avant que ne se produisît le grand rassemblement des croisés le 4 juillet 1190 à Vézelay.

Pendant cette période, l'attitude de Bertran reste contradictoire : on le voit, dans la même chanson (*Anc no's poc*, n°30), encourager Richard à partir pour la Palestine et à venir mettre de l'ordre en Aquitaine tout à la fois – et les deux conseils furent suivis. Encore moins logiquement, on le voit souhaiter que Richard entre en guerre contre Philippe (*Volontiers fera sirventes*, chanson n°31), ce qui aurait encore retardé le départ de la croisade.

Si l'acte de janvier 1190³⁶ où le troubadour est témoin et fidéjusseur d'*Amlardus d'Ans*³⁷ nous le montre simplement

³⁶ Thomas : *Opera citata*, p. 158, folio 59.

³⁷ Rencontrant dans le cartulaire le nom d'*Amlardus* qui n'apparaît que dans le manuscrit F de *Ges de far* (chanson n°18), Thomas (*Ibidem*, p. 158, note 3) écrit : "Peut-être faut-il l'identifier (sic) avec cet Amblard d'Ans le personnage inconnu dont parle Bertran de Born". C'est, on le reconnaîtra, un bien mince indice que cette rencontre : il y a d'autres Amblard dans le cartulaire, comme cet *Amblardus Vegers* du folio 59 (*Ibidem*, p. 159). De plus, Amblard d'Ans est un petit seigneur, vassal de Bertran qui doit avaliser sa donation et reçoit de lui, dans un acte de 1190, le titre de *dominus*, et l'on peut se demander si Bertran aurait placé parmi ses ennemis comme le comte de Périgord et le vicomte de Limoges un simple vavasseur comme cet Amblard : ce serait en contradiction avec le mouvement du *sirventés*. Pour M. Paden, pas de doute : "Amblardus d'Ans est mentionné en 1183 par le poète comme son ennemi" (*Opera citata*, p. 204).

dans ses fonctions seigneuriales, il est plus intéressant de noter la cérémonie qui se déroula dans l'abbaye de Dalon, vingt jours avant le rassemblement de Vézelay.

Entouré de ses deux fils, de voisins et d'une foule de moines venus signer l'acte pour lui faire honneur, le seigneur d'Hautefort confirmait les dons accordés un an plus tôt et y ajoutait *quartam partem unius mansi de Vernoil, et medietatem alterius mansi de Vernoil, et medietatem bordariae Rainal, in perpetuam eleemosynam*³⁸. Que faut-il voir dans cette donation ? S'agit-il de l'acte de piété d'un seigneur qui se prépare à partir pour la croisade et veut laisser ses affaires en bon ordre, ou, comme le feu roi l'avait fait autrefois après l'assassinat de Becket, Bertran se dispense-t-il de la traversée en accordant à Dalon des dons qui correspondraient à un rachat moral ? Bien évidemment, nous l'ignorons.

Si l'on se fie à la chanson de croisade *Ara sai eu* (chanson n°34), on a l'impression que, lorsque les croisés

³⁸ Folio 5, copié par Baluze et cité par M. Paden, *Ibidem*, p. 221.

s'éloignent de leurs bases de départ, Bertran perd le contact avec la réalité historique : cela s'explique sans doute par le fait que le troubadour, si ardent à encourager au départ pour l'Orient et à censurer les chefs qui temporisaient, a finalement préféré rester dans son château. Il est au demeurant impossible de rien affirmer, car, entre 1190 et 1192, l'histoire est muette et le troubadour se tait ; mais, on peut penser que si Bertran était parti pour la croisade, le souvenir en aurait été conservé et qu'il l'aurait peut-être même entretenu. En revanche, si Bertran n'est pas parti, son silence s'explique facilement : outre que son abstention était peu honorable, la situation d'un protégé de Richard risquait de devenir délicate et la strophe VI de *Be·m platz car* (chanson n°35) fournit la preuve de l'hostilité de certains de ses voisins ; de fait, Bertran ne reprendra son chant qu'à la nouvelle du retour du roi.

Il consacra sans doute ces années à ses terres et à sa vie familiale, puisque, en 1192, année où une nouvelle tourmente s'abat sur le Poitou avec le soulèvement du vicomte de Brosse et des comtes de Périgord, d'Angoulême et de Toulouse, que les représentants de Richard ramenèrent vigoureusement à la raison, le cartulaire de Dalon nous offre une nouvelle image de Bertran. Désormais ses fils aînés sont des hommes : ils viennent d'être armés chevaliers au Puy et rentrent au château paternel. Ils s'arrêtent à Dalon le jour de la Toussaint et, devant une assistance composée pour l'essentiel de religieux et d'un ami des jeunes gens, l'abbé Géraud, sans perdre de temps, leur fait confirmer, non seulement les donations que leur père avait faites avec leur aveu en 1189 et 1190, mais également des dons plus anciens des années 1178 à 1180. Cela fait, les jeunes gens rentrent à Hautefort où les accueillent leur père et leur belle-mère Philippa, que le troubadour avait épousée en secondes noces³⁹. Nous ignorons si ce mariage était récent : on peut noter

³⁹ Thomas, *Opera citata*, p. 153, folio 5.

qu'en 1179 Bertran était uni à Raimonda, mais qu'aucune épouse n'est mentionnée dans l'acte solennel de 1190, ce qui laisse supposer que le troubadour était alors veuf. Un nouveau mariage, dont naquit sans doute *Bertrandus minor*, attesté dans un acte de 1223⁴⁰, expliquerait que Bertran ait pu renoncer à la croisade et même, momentanément, au *trobar*.

La fidélité de Bertran à son roi dut lui valoir bien des déboires, et on comprend le soulagement avec lequel il sortit de son long silence, dès qu'il apprit en 1194 la libération du Cœur de Lion : il n'attendit même pas qu'il eût débarqué en Normandie pour lui dénoncer, sans aller toutefois jusqu'à citer leurs noms, les barons infidèles.

Après cette longue période de repli des valeurs de *Largueza* et *Donar*, sans doute Bertran voyait-il dans le retour de Richard la restauration d'un monde dont le prodigue Jeune Roi avait probablement été le dernier représentant. Nous ignorons si le troubadour eut à souffrir une nouvelle déception.

Nous arrivons maintenant à ce qui a souvent paru un extraordinaire retournement : en janvier 1196, à Treignac, Archambaud, vicomte de Comborn, fait une donation aux moines de Dalon ; parmi les religieux signataires de l'acte, à une modeste troisième place, apparaît Bertran de Born⁴¹, moine de Dalon. Son entrée au monastère ne devait guère être antérieure à cette date si nous suivons la remarquable étude de Stroński⁴². Après le mois de juillet 1195, le troubadour marseillais avait envoyé à Bertran une chanson de croisade en Espagne à laquelle le seigneur d'Hautefort répondit par la pièce religieuse *Can ni perpens ni m'arbire* (chanson n°43). Cette méditation sur la mort

⁴⁰ *Ibidem*, p. 154, folio 16. Thomas, par erreur, note 1233.

⁴¹ *Ibidem*, p. 159, folio 97.

⁴² *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, 1910, p. 55 sq.

nous permet d'accéder à un Bertran de Born inconnu et surprenant : les connaissances théologiques, l'élévation des idées qu'on y rencontre, ne permettent pas de croire à une conversion soudaine ou à une entrée dans un monastère qui tiendrait de la maison de retraite : ce n'était pas la première fois que Bertran méditait sur la religion et sa pensée est loin d'être superficielle⁴³.

⁴³ On peut regretter que M. Paden, qui a si bien montré que "cette retraite était préparée tant par la charité qu'il avait pratiquée pendant toute sa vie que par la profession de foi poétique qu'il faut lui attribuer" (*Opera citata*, p. 206), dans le souci d'étendre autant que faire se peut le corpus des poésies de Bertran de Born, tente, sans le moindre argument, de nuancer la vigueur de son engagement en disant que "On ne doit pas se faire une idée exagérée de l'intensité de sa conversion" (*Ibidem*, p. 206-207) et aille jusqu'à parler, de façon très abusive, d'un "indifferent novice" ("De monachis rythmos facientibus", *Speculum*, octobre 1980, p. 680, *sq.*). Rien ne nous autorise à faire de Bertran un Frère Jean ou même un moine de Montaudon. Si l'on peut conclure de sa présence à Treignac en 1196, à Ayen et Badefols-d'Ans en 1197 et à Excideuil en 1202 que Bertran est "toujours vigoureux", comment en tirer qu'il est "combatif" ? N'y a-t-il pas quelque abus à dire que les actes de 1197 (Thomas : *Opera citata*, pp. 156-7, folio 34) "rapportent la solution d'une querelle entre le moine et un laïc", alors que le texte dit : *Quito querelam quam faciebam super Bertrando de Born*, et, plus loin, *Quitamus querelas quas habebamus super Bertrandum de Born*. Il s'agit, non d'une querelle, mais de plaintes, que, d'ailleurs, *Bernardus de Faia* retire en dédommageant l'abbaye, ce qui laisserait croire que Bertran était dans son droit.

Il est difficile de savoir si Bertran a mis fin à sa carrière de troubadour en entrant au monastère : savoir qu'en général la règle de Cîteaux avait tendance à se relâcher à cette époque ne nous apprend rien sur le comportement d'un individu. C'est ce que nous montre l'attitude d'un autre célèbre cistercien, Folquet de Marseille, qui se mettait au pain et à l'eau chaque fois qu'il entendait une des chansons qu'il avait composées lorsqu'il était encore dans le siècle⁴⁴.

L'existence de deux *sirventés* auxquels on assigne une date de composition postérieure à l'entrée de Bertran de Born à Dalon rend cette question moins oiseuse qu'on ne le penserait tout d'abord. À mon avis, il faut écarter du débat la pièce *Guerr'e pantais veg et affan* (n°45) dont je doute qu'on puisse la dater avec précision, mais le problème reste posé pour *Gent part nostre reis liouranda* (chanson n°44) qui fait allusion à des événements de 1196. J'avoue que, plutôt que d'attribuer à Bertran de Born la paternité d'un tel *sirventés* si tôt après son entrée en religion, je préférerais l'accorder à son fils, ce nouveau Bertran qui figure dans des documents dès 1179. S'il avait en 1195 l'âge de succéder à son père à la tête de ses biens, il pouvait probablement aussi composer. Comme le dit très justement M. Paden (*Ibidem*, p. 210, note I) : "Une fois seigneur d'Hautefort, cet homme s'appelait naturellement Bertran de Born tout court, sans être distingué de son père". On voit mal pourquoi sa vocation de troubadour aurait attendu 1206 pour produire sa première poésie (Pillet-Carstens 81, 1). Il ne serait même pas absurde de se demander si d'autres œuvres du père et du fils n'ont pas pu être confondues.

⁴⁴ *Folquetus, episcopus tolosanus, cum audiebat cantare aliquam cantilenam quam ipse existens in saeculo composuerat, in illa die, in prima hora, non comedebat nisi panem et aquam.* Cité par Stanislaw Stroński (*Opera citata*, p. 112).

Même si l'on admet que la carrière du troubadour est achevée, il n'en va pas de même pour sa vie civile et il apparaît encore fréquemment dans le cartulaire de Dalon, seul ou en compagnie de son troisième fils, Constantin, entré lui aussi dans l'ordre de Cîteaux et qui se trouve près de lui dans des actes datés de 1200 et 1202⁴⁵. Par la suite, le silence enveloppe les dernières années du poète et nous ignorons les circonstances de sa mort. La fin de l'histoire nous est très sobrement contée par Bernard Itier qui note en 1215 : *Octava candela in sepulcro ponitur pro Bertrando de Born : cera tres solidos empta est*⁴⁶. Il faut sans doute comprendre que l'ancien seigneur d'Hautefort avait disposé par testament qu'aux sept cierges qui brûlaient en permanence devant le tombeau de saint Martial en serait ajouté un huitième à partir de sa mort qui survint donc sans doute cette année-là⁴⁷.

Faut-il penser que le moine Bertran de Born faisait davantage confiance, pour perpétuer sa mémoire, aux desservants du sépulcre de saint Martial qu'à son œuvre poétique ? S'il montrait ainsi une certaine modestie, celui qui avait autrefois souhaité *c'après nos en chant hom puois de gesta* (28. 8) n'en laissait pas moins percevoir son souci de ne pas laisser l'oubli l'ensevelir.

⁴⁵ Thomas : *Ibidem*, p. 154, folio 16 & p. 160, folio 125.

⁴⁶ *Chronique de Saint-Martial de Limoges*, éd. Duplès-Agier, Paris, 1874, p. 93.

⁴⁷ M. Paden (*Ibid.*, p. 209) a confirmé le texte de Bernard Itier en citant l'office du chevecier de Saint-Martial, publié par Charles Ferdinand de Lasteyrie du Saillant : *L'abbaye de Saint-Martial de Limoges*, Paris 1901 : *Sed hoc non est ignorandum quod B. de Born miles in ultima voluntate sua legavit unam candelam jugiter ardentem beato Marciali in hereditate propria, videlicet in leida mercadi de Chasluz aus Chabrols. Postea illi qui tenent eam hereditatem composuerunt cum capicerio Sepulcri super candelam ad quatuor libras nuemorum censuales ... que una est de predictis octo cereis.*

II - LA POSITION SOCIALE DE BERTRAN DE BORN.

À la fin de son étude sur les Born, M. Paden écrit : “Les possessions de la famille s’étendent ... (sur) une superficie qui mesure quelque 70 kilomètres sur 45, aire comparable à celle des possessions des Lastours, des vicomtes de Ventadour, ou d’autres grands seigneurs. Les Born font concurrence sur un pied d’égalité aux Lastours, anciens possesseurs de Hautefort, depuis la fondation de Dalon et la lutte pour Pierre-Buffière jusqu’au mariage de la fille du troubadour. Dans l’affaire de Pierre-Buffière, Itier obéissait au vicomte de Limoges ; Bertran de Born le fils se trouve nommé dans le registre de Philippe Auguste après le vicomte de Limoges ; en dépit de l’apparence peut-être trompeuse d’égalité entre lui et le comte de Périgord dans leur serment d’hommage. Étant baron, Bertran le fils était supérieur à un châtelain, un vassal ou un chevalier, selon les termes de ce même registre ; or son père avait été le seigneur de chevaliers et peut-être d’un châtelain. Père et fils administraient leurs terres à l’aide de préposés et de décimateurs. Enfin le troubadour tenait Hautefort du roi d’Angleterre, son successeur le tenait du roi de France. Sous l’administration d’Henri II la structure politique de la France angevine comprenait une hiérarchie à trois niveaux : celui du roi, celui des grands seigneurs qui étaient ses vassaux, et celui des petits seigneurs qui étaient les leurs. Dans ce schéma, Bertran de Born trouve sa place parmi les grands seigneurs, bien que moins grand que d’autres”⁴⁸.

Même si le cartulaire de Dalon consigne l’existence de

⁴⁸ M. Paden : *Opera citata*, pp. 213-214.

biens divers de la famille de Born, répartis sur une vaste superficie, il n'en découle pas qu'elle y exerçait des droits, même "au sens le plus large", pour reprendre la formule de Boussard sur laquelle s'appuie M. Paden. Toutefois, il ressort clairement de son étude qu'on ne saurait parler à propos du seigneur d'Hautefort de "hobereau besogneux"⁴⁹, et Martín de Riquer le définit assez bien en parlant de "barón feudal de mediana condición"⁵⁰.

Cela posé, il est curieux de constater que notre troubadour ne donne jamais dans ses poésies l'image de sa condition sociale véritable. De fait, si l'on n'avait pour témoins que les écrits de Bertran, on resterait persuadé qu'il vivait dans un état proche de la pauvreté. C'est ainsi que dans *Rassa tant creis e mont'e poia* (chanson n°1), après avoir décrit la dame qui l'a choisi, Bertran explique que celle-ci *als pros paubres es amorosa* (v. 28) et qu'il lui conseille de préférer à un comte ou un duc *un pro vavasar* (v. 31) : c'est nous dire assez clairement que le poète parle de lui-même lorsqu'il fait aller de pair la pauvreté du petit seigneur et son haut mérite. Le procédé est rigoureusement semblable dans *Casutz sui de mal en pena* (chanson n°3) où Bertran s'afflige de ce que la Saxonne ne sera jamais à lui, car *chausir pot, si·s volia, / delz plus pros / castellas o rics baros* (vv. 42-44), ce qui signifie clairement qu'il ne s'estime pas si haut placé, avant de critiquer, de façon détournée, les hauts personnages en question, dont aucun *non gab ni non ria* (v. 50), renversant ainsi de nouveau à son avantage la situation. Enfin les vers de *Rassa, mes si son primier* (chanson n°20) : *Nos em .xxx. tal gerrier : / chascus ha capa traucada, / tuich seignor e parsonier, / per cor de gerra mesclada, / c'anc no·n cobrem dinairada* (vv. 15-19) brossent un pittoresque tableau qui

⁴⁹ Belperron : *La croisade contre les Albigeois et l'union du Languedoc à la France (1209-1249)*, note p. 163.

⁵⁰ *Guillem de Berguedà*, t.I, § 78.

annonce déjà le noble gascon dont la légende se formera plus tard. La pauvreté est tout à la fois soulignée et expliquée par les nombreuses allusions au partage des biens : *parsonier* (20. 17), *parier* (6. 26) et *comunaila* (16. 7) qui, en effet, réduisait à la misère bien des petits seigneurs, mais que Bertran, comme on l'a vu, avait fort bien su tourner. Il n'empêche que les allusions à une situation délicate sont multiples : c'est cela qui empêche le troubadour d'accomplir ses souhaits ; il doit ainsi renoncer à partir pour l'Orient si les grands ne prennent pas l'initiative de la croisade (cf. *Ara sai eu*, chanson n°34, strophe VI) et même renoncer à la guerre : *Mas non ai ges Lezinan ni Rancom / q'ieu puosca loing osteiar ses aver* (28. 13-14), dit le poète, qui, mine de rien, choisit de citer les puissants châteaux de vieux ennemis de Richard ...

La solution des difficultés rencontrées par ces petits nobles dont les terres deviennent insuffisantes se trouve entre les mains des *rics* qui peuvent les prendre à leur service : ils deviendront alors *soudoyers* ; c'est ainsi que le Jeune Roi recrutait de vaillants compagnons pour son équipe de tournoi et que, selon Jean Renart, l'empereur Conrad *ne lessoit bon chevalier, / en son país por qu'il errast, / qu'il ne retenist ou donast / selonc son pris terre ou chastiax*⁵¹.

Pour d'autres petits seigneurs, quel que fût leur titre, *valvasor e castellan* (15. 24-25), la dépendance, pour être moins étroite, n'en existait pas moins ; la précarité de leur situation le montre : sans appui de son suzerain ou d'un autre grand baron, la situation d'un seigneur de moyenne importance est peu enviable : Richard détruit les châteaux de ses vassaux quand son frère les a abandonnés et Bertran, qui a eu le tort de faire confiance à Aimar de Limoges, en est réduit à se présenter en suppliant devant le comte de Poitou (chanson 17, strophe IV).

⁵¹ *Guillaume de Dole*, éd. F. Lecoy, vv. 100-103.

Il est aisé de franchir la distance qui sépare le petit seigneur du “client” de son suzerain et, on l’a déjà compris, souvent la description que Bertran présente de ses difficultés n’est pas sans faire songer à une demande d’argent. Tant et si bien que, dans une pièce assez élogieuse pour le roi Richard, le troubadour, sans doute moins à l’aise dans le maniement du compliment que dans celui de l’invective, se sent obligé de rassurer son public : *E no·us cujetz qu’eu fassa motz a vendre, / mas per ric bar deu hom tot jorn contendre* (36. 39-40).

Heureusement pour ces seigneurs petits et moyens, grâce à l’idéologie du *donar*, leur pauvreté ou parfois leur avidité devenait pour les *rics* l’occasion de manifester leur mérite, mais, il faut bien le reconnaître, ces puissants n’étaient pas si pressés de la saisir. En fait, seule la guerre place les petits en position de force, elle seule les rend nécessaires à leurs suzerains, qui, le reste du temps, se passent fort bien d’eux. On comprend, dans ces conditions, l’importance sociale de la guerre pour le groupe des *soudoyers* et des moyens seigneurs dont Bertran exprime les idées : *Totz temps vuoill que li aut baro / sion entre lor irascut* (9. 45-46), dit simplement le troubadour, avant de préciser : *No·m tengatz per acusador / si·us voill c’uns rics l’autre azir, / car meill s’en poiran valvasor / e castellan de lor jausir, / que plus es francs, larcs e privatz / fe qu’eu vos dei, / rics hom ab guerra que ab patz* (chanson 15, strophe IV). L’idée reparait encore : *car grans gerra fai d’escars signor larv* (28. 3). Bertran, le cas échéant, laisse de côté cette notion d’un mérite fondé sur la largesse pour exprimer cette question en termes de marché pur et simple, pour ne pas parler de franc chantage : *E deran dels barbaris / si volon c’ab lor remaigna ; / que ja per cridar “Paris !” / senes autras messios / non conqerran gen estraigna* (chanson 35, strophe II).

Cette attitude, surprenante de la part d’un noble qui jouit d’une aisance certaine, est encore confirmée par deux chansons. Dans *Miei·sirventes vueilh far dels reis amdos*, on relève ces vers : *Que·l segles sera bas, / qes hom tolra l’aver*

als usuriers, / e per camis non anara saumiers / jorn afixatz ni borjes ses duptansa / ni mercadiers qi venga debes França ; / anz sera rics qi tolra volontiers (chanson n°32, strophe III), auxquels M. Viscardi a consacré un remarquable article⁵². À partir d'une étude documentée de l'avènement d'une nouvelle classe sociale, dont la puissance est fondée sur le commerce, et de ses rapports avec l'aristocratie, M. Viscardi arrive à conclure que, par la voix de Bertran, s'expriment les exclus du pouvoir : "Sono versi nei quali si esprime la voce generosa e disperata dei piccoli vassalli, dei cavalieri poveri, che non han saputo attenersi a quel processo di accostamento alla piccola proprietà libera che abbiamo visto verificarsi in Italia ; e sono esclusi dall'altro processo di investimento della ricchezza che abbiamo visto attuato dell'associazione dei grandi proprietari e dei mercanti.

È la voce in cui risuona l'amaro riconoscimento che la generosa *proeza* non serve a uscire da una condizione di indigenza, di miseria, non serve ad acquisire la ricchezza che i vili borghesi han conquistato con le arti meccaniche dell'industria e dei traffici.

È voce sdegnata di protesta ; e anche – e più – di rivendicazione dei diritti della *proeza*, che, nella guerra, può togliere ai *mercadiers* e agli *usuriers* la ricchezza acquistata con un'attività industriosa e instancabile, ma non certo generosa ed eroica".

Cette analyse est confirmée par un autre poème, qui pourrait, à mon avis, être attribué à Bertran de Born : *Mout mi plai quan vey dolenta* (chanson n°47) où le troubadour s'en prend avec violence aux vilains enrichis (cf. p. 849).

⁵² Antonio Viscardi : "E per chamis non anara saumiers jorn afixats ni borjes ses doptanza ni merchadiers ..." in *Mélanges Frappier*, t. II, pp. 1085-1093.

Probablement, après la perte d'Hautefort, Bertran a connu une année au moins de dures difficultés ; toutefois, on doit noter que la plus grande partie des chansons où il se peint sous les traits d'un pauvre vavasseur qui trouve son avantage aux guerres des puissants ont été composées en dehors de cette période.

On ne peut expliquer le décalage qui sépare la situation sociale de Bertran de la représentation qu'il en donne sans admettre l'intervention de mécanismes idéologiques. Que le compositeur de la chanson aristocratique et intolérante *Mout mi plai quan vey dolenta* ait été le seigneur Bertran de Born ou le roturier Guilhem Magret, les idées réactionnaires, au sens exact du terme, qu'elle développe, ne correspondent à la condition sociale d'aucun de ces deux troubadours, mais à la position des *Jovenz*, ce groupe des "jeunes gens", tenus à l'écart de la réalité du pouvoir, mais qui, en revanche, selon la littérature de l'époque, fournissaient la mesure de toute vertu.

Cette catégorie des *Jovenz*, mieux connue depuis les récents travaux de MM. Duby⁵³ et Köhler⁵⁴, comprend "des jeunes gens, bacheliers, écuyers et chevaliers sans fief, dépendant de la faveur du maître" (Kölher, p. 569) et forme une "marge instable" (Duby, p. 844). Selon Kölher (p. 579), "l'apparition des valeurs et du style de vie dont la poésie courtoise est le fruit ne s'explique pas en dehors de l'intervention de la classe "jeune" ... et exige aussi comme condition préalable que la

⁵³ Georges Duby : "Dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle : les "jeunes" dans la société aristocratique" in *Annales de l'E.S.C.*, t. XIX, 1964, pp. 835-846.

⁵⁴ Erich Köhler : "Sens et fonction du terme "jeunesse" dans la poésie des troubadours" in *Mélanges Crozet*, t. I, pp. 569-583, 1966.

noblesse possédante soit prête à respecter les intérêts vitaux de cette classe. La poésie courtoise est née en cet instant de l'histoire où la noblesse d'ancienne extraction reconnut le droit à la vie de la "jeunesse" et accepta de lui entrouvrir ses frontières".

Pour convaincante que soit cette analyse, on peut néanmoins se demander si l'on doit suivre Kölher lorsqu'il pense que ce groupe de "marginal men", de marginaux, a pu sécréter une idéologie qui s'est imposée à l'ensemble de la littérature de l'époque. Il ne suffit pas de dire que "les troubadours partageant le style de vie de cette classe, souvent sa dépendance économique et quelquefois son origine, sont eux aussi des *marginal men* et se font les porte-parole et les idéologues du groupe" (*Ibidem*, p. 583) : ce n'est évidemment le cas ni de Bertran de Born ni de Guilhem d'Aquitaine. Si l'on considère que l'ancienne noblesse trouvait son expression et sa justification de classe dans la littérature des chansons de geste, force nous est de constater que la plupart des troubadours, et Bertran encore moins que les autres, ne voyaient aucune contradiction, et même aucune modification, entre la Geste et la *fin'amor*. Sans doute faudrait-il développer, pour rendre compte de ce fait, une simple remarque du savant allemand : "Il est certain que toutes ces valeurs, à commencer par *joven* sont soumises, dans la poésie des troubadours à un processus de moralisation et de généralisation qui a pour effet de les neutraliser sociologiquement et idéologiquement pour les rendre acceptables même à la noblesse ancienne, laquelle d'ailleurs ne saurait se passer des loyaux services des chevaliers ; c'est cette généralisation des valeurs qui a rendu possible la constitution du système courtois en morale et en art" (*Ibidem*, p. 582).

De fait, l'exemple de Bertran de Born nous montre que même des gens qui se trouvaient de l'autre côté de la frontière du groupe social des "jeunes" n'hésitaient pas à s'en réclamer.

Ainsi donc, au moment où composait le seigneur

d'Hautefort, le groupe des "jeunes" se définissait par une double opposition : il leur était de plus en plus difficile, pour des raisons de transformation sociale et politique de l'État, d'obtenir les largesses des grands seigneurs : les lieux communs du *ric avar* ou *malvatç* et de la déchéance de *joven* ne doivent pas être de simples *topoi* ; d'autre part, pour reprendre les idées de M. Viscardi, ils opposaient un refus tranchant à la conception bourgeoise de la richesse, à un moment où la bourgeoisie s'affirmait triomphalement, car une telle conception mettait radicalement en cause leur propre existence et détruisait l'idée même que leur mérite compensait largement leur pauvreté.

Sans doute les frontières de ce groupe n'ont-elles jamais été très nettes, et bien des petits seigneurs, même petitement ou moyennement chasés, devaient s'y reconnaître pour participer du prestige dont ce groupe avait su s'entourer, d'autant que, comme nous l'avons vu, c'était compenser le défaut de biens et de pouvoir par la proclamation d'un mérite qui en était d'autant plus élevé ; voilà qui expliquerait la profession de pauvreté du seigneur d'Hautefort : quoi d'étonnant que Bertran, qu'il est difficile de ranger parmi les petits seigneurs, ait voulu se réclamer de ce groupe prestigieux et profiter de sa vocation poétique pour tenter de s'en faire le porte-parole ?

III - LA CULTURE DE BERTRAN DE BORN.

On ne traitera pas ici des nombreuses correspondances que l'on peut relever entre Bertran de Born et les autres poètes lyriques occitans, qu'il s'agisse de l'influence exercée sur lui par les troubadours du début du XII^e siècle ou des imitations et des échanges qui se sont produits avec ses contemporains. On trouvera en note, pour chaque chanson, quelques indications de rapports de structure, de rimes et parfois même de formulation, qui la lient avec des œuvres d'autres troubadours. De fait, dans une poésie où le lieu commun, le cliché, tient une place aussi considérable, ces liens sont très nombreux et des plus difficiles à démêler. Sauf exception concernant généralement le *sirventés*, genre largement tributaire de l'actualité, et donc parfois datable, il ne nous est guère possible de décider, entre des contemporains, lequel a inspiré l'autre.

Je me contenterai donc, avant de le montrer en détail, de rappeler que l'œuvre d'un troubadour ne saurait former un bloc lisse, indépendant de la production des autres poètes de son époque : le dialogue et le débat entre les auteurs ne se sont jamais cantonnés dans les limites du genre spécialisé de la *tenson* : une poésie, et particulièrement un *sirventés*, peut fort bien répondre à une autre, qui ne nous est pas toujours parvenue. On verra ainsi que *Can ni perpens ni m'arbire* (chanson n°43) répond à la poésie *Hueimais no'y conosc razo* de Folquet de Marseille⁵⁵ et que les chansons de croisade de Bertran se comprennent bien mieux si l'on envisage leur parenté avec celles de Conon de Béthune.

⁵⁵ Stanislaw Stroński : *Opera citata*, p. 83, n° XIX.

Pour en revenir à la culture du seigneur d'Hautefort, nous ne savons pas s'il connaissait la langue et la littérature latines. Il utilise à deux reprises des mots de cette langue dans ses chansons. La première fois, dans *Ieu chan, que·l reys m'en a preguat* (chanson n°12), pour signifier que les rebelles de 1183 ont repris tout le terrain sur Richard, il dit : *E tot Centonge deliurat / tro lai part Finibus-Terra* (vv. 11-12). Ensuite, dans *Molt n'es descendre car col* (chanson n°25), pour critiquer les barons qui n'osent plus se rebeller contre Richard, présenté comme un rémouleur qui les a émoussés, et deviennent ainsi de vrais modèles de piété, Bertran affirme : *Plus leial d'un prior, / merce de l'esmoedor, / tuit venran a vita eterna* (vv. 14-16).

Cette utilisation de mots latins vise probablement à introduire une nuance ironique : dans le premier cas, le troubadour voudrait dire que les pays qui s'étendent de la Saintonge au Finistère, d'un seul tenant, obéissent désormais au Jeune Roi, et donc que Richard est chassé d'une grande partie de son domaine, mais en même temps, le Finistère, par l'emploi de la forme en *-ibus*, caractéristique ordinaire du latin macaronique, retrouve son sens de bout du monde. C'est dire que Richard a tout perdu et la forme latine apporte l'écho d'une sorte de cérémonie funèbre. Dans le second exemple, le latin est lié encore plus étroitement au monde religieux : puisque les seigneurs ont renoncé à tout esprit belliqueux, donc à ce qui était leur spécificité, pour ne s'illustrer que par leur obéissance, ils n'appartiennent plus au groupe des soldats et passent dans celui des clercs, ce que vient ironiquement sanctionner la formule latine ad *vitam eternam*, réduite à sa forme populaire *a vita eterna*⁵⁶.

⁵⁶ Cf. P. Zumthor : "Un problème d'esthétique médiévale : l'utilisation poétique du bilinguisme", *Le Moyen Age*, 1960, pp. 301-336 et 561-594.

On pourrait penser que la littérature latine n'est pas étrangère à Bertran lorsqu'on lit la *tornada* de *Un sirventes que motz no·ill faill* (chanson n°16) : *Baron, Dieus vos sal e vos gart / e vos aint e vos vailla / e·us don qe·n digatz a·N Richart / so que·l paus dis a la grailla* (vv. 50-53). En effet, cette allusion renvoie selon Thomas "à la fable bien connue : *le Geai paré des plumes du Paon*, qui, sous le titre *De graculo et pavone*, occupe le n°35 dans le recueil dit *Ysopus* très répandu au moyen-âge"⁵⁷.

Outre que ces recueils latins devaient être divulgués bien au-delà d'un public de lettrés, Pio Rajna⁵⁸ a montré que le troubadour avait sans doute pris connaissance de cette fable à travers une adaptation occitane, qui serait également à l'origine de l'allusion du même type que l'on rencontre chez Giraut de Bornelh⁵⁹.

Ainsi donc, rien, dans l'examen de ces trois passages, ne permet d'affirmer que Bertran de Born ait possédé une connaissance de la langue ou de la littérature latines supérieure à celle que pouvaient en avoir les gens de son état.

On peut également rechercher dans les œuvres de Bertran de Born la trace d'un autre type de culture, la culture religieuse. Si l'on tente d'évaluer les connaissances en ce domaine de notre troubadour, on se heurte à une véritable énigme : en effet, comme on peut s'y attendre pour des *sirventés*, souvent guerriers, et des chansons d'amour, on relève fort peu d'allusions à la religion dans ses poésies. Tout au plus relèvera-t-on qu'il cite parfois des saints : *san Lannart* (16. 34) à propos d'une croyance populaire, *San Marsal* (17. 36) pour désigner une

⁵⁷ Thomas : *Opera citata*, p. 10, note 5.

⁵⁸ "Varietà provenzali" in *Romania* n°L, 1924, pp. 246-53.

⁵⁹ éd. Kolsen, chanson n°62, strophe V.

église. Une allusion à *Adam* (47. 39) et l'utilisation d'un nom de saint pour désigner un pays, *san Tomas* (44. 27) figurent dans des textes d'attribution douteuse. Enfin, comme le veut le genre, on rencontre le nom de *Jesu* (34. 8) dans une chanson de croisade et celui de *san Joan* dans un *planh* (13. 14). On serait donc amené à conclure que la question religieuse intéressait très modérément le seigneur d'Hautefort ou que les genres qu'il affectionnait ne lui concédaient pas de place, n'étaient l'entrée de Bertran au monastère de Dalon et la chanson religieuse n°43 qui l'a sans doute précédée. L'examen de cette pièce nous fait connaître un homme à qui les questions de religion étaient beaucoup plus familières qu'on ne l'attendrait d'un seigneur de sa sorte⁶⁰, ce que confirme bien le second vers de la chanson de croisade n°34 : *De totz aqueis que·s leveiron maiti*, qui fait sûrement allusion à un passage de la fin de l'Évangile (Marc, XVI, 9) : *Surgens Iesus mane* ; un emploi de ce type porterait à parler de réelle imprégnation plutôt que de simple citation.

Faut-il en conclure que Bertran possédait de longue date ces connaissances qu'on serait tenté de qualifier de théologiques, mais qu'il établissait une stricte séparation entre son art poétique et ses sentiments religieux ? Certaines chansons permettent d'en douter, comme la *tornada* de *Miei-sirventes vueilh far dels reis amdos* (32. 27-8). A-t-il connu une véritable conversion ? Nous ne disposons malheureusement pas des éléments nécessaires pour répondre à cette question.

Dans un autre domaine de la culture, il n'existait pas, comme on le sait, de frontières séparant les troubadours et les trouvères, et si la reine-mère et le roi de France s'étaient

⁶⁰ Cf. mon article "La prière comme indice de la pensée religieuse de Bertran de Born" in *La Prière au Moyen-âge*, Cier MA, Paris, 1981, p. 285-298.

moqués du parler picard de Conon de Béthune, Bertran de Born se montra plus courtois et des relations fructueuses unirent les deux poètes. Selon Ernest Höpffner⁶¹, “il n’y a donc pas moins de cinq chansons de Bertran qui ont laissé leur empreinte dans l’œuvre de Conon : les deux *cançons* de Normandie faites à la gloire de la duchesse de Saxe, dont Conon emprunte la forme pour flétrir sa dame infidèle ; les deux *sirventés* envoyés par le troubadour à son ami Isembart en terre artésienne, et encore le *sirventés* 23 de l’année 1183⁶² dont l’influence se manifeste dans l’une des chansons de croisade et dans une chanson d’amour”. À cela, j’ajouterai encore qu’une étude détaillée montre qu’à la chanson de croisade *Nostre Seigner somonis el meteis* (chanson n°33), répond en écho celle de Conon *Abi ! Amors, com dure departie*⁶³ dont le vers 42 proclame : *Or i parra ki a certes iert preus*, formule dont le troubadour devait se souvenir un peu plus tard dans la première version de sa nouvelle chanson de croisade où il répondait *Ara parra de prez qals l’a plus gran*⁶⁴.

Conon de Béthune n’est sûrement pas le seul auteur de langue d’oïl avec qui Bertran a entretenu des rapports. Il semble en effet ne pas avoir ignoré la cour de Champagne, et Mme Rita Lejeune⁶⁵ note à propos de la *tornada* de *Pois als baros*

⁶¹ “Un ami de Bertran de Born “Mon Isembart” in *Études romanes dédiées à Mario Roques*, Paris, 1946, pp. 15-22.

⁶² Chanson n°21 dans la présente édition.

⁶³ Éd. Wallensköld, 1968, pp. 6-7.

⁶⁴ Pour plus de détails, on se reportera à mon étude, “Bertran de Born et la III^e croisade, essai de datation de deux chansons de croisade”, *Mélanges Larmat*, Nice, 1982, pp. 127-142.

⁶⁵ “Rôle littéraire de la famille d’Aliénor d’Aquitaine” in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, juillet-septembre 1958, p. 326.

enoia e lor pesa (29. 43-45) que la chanson doit d'abord passer par Crépy-en-Valois où Élisabeth de Vermandois, nièce d'Aliénor, possédait un fort beau château, et, à propos de l'envoi de *Ara parra de pretz qals l'a plus gran* (première version de la chanson n°34), que la chanson doit "faire escale d'abord à la cour de Troyes en Champagne".

Selon l'analyse de M. Yves Lefèvre⁶⁶, il faudrait aller plus loin et le troubadour aurait été même étroitement lié aux écrivains champenois. En effet, M. Lefèvre voit dans le vers 57 de la chanson 8 : *Per la costum'atener*⁶⁷ le souvenir moqueur d'un vers de Chrétien de Troyes dans *Erec et Enide* : *Per la costume ressaucier*, c'est-à-dire ; "pour remettre en honneur l'antique coutume". De même, le surnom d'*En Charretier*, donné par le troubadour à Henri le Jeune dans le *sirventés Puois Ventadorns e Comborns ab Segur* (10. 5) qu'il composa en 1182, serait inspiré par *le Chevalier de la Charrete*, roman de Chrétien, "auquel celui-ci travaillait encore vers 1181" (*Ibidem*, p. 607). Enfin, dernier argument, dans *Ges de disnar* (chanson n°2), les vers 23-24 : *Q'onrada n'er la corona romana / si'l vostre caps s'i enclau* seraient la réminiscence des propos dithyrambiques en l'honneur de Béatrice de Bourgogne, que Gautier d'Arras avait placés en tête de son roman *Ille et Galeron*, et dont Chrétien se moquait dans l'introduction du *Chevalier de la Charrete*.

La lecture d'un article de M. Guénée⁶⁸ ferait penser

⁶⁶ "Bertran de Born et la littérature française de son temps" in *Mélanges Frappier*, Genève, 1970, t. II, pp. 603-609.

⁶⁷ Il s'agit du texte établi par Appel (*Die Lieder Bertrams von Born*, Halle, 1932, p. 16).

⁶⁸ "La fierté d'être capétien dans la France médiévale" in *Annales Economie, Société, Civilisation*, 33^e année, n° 3, p. 464, note 98.

que ces rapports ont été concrétisés par un voyage de Bertran de Born à la cour de Champagne : “En 1190, Bertran de Born, de passage à Troyes, y célèbre Philippe-Auguste comme un descendant de Charlemagne”. Une note renvoie à la thèse de M. Bur⁶⁹ où l’on retrouve une information identique et dans les mêmes termes, et à l’ouvrage de M. K. F. Werner⁷⁰ où on lit : “feierte um 1190 am Hofe von Troyes der Troubadour Bertrand de Born den jungen Philipp August, als Nachkommen Karls des Grossen”. Une note y renvoie enfin au livre de Walter Kienast⁷¹ et, dans ce dernier ouvrage, on se rend compte que, s’il est bien question du *sirventés* de Bertran de Born, rien n’est dit à propos d’une éventuelle présence du troubadour à Troyes à l’époque de sa composition.

Ainsi donc, pour parler des relations que Bertran a pu entretenir avec la cour de Champagne, il faudra continuer à se contenter de comparer ses textes avec ceux des poètes champenois.

Beaucoup de romans ont marqué de leur influence l’œuvre de Bertran. Ainsi, nombreuses sont les allusions à la légende arthurienne. Le troubadour mentionne aussi bien les lieux privilégiés de ces romans, comme Cardeuil (22. 33) et Brocéliande (11. 33 ; 44. 28), que les héros du cycle breton, comme Arthur (22. 33 ; 44. 31) et son neveu Gauvain (22. 38).

Il est parfois difficile de dire si Bertran connaît

⁶⁹ *La formation du comté de Champagne v 950 - v 1150*, Lille 1977, p. 492, note 81.

⁷⁰ “Die Legitimität der Kapetinger und die Entstehung des *Reditus regni Francorum ad stirpem Karoli*” in *Die Welt als Geschichte*, 1952.

⁷¹ *Deutschland und Frankreich in der Kaiserzeit*, Leipzig, 1943, p. 128.

certains romans au travers d'œuvres en langue d'oc aujourd'hui disparues ou à travers les œuvres en langue d'oïl que nous possédons. Comment savoir à quel ouvrage se réfère le troubadour lorsqu'il cite Alexandre (22. 17), puisque, comme l'écrit Mme Lejeune à propos de ce roman⁷² : "La forme la plus ancienne en octosyllabes, avait été rédigée en dialecte franco-provençal. Mais, à l'époque de la triade, et dans les mêmes circonstances, et dans les mêmes parages, le roman d'Alexandre fut réécrit, en vers décasyllabiques, par un anonyme, poitevin lui aussi, avant d'être continué par Lambert le Tort, originaire de Châteaudun, aux environs de 1170" ?

De même, on sait quelles difficultés soulève la date de composition du *Tristan*, puisque Cercamon cite ce nom avant 1150, bien antérieurement à l'époque "1154-1158 – (où) Thomas l'anglo-normand, dans une cour d'Angleterre très brillante, encore proche du couronnement, a réalisé sa rhapsodie de la vieille légende" (*Ibidem*, p. 33). Bertran semble bien connaître cette légende : il utilise le nom du héros comme *senbal* (25. 52 & 57) dans un *sirventés* de 1186-87, après avoir mentionné comme un fait universellement connu la beauté des cheveux d'Iseut, dans une chanson composée probablement entre 1184 et 1187 : *Q'Iseuz, la dompna Tristan, / que fon per totz mentauguda, / no·ls ac tant bels a saubuda* (7. 38-40).

De fait, Bertran emprunte volontiers ses *senbals* aux œuvres prestigieuses de son époque : c'est ainsi que le nom d'*Elena* (3. 9) avait été rendu célèbre par le *Roman de Troie*, composé par Benoît de Sainte-Maure vers 1160-1165. Le même roman fournit au troubadour une comparaison quelque peu hyperbolique entre le nombre de ses ennemis et celui des assiégeants de la cité antique (première version de la chanson 34).

⁷² "Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille" in *Cultura Neolatina*, 1954, XIV, 1, p. 24.

Toutefois, aucune œuvre littéraire n'a marqué le seigneur d'Hautefort d'une empreinte aussi forte que les chansons de geste, même si, une fois encore, il est difficile de préciser quelles sont les chansons dont il a eu la connaissance directe. Il a pu connaître certaines épopées dans des versions occitanes ou dans des versions différentes de celles qui nous sont parvenues. Ainsi *Oristain* (22. 22) a été identifié par Schultz-Gora⁷³ avec un des héros de l'entourage de Charlemagne, le duc ou roi de Bretagne du *Pseudo-Turpin* latin, poitevin ou provençal. D'autre part, des deux allusions de Bertran à la Geste de Raoul de Cambrai (22. 19 ; 27. 29), la seconde paraît se référer à une version différente de celle que nous possédons, où rien ne correspond à l'épisode décrit par le troubadour. Martín de Riquer⁷⁴ fait remarquer que la *razon* de *Al nou doutz termini blanc* (chanson n°26) parle des *quatre fils N'Albert*, ce qui rejoint le texte du poète catalan : *Ha Castelbon ! Deus vos don re qe us plaia, / e membre vos dels quatre filz N'Albert, / q'om non es pros qui ses colps tera pert* (*Ibidem*, t. II, chanson 21, vv. 44-46). Or, dans la chanson que nous connaissons, le père des quatre garçons s'appelle Herbert. L'auteur de la *razon*, comme Guillem et Bertran, connaissait donc probablement une autre version, aujourd'hui perdue, qui contenait l'épisode dont parle le troubadour limousin (chanson 29, strophe V).

Des quelques épopées en langue d'oc qui nous sont parvenues, seule la Geste d'*Aigar e Maurin* est citée par Bertran (1. 51). En revanche, les allusions aux épopées françaises sont très nombreuses. La Geste de Charlemagne, qu'il s'agisse d'une des versions de la *Chanson de Roland*, de la *Chanson des Saisnes* ou d'une autre, est souvent présente implicitement ou explicitement, avec ses héros comme Charles lui-même (10, 42 ; 12. 70 ;

⁷³ "Orestains bei Raimon de Miraval", in *Zeitschrift für romanische Philologie*, Halle 1903, n°27, pp. 628-629.

⁷⁴ *Guillem de Berguedà*, t. I, § 89.

28. 23), Roland (13. 47 ; 22. 20), Olivier (22. 21), le duc Naimes (22. 22), Ganelon (40a. 20), Ogier le Danois (22. 19; 30. 27), At ou Othon (22. 21), Berard de Mondidier (30. 28), Baudoin (30. 28) et Estout (22. 22) ou ses hauts lieux, la Saxe (28. 24), les Pouilles (28. 24), l'Espagne (14. 69) et Roncevaux (22. 26). On pourrait également parler de la présence d'un autre cycle, celui de Garin de Monglane, avec ses fils Hernaut de Beulande (11. 12), Renier (20, envoi de M) et son arrière-petit-fils, Guillaume d'Orange (11. 13 ; 22. 23). La *Chanson de Renaud de Montauban* n'est représentée que par la probable allusion au cheval-fée du héros, *Baiart* (16. 45). Enfin, Conon de Béthune a reçu en *senhal* le nom du géant Isembart, héros de la Geste de *Gormont et Isembart* qui s'est précisément développée dans la région du Nord, ce qui a probablement dicté le choix du *senhal*.

Il est intéressant, à propos de tous ces noms, de se reporter à l'*ensenhamen* de Guerau de Cabreira. On retrouve dans l'ordre : *Carlou* (v. 36), *Espaigna* (v. 39), *Ronsasvals* (v. 40), *Ganelon* (v. 45), *Saine* (v. 47), *Rollan* (v. 55), *Artus* (v. 58), *Guillemes le Baron* (v. 66), *le duc Augier* (v. 85), *Olivier* (v. 86), *Estout* (v. 87), *Rainier* (v. 89), *Berart* (v. 93), *Maurin* (v. 100), *Cambrais* (v. 111), le siège de Troie (v. 123), *Esimbart* (v. 133), *Tristan c'amava Ycent a lairon* (vv. 195-196), *Galvaing* (v. 187)⁷⁵. C'est dire que la grande majorité des héros littéraires cités par Bertran font partie de la culture qu'est censé posséder le jongleur Cabra, du paysage littéraire connu d'un public cultivé.

En effet, pour Bertran de Born, et il n'était probablement pas une exception, car une conception semblable se retrouve chez d'autres troubadours, les héros des chansons de geste représentent un idéal auquel doit s'attacher l'homme noble de son temps. C'est ainsi que le roi de France, pour lequel Bertran utilise la périphrase épique de *seignor d'Orlei* (29. 33) qui rappelle *Gui*

⁷⁵ Martín de Riquer : *Les chansons de geste françaises*, Paris, 1957, pp. 342-351.

de Bourgogne (v. 14), devrait se fixer pour but d'imiter, et même de surpasser Charlemagne (10. 42 ; 28. 23). Lorsque le Jeune Roi anglais déçoit les espoirs de Bertran, le troubadour, pour le *castiar*, lui rappelle avec des mots cuisants le souvenir d'Hernaut de Beaulande et de Guillaume d'Orange (11. vv. 12-13), et, lorsque le même prince déclenche la guerre tant espérée, Bertran lui décerne ce compliment : *Lo reys joves s'a pretz donat / de Burcx troqu'en Alamanba* (12. vv. 75-76), c'est-à-dire de l'Espagne à l'Allemagne, lieux rendus légendaires par la vaillance de Charlemagne.

Ainsi la prouesse des héros épiques fournit la "loi" qu'il faut respecter : ils sont le parangon à imiter ; en conséquence, leurs noms peuplent les *planhs* qui sont l'évaluation, la sanction, évidemment positive, d'une vie, et, dans *A Totz dic qe ja mais non voil* (chanson n°22), pour autant qu'on puisse se fier au texte très corrompu de l'unicum qui nous est parvenu, on relève dix allusions à des chansons de geste et trois à des romans courtois. Plus intéressante encore me semble l'utilisation de noms tirés de l'épopée médiévale dans des circonstances moins exceptionnelles, car elle montre une appropriation plus poussée de cette culture. Nous ne connaissons pas les raisons précises pour lesquelles Bertran appelait *Isembart* son ami Conon ou *Rainier* le vicomte Barral de Marseille, et, dans ce dernier cas, il n'est même pas certain que Bertran ait inventé ce *senhal* qu'utilisent plusieurs autres troubadours⁷⁶ ; toutefois, même si cette référence à la chanson de geste relève avant tout du jeu de société, elle montre combien l'univers épique était présent à l'imagination de Bertran. De même, lorsque le troubadour donne à son cheval le nom de *Baiart*, on dépasse la simple référence pour en venir à une identification. Je crois que Pio Rajna n'a pas tort de dire : "Manifesto la convinzione che chiamando "Baiart" il proprio cavallo (v. 45), Bertran pensi

⁷⁶ Stroński : *Folquet de Marseille*, p. 32*.

a Rinaldo e venga corne a equipararsi a lui⁷⁷.

En poussant plus loin cette idée, on peut se demander si, en cette fin de douzième siècle, Bertran de Born n'est pas l'homme d'un autre temps, déjà depuis longtemps passé. Sa conception même de la guerre conduit à poser cette question, et c'est dans une optique de cet ordre que M. De Poerk explique la strophe III de *Non puosc mudar* (chanson n°28) : "Les exploits prêtés à Philippe-Auguste par le poète sont curieux : dans l'esprit de Bertran pour qui seuls comptent les grands coups d'épée, ils sont indignes d'un soldat valeureux, mais il est possible que le poète ait ici rendu hommage à son modèle, sans le vouloir, en mettant en évidence la patience du capitaine avisé, qui s'attaque de préférence aux moyens de transport (*barge*), aux approvisionnements (*estanc*) et au "parc" de l'ennemi, sans jamais courir les risques d'une bataille rangée. L'idéal militaire de Philippe-Auguste est tout moderne, celui de son critique, par contre, avec ses allusions aux chansons de geste et à Charlemagne, est déjà anachronique. Bertran sait que, pour avoir réalisé ce que le poète n'a fait que lui prêter en imagination, Philippe-Auguste ne serait cru une réincarnation de Charlemagne⁷⁸.

Il est vrai que, des nombreuses descriptions de combats qui émaillent les *sirventés* de Bertran, il ressort que la guerre est le théâtre des exploits personnels et non une mêlée anonyme; aussi, se battre, c'est d'abord échanger de grands coups d'épée: *Lanssas frassar, escutz traucar e fendre / elmes brunitz e colps donar e prendre* (36. 22-23) et n'utiliser que les armes traditionnelles du corps à corps : on reproche à Philippe *q'anc en escut lansa non frais* (26. 28).

Peut-être Bertran de Born rejette-t-il la guerre de siège

⁷⁷ *Opera citata*, p. 248.

⁷⁸ *Romanica Gandensia* n°7, 1959, note aux vv. 22-3, p. 60.

où la machine prend une large place, comme le montre la strophe III de *S'abrils e foillas e flors* où le poète s'en prend aux grands seigneurs *gerreiadors*, / *que ant de mal far lezer / e no·is sabon captener / nuill temps ses engignadors*, / *tant amont lanssar e traire* (8. 34-38). Cette conception ne semble pas particulièrement rétrograde au XII^e siècle puisque Jean Renart, dans *Guillaume de Dole*, dont l'éditeur, M. Lecoy, situe la composition vers 1228, expose des vues similaires. Renart célèbre en effet l'empereur Conrad qui *par effors de lance e d'escu / conqueroit toz ses anemis ; / ja arbalastiers n'i fust mis, / par sa guerre, en auctorité ; / par averté, par mauvesté, / les tiennent ore li aut home ; / por demi le tresor de Rome / ne vousist il, a droit n'a tort, / qu'uns en eüst prodome mort / en son ost, nes ses enemi* (vv. 58-67) et qui *ne portait autres mangoniax / a ses guerres n'autres perrieres* (vv. 104-5).

En fait, il est probable que, pendant une assez longue période, il s'est trouvé des auteurs pour déplorer l'introduction de nouvelles armes qui restreignaient le rôle de la valeur individuelle dans le combat. On remarquera d'ailleurs que Bertran ne dit pas un mot contre les arbalétriers : il va jusqu'à en faire un des symboles de la guerre (20. 26). De même, les machines de siège ont leur place dans les descriptions du troubadour puisque combattre signifie aussi *Peirieiras far destrapar e destendre, / murs esfondrar, tors baiszar e dissendre* (36. 6-7). Faut-il rappeler que Richard Cœur de Lion, le combattant selon le cœur de Bertran, s'était d'abord illustré par ses capacités d'assiégeant ? Lorsque Bertran opposait au Jeune Roi, trop mou selon lui, l'esprit décidé de son cadet, il lui rappelait précisément les châteaux que Richard avait pris (11. 28-30). Au reste, puisque M. De Poerk approuve le sens de "lieu clos en général, camp fortifié", donné par Godefroy au mot *parc*, l'attaque *per forssa* de ce camp doit nécessairement faire appel aux grands coups d'épée. Enfin, compte tenu de la situation réelle de Philippe à l'époque de ce *sirventés*, ce n'aurait pas été un mince exploit de sa part que d'aller assiéger Rouen.

Peut-être faut-il se souvenir ici du siège que Louis VII, le père de Philippe, que Bertran ne tenait pas pour un foudre de guerre, était allé mettre devant Rouen et qu'il avait piteusement levé à l'approche d'Henri II. Dès lors, Bertran voudrait dire que Philippe croit renouveler les exploits de Charlemagne dont il descend par sa mère, alors même qu'il ne fait que réitérer les pauvres actions de Louis VII.

En réalité, Bertran de Born était trop bien au fait des choses de la guerre pour n'avoir qu'un idéal militaire anachronique et, plus d'une fois, le lecteur a l'impression qu'un comportement encourt le blâme moins parce qu'il enfreint un code de valeurs préexistant que du fait que l'adopte le personnage auquel s'en prend Bertran. Les actions sont mauvaises parce que le troubadour attaque celui qui les commet, et non l'inverse, comme l'exigerait une stricte justice ; mais le *sirventés* n'est pas le lieu où s'exerce la stricte justice.

Bertran peut bien se référer sans cesse au monde de l'épopée : le décalage avec son propre monde est tel que des adaptations, des mises à jour sont nécessaires. En affirmant : *e quar conquerec Espanha / Karles, n'a hom tos tenp̄z parlat* (12. 69-70), Bertran lie étroitement l'idée de gloire à celle de territoire. Pour juste que soit la remarque de L. T. Topsfield⁷⁹ pour qui la joie du compagnonnage et l'espoir d'une récompense ou de butin sont les inspirateurs de Bertran plus que la possession de terres et de biens, faits pour servir de mise au jeu de la guerre et non pour en jouir tranquillement pendant la paix, elle n'ôte pas sa valeur à l'étude de Karen W. Klein⁸⁰, qui fait remarquer : "The theme of largetat does not occur half so frequently in Bertran's poems as does that of the

⁷⁹ "C. R. de l'ouvrage de K. W. Klein" in *Aevum Medium* 3, pp. 278-280, 1974.

⁸⁰ *The partisan Voice*, p. 148, n. 84.

importance of territorial possessions and the need to fight for them, which is reiterated over and over” et démontre de façon détaillée l’importance de la propriété de la *terra* (pp. 132-138) ; c’est ainsi que le plus souvent le nom du fief sert à désigner la personne, comme le montre continuellement *Pois Ventadorns e Comborns ab Segur* (chanson n°10).

Ainsi, une fois encore, on doit nuancer l’image de Bertran de Born : il est vrai que ce troubadour est nourri de chansons de geste et qu’il attache une importance si fondamentale à la prouesse personnelle qu’il joue le rôle du *laudator temporis acti* ; néanmoins, cette nostalgie ne l’empêche pas d’avoir une conscience assez claire des nouvelles nécessités de la guerre et d’accorder un rôle important à la possession de la terre. N’oublions pas que cette propriété terrienne est précisément la caractéristique d’un groupe aristocratique en plein déclin, qui y est donc d’autant plus attaché, tandis que se développe la fortune mobilière des marchands et des paysans enrichis que Bertran attaque si rudement dans les *sirventés* 32 et 47.

IV - LE SPÉCIALISTE DU *SIRVENTÉS*.

Bertran n'emploie pas les substantifs *chan* ou *chanson* au sens spécialisé de "chanson d'amour", mais dans une acception plus générale, et ils peuvent même désigner un *sirventés* comme *Pois als baros* (chanson n°29) qu'il appelle lui-même *chansson* au vers 3.

Ce chant est le mode d'expression naturel du poète comme nous le montre la métaphore qui l'assimile à l'oiseau : *chant atressi cum fant li autre ausel* (21. 4), même si ce sont les circonstances extérieures qui lui inspirent les sentiments qui le rendent *chantador* (15. 3) ; c'est dire que le chant du troubadour, comme toute sa vie, est lié au bon vouloir de sa dame : *E ve·us m'al vostre plazzer / mi e mos chans e mas tors* (8. 14-15), et ce n'est qu'avec sa permission qu'il pourra chanter (15. 5-7). Si ce principe fournit une règle générale, elle souffre néanmoins des cas particuliers et Bertran expose l'un d'eux : *C'om ses dompna non pot far d'amor chan, / mas sirventes farai fresc e novel* (21. 17-18). Le troubadour sans dame, que la convention empêche de composer des chansons d'amour, a toujours la ressource d'écrire des *sirventés*.

Pour les auteurs des *vidas* et *razos*, le nom même du poète d'Hauteafort est lié au genre du *sirventés* : la *Vida II* nous le présente en ces termes : *Molt fo bons trobair de sirventes* et se termine par *et aqui trobares de sos sirventes* (pp. 3-4), tandis que la *Vida I* s'achève par *e si en fetz mains bons sirventes dels cals en a aissi plusors escritz* (p. 1). De même, dans les *razos*, sont annoncées comme *sirventés* des poésies telles que *Ges de disnar* (p. 41), *Eu m'escondisc* (p. 74), *Dompna, puois de mi* (p. 107) et *Rassa, tant creis* (p. 14),
chemin sur

lequel les suit M. Storost qui parle de *sirventés* amoureux⁸¹.

Bertran lui-même fait un emploi plus parcimonieux de ce mot, qu'on relève néanmoins vingt fois (10. 6 ; 11. 1 ; 16. 1 ; 18. 1 ; 21. 18 & 41 ; 23. 4 ; 24. 7 & 67 ; 28. 41 ; 29. 43 ; 30. 1 ; 32. 1 ; 38. 41 ; 39. 1 ; 40. 45 ; 40a. 30 ; 44. 34 & 41 ; 45. 8) à propos de dix-sept pièces différentes qu'il sert à caractériser soit dans l'annonce de la poésie (dix cas), soit dans l'envoi (huit cas).

Je ne tenterai pas de donner, dans cette étude, une définition abstraite du *sirventés* ; on pourra se reporter pour cela à l'ouvrage de M. Storost. Je me contenterai, suivant la démarche de l'auteur des *Leys d'amors*, d'établir, a posteriori, les caractéristiques des *sirventés* de Bertran de Born, en m'attachant principalement à leur contenu.

Je noterai seulement, pour ce qui concerne la forme du genre, que la théorie suivant laquelle le *sirventés* serait une poésie "au service" d'une chanson, c'est-à-dire qui en reprendrait "servilement" la forme et la mélodie, trouve une claire confirmation dans la pièce n°11 où Bertran écrit : *Conseill vnoill dar el son de N'Alamanda* (v. 25), reconnaissant ainsi qu'il a pris pour modèle la *tenson* de Giraut de Bornelh : *Si us quer conselh, bel'ami' Alamanda*⁸².

Si nous nous en remettons à la seconde partie de la définition du *sirventés* donnée par les *Leys d'amors*, qui cerne le contenu du genre : *E deu tractar de reprehensio, o de maldig general, per castiar los fols e los malvatz, o pot tractar,*

⁸¹ Joachim Storost : "Ursprung und Entwicklung des altprovenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born" in *Romanistische Arbeiten* XVII, Halle 1931, p. 109 sq.

⁸² Éd. Kolsen, n°57, p. 366.

qui·s vol, del fag d'alquna guerra, on peut dire alors que les dix-sept pièces mentionnées entrent assez bien dans le cadre défini : rares sont les poèmes de Bertran de Born qui ne contiennent pas de blâme ; seul le *Miei-sirventés* (chanson n°32) en est exempt, mais il traite bien *del fag d'alquna guerra*. Tout au plus pourrait-on s'interroger sur *Bell m'es quan vey* (chanson n°38) que Bertran appelle un *sirventés*, mais où la louange alterne avec le blâme et où la *reprehensio* s'apparente à ce qui devait, par la suite, devenir dans les codes le genre de l'*enuieg e plazzer*, plutôt qu'au *sirventés* proprement dit.

Chez Bertran de Born, ce type de poésie exerce une fonction qu'on a comparée à celle de l'opinion publique moderne : le *sirventés* porte reconnaissance du bien comme du mal, le sanctionne ; sa fonction essentielle est bien de *castiar*, c'est-à-dire de faire la leçon (21. 19 ; 24. 14 ; 42. 4) et donc aussi d'encourager, exhorter.

Cependant, la louange n'occupe pas une partie considérable des *sirventés* : il semble même que l'éloge d'un personnage ne serve le plus souvent qu'à le poser en exemple pour mieux en critiquer un autre (cf. p. XCIV).

Toutefois, un certain nombre de personnes reçoivent un hommage de Bertran, sans qu'on puisse dire qu'il ne vise qu'à rendre plus noire l'infamie de quelqu'autre. Cela va de soi pour les *planhs*, mais moins pour les chansons de croisade où sont célébrés Richard (chanson n°33) et Conrad de Montferrat (chanson n°34). On relève encore des éloges dans des *sirventés*, au sens le plus strict : c'est le cas pour Philippe Auguste (chanson 15, strophe III), Richard (chanson 27, strophe 11 ; chanson 32, strophe I), Raimon Gauceran (chanson 21, strophe VI), peut-être Guilhem de Gourdon, si nous comprenons bien le sens de la strophe III de la chanson n°16, et pour Raimon de Planel, Archambaud et Hugues, si les chansons où ils apparaissent sont bien de Bertran (chanson n°40, strophe VII ; chanson n°41, strophe III ; chanson n°44, vv. 41-44).

Le *sirventés* est également encouragement, non seulement parce qu'il vise à corriger le *ric home* dont le comportement jure avec la naissance, en lui reprochant ses actes et en lui donnant, pour l'en faire rougir, des exemples choisis parmi les héros épiques ou entre ses contemporains, mais aussi parce que Bertran distribue volontiers de vives exhortations. Il encourage ainsi à combattre : *Ja malvastatz dolenta / no·il valra mession genta, / ni sojorns ni estar ad ais, / tant cum gerra, trebails e fais ; / so sapcha·l seigner de Roais* (26. 17-21), à se faire respecter : *Cel de Toartz, pois lo coms lo menassa, / tenga s'ab nos e non sia ges vans* (10, 29-30), ou à adopter les règles de la vie courtoise : *Mon sirventesc port de vielh e novelh, / Arnautz joglars, a Richart, que·l capdelh* (38. 41-2). Bertran a d'ailleurs la claire conscience de jouer ce rôle puisqu'il écrit : *M'es bel q'ieu chant e que m'en entremeta / d'un sirventes per lor assegurar* (10. 5-6).

Il n'en reste pas moins que le rôle le plus ordinaire de cette "leçon" est de blâmer, et bien rares sont les poésies de Bertran de Born, même en dehors des *sirventés*, qui ne contiennent pas quelque critique.

M. Storost⁸³ envisage successivement dans l'œuvre de Bertran de Born "die Kriegssirventese", *sirventés* guerriers, "die persönlichen sirventese", *sirventés* personnels, "die moralischen sirventese", *sirventés* moraux, et "die Liebesirventese", *sirventés* amoureux.

Sans nous attarder à des critiques de détail⁸⁴, disons qu'il est extrêmement difficile de répartir les poésies de

⁸³ Joachim Storost : "Ursprung und Entwicklung des altprovenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born" in *Romanistische Arbeiten* XVII, Halle 1931, p. 109 sq.

⁸⁴ On pourrait ainsi se demander si un *planh* peut vraiment être considéré comme un *sirventés* guerrier et s'il n'est pas regrettable de supprimer la notion de *sirventés* politique, malgré ce que cet adjectif peut avoir d'ambigu et, parfois, d'anachronique.

Bertran de Born entre ces diverses rubriques. Certes, les pièces contre Alphonse d'Aragon (chanson 23 et 24) sont des modèles de *sirventés* personnels et *Miei-sirventes* (chanson n°32) un exemple de *sirventés* guerrier, mais, dès que nous abordons des chants de guerre proprement dits comme les pièces 9 et 12, il faut remarquer que l'auteur n'emploie pas le mot *sirventés* : il parle de *chanson* (40. 3) et de *chantar* (28. 1), ce qui ne saurait évidemment être déterminant, mais ne manque pas de troubler.

En réalité, les différents plans se mêlent sans cesse dans les textes de Bertran de Born et je n'en citerai pour preuve que la présence de thèmes amoureux dans des poésies où on ne les attendrait pas : on en rencontre souvent, ce qui n'est pas très surprenant, dans leurs envois⁸⁵, mais ils peuvent aussi être utilisés pour dépister le public en fournissant au poète l'ouverture de la poésie, en forme de fausse introduction⁸⁶, ou pour achever la chanson qui prend alors un tour différent de ce qu'on attendait, comme le marque le poète lui-même : *Lai vir on la dens me dol* (25. 41), et c'est le cas de plusieurs chansons⁸⁷.

Inutile de dire qu'il est tout aussi malaisé de différencier *sirventés* politiques et *sirventés* moraux. Ainsi, dans *Volontiers fera sirventes* (chanson n°30), après plusieurs *coblas* de considérations générales sur la décadence des temps nouveaux, Bertran n'hésite pas à attaquer Philippe Auguste, sur un ton virulent, dans la dernière strophe.

⁸⁵ Chansons 17, 20, 29, 34 et 45.

⁸⁶ Chanson n°8, strophes I & II ; chanson n°15, strophes I & II ; chanson n°21, strophes I & II ; chanson n°31, strophe I.

⁸⁷ Chanson 25, strophes VI & VII ; chanson 28, strophe V ; chanson 37, strophe VI.

En réalité, si nous laissons pour l'instant de côté ce que M. Storost appelle "Liebesirventese", la lecture des textes nous montre qu'existe une conception d'ensemble du *sirventés* qui rend peu convaincantes les tentatives de classement en catégories. Le *sirventés* représente la mise en pratique d'une morale : le poète possède un idéal qui lui sert à passer à l'aune ses contemporains, et donc à distribuer blâmes, éloges et encouragements. Une pièce comme *Belh n'es quan vey* (chanson n°38), illustration des conceptions courtoises, expose les comportements pratiques qu'exige ou interdit l'idéal de "Jeunesse".

On ne peut parler de *sirventés* politique qu'après s'être interrogé sur la signification de cet adjectif : si, par politique, on entend que Bertran nourrissait de grandioses projets, un plan bien dressé pour la défense du Midi, qu'il aurait voulu protéger tout à la fois des appétits des Plantagenêts et des Capétiens, ainsi que le voulait une tradition du XIX^e siècle, alors affirmons nettement qu'on ne trouve pas trace d'une telle politique dans les chansons de Bertran de Born. Si l'on veut dire que le maître d'Hautefort était assez conscient de ses intérêts de seigneur de moyenne importance pour souhaiter d'incessants conflits entre les grands souverains, ce qui lui permettait tout à la fois de se faire valoir et de préserver une certaine autonomie, c'est alors une politique que le poète proclame ouvertement. Toutefois, Bertran n'est pas vraiment un théoricien de cette politique : on serait mieux fondé à parler d'un praticien qui prend un léger recul ; aussi ne présente-t-il pas son action comme une politique, mais comme une morale. Le *sirventés Mout mi plai quan vey dolenta* (chanson n°47) nous en fournit un bon exemple. L'auteur y retrace un affrontement, qu'on peut dire de classe, entre l'aristocratie dont il prend la défense et les vilains enrichis : *La malvada gent manenta / qu'ab paratge mou contenta* (vv. 2-3), mais, au lieu de nous exposer ce conflit, le troubadour, (et pour suivre le fonctionnement de l'idéologie dans son texte, peu nous importe qui il est), oppose à la *desmezura* (v. 35) de ces vilains qui ne savent pas rester à leur place le bon sens : *es folhs qui non l'amerma* (v. 19), la

norme : le verbe *deu* revient à quatre reprises (vv. 13, 15, 25 & 32). Ainsi les vilains sont condamnés, non parce qu'ils tentent d'accroître leur pouvoir, mais parce qu'ils ne respectent pas la *mezura* : la condamnation porte sur le plan moral, masquant ainsi la réalité du plan social.

La démonstration est encore plus aisée en ce qui concerne le *serventés* personnel où, de la même façon, les oppositions entre les personnes sont toujours travesties au moyen des notions de droit et de tort. Les condamnations qui frappent Alphonse II, les terribles attaques *ad hominem* dont il est la victime, trouvent, selon Bertran, leur justification dans le fait qu'il a transgressé, à des occasions que le poète multiplie à plaisir, un idéal dont nous devons supposer qu'il était commun au troubadour et à son public pour que les condamnations portées par Bertran puissent être présentées comme allant de soi, découlant du simple bon sens. Ce recours permanent aux valeurs d'évidence explique la forme de maxime que la pensée du troubadour revêt si volontiers. On n'en est pas surpris dans les *serventés* à dominante morale où les exemples abondent, mais c'est aussi le cas dans des passages consacrés à la politique ou à la critique personnelle⁸⁸. Bertran censure le roi d'Aragon à partir de vérités générales qui tiennent du proverbe : *Reis que badaill ni s'estenda / sembla o fassa par vaneiar / ni en armas non entenda* (24. 53-56), et une chanson aussi engagée dans l'action que *Ieu chant que·l reys* n'échappe pas à la sanction de la généralisation : *Reys qui per son dreg si combat / a miells dreg en sa eretat* (12. 67-68) ou *Qu'ab trebalh et ab larguetat / conquier reys pretz e·l guazanha* (12. 71-72).

Ainsi donc, la pensée de Bertran de Born tourne toujours

⁸⁸ Chansons 11. 11-12 ; 17. 31-34 ; 19. 27-28 ; 26. 34-35 & 41-42 ; 28. 25-26 ; 34. 33 ; 35. 17-18 ; 36. 29-30 & 40 ; 39. 12-13.

autour de la morale : elle est le point de référence qui lui permet de juger son temps ; la leçon qu'il tire des faits en leur donnant une valeur générale le dirige dans son sens.

Reste à se demander à quoi correspond cette morale de Bertran de Born. Remarquons tout d'abord qu'elle n'est pas fondée sur la religion : dans l'esprit du troubadour, ou du moins dans ses productions, ce qui n'est peut-être pas la même chose, deux systèmes semblent coexister : l'un gouverne la vie, l'action, et l'autre la pensée religieuse. Pour autant qu'on puisse tirer argument de pièces aussi dépendantes du lieu commun que les *planhs*, il semble que la récompense divine échoie à celui qui a su réaliser le plus parfaitement les valeurs courtoises : les deux systèmes ne se rejoindraient donc qu'en un seul point, leur aboutissement⁸⁹.

En ce qui concerne l'idéal actif du poète, il semble que Bertran, ou peut-être le courant dont il se fait le porte-parole, ait réalisé la synthèse de deux idéologies. Il intègre en effet la vision du monde du groupe des "jeunes" que nous avons déjà rencontré, "ce groupe de turbulence prolongée ... cette marge instable qui suscita et soutint à la fois les entreprises de la croisade, l'engouement pour les tournois, la propension au luxe et au concubinage" dont M. Duby nous dit encore que sa présence "au cœur de la société aristocratique entretient certaines attitudes mentales, certaines représentations de la psychologie collective, certains mythes dont on trouve à la fois le reflet et les modèles dans les œuvres littéraires écrites au XII^e siècle pour l'aristocratie"⁹⁰ et une vision, elle aussi aristocratique, mais plus ancienne et qui s'était exprimée en littérature par les épopées de la période précédente. Chez Bertran, la prouesse, dans laquelle la jeunesse doit se réaliser,

⁸⁹ Cf. mon article déjà cité : "La prière ..."

⁹⁰ Georges Duby : *Opera citata*, p. 844.

qui lui permet de faire ses preuves : *Lous e N'Aimars, N'Agenbaus e·N Guions / degran oi mai ler joven demostrar* (39. 10-11), n'est que la continuation des exploits des héros épiques d'autrefois, d'un monde carolingien idéalisé. Si plus de vingt héros des anciennes épopées ou des romans bretons sont cités dans les chansons de Bertran de Born, c'est parce qu'il veut proposer leur comportement comme modèle aux grands seigneurs de son époque (cf. p. XCIV), ainsi qu'à lui-même, comme le montre ce vers : *Si c'apres nos en chant hom puois de gesta* (28. 8).

Je laisserai de côté, pour l'essentiel, les autres genres qui sont moins bien représentés, ce qui ne signifie pas moins bien dominés, dans l'œuvre de Bertran de Born. Il n'est d'ailleurs pas facile non plus de définir le genre de la chanson d'amour, et je n'aborderai le sujet que pour signaler que la *Vida II* rapporte que le troubadour *anc no fes chansos fors doas* (p. 3). Ce texte se trouve dans le chansonnier R, où l'on trouve les pièces n°1, 8, 3 et 6, et dans le chansonnier E qui regroupe, entre autres, nos chansons n°6, 1 et 3. Il semble donc que Frank⁹¹ a eu raison de considérer les pièces n°1 et 8 comme des *sirventes-cansos*⁹², à moins, bien entendu, que l'*escondig* (chanson n°6) ne soit classé comme genre particulier, comme le fait l'auteur des *Leys d'amors*⁹³.

⁹¹ István Frank : *Répertoire Métrique de la poésie des troubadours*, Paris, 1953 et 1957, 2 t.

⁹² Cf. E. Kölher : "Die Sirventes-Kanzone : "genre bâtard" oder legitime Gattung ?" in *Mélanges Rita Lejeune*, t. I, pp. 159-183.

⁹³ Carl Appel : *Provenzalische Crestomathie*, 5^e éd. Leipzig, 1920, pp. 197-201.

V - LES *SENHALS*.

La poésie des troubadours trouve l'une de ses caractéristiques dans l'emploi du *senhal*, qu'il serve, à l'origine, à préserver l'anonymat de la dame ou qu'il soit symbole d'affrèrement : en ce cas, deux personnes échangent cette sorte de sobriquet, ce qui revient à proclamer leur égalité. Ainsi, selon la *Vida II* (p. 3), Bertran *clamava Rassa lo comte de Bretanha*, tandis que, selon la *razon* de la chanson n°1, *Bertrans de Born si s'apellava Rassa ab lo comte Jaufre de Bretaigna*, ce qui indiquerait un *senhal* réciproque. Le poète écrit d'ailleurs lui-même : *Eu sai un auster tersol ... ab cui eu m'apel Tristan* (25. 49-54).

En réalité, le jeu littéraire avait probablement transformé un rite d'affrèrement en pure convention puisque telle dame recevait le même *senhal* de plusieurs poètes, ce qui prouve que le mystère s'était changé en secret de Polichinelle ; de plus, il faudrait bien de la naïveté pour croire que, lorsqu'un troubadour échangeait un *senhal* avec un grand seigneur, cela suffisait à les mettre à égalité. À ce sujet, Stroński⁹⁴ se demande à quelle occasion ces surnoms pouvaient être échangés entre les troubadours et leurs dames ou leurs protecteurs : « À la cour ? en conversation ? Il faut prendre comme point de départ le *senhal* réciproque de deux troubadours en leurs chansons ; l'expression de Bertran de Born s'expliquera alors comme un simple motif littéraire, par lequel Bertran applique à sa dame et à lui-même un usage qui, en réalité, n'existait qu'entre deux troubadours ;

⁹⁴ *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, 1910, p. 35-36.

enfin les expressions en question des anciennes biographies s'expliqueront comme un souvenir de cet usage, mais un souvenir inexact, car ces biographies transfèrent, suivant leur habitude, dans la vie réelle des cours ce qui ne se faisait qu'en chansons". Ajoutons à la remarque de Stroński que, si le *senhal* renvoie à un trait de caractère de la personne qui le porte, comme cela paraît parfois le cas, un *senhal* réciproque rend très problématique une explication de ce type : l'étude des surnoms échangés entre les troubadours, *Dezirat*, *Aziman*, *Fraire*, etc. montre qu'ils en choisissaient qui pussent facilement signifier une relation.

En outre, il faudrait poser bien d'autres questions encore : comment distinguer un *senhal* attitré d'un surnom occasionnel ? Pouvait-on échanger plus d'un *senhal* avec la même personne ? Pouvait-on donner le même *senhal* à différentes personnes ? Ces interrogations ne sont pas oiseuses, et y répondre permettrait de résoudre bien des difficultés des textes, mais, une fois encore, les codifications n'ont dû intervenir qu'à posteriori et les troubadours ont sans doute utilisé les *senhals* avec une certaine liberté.

Bertran de Born, nous dit la *Vida II* (p. 3), *clamava ... ·l rei jove, son fill* (du roi d'Angleterre), *Marinier*. On rencontre ce *senhal* dans un envoi de la chanson n°1 sous les formes *Mainier* (ms. A), *Marinier* (mss C et E) et *Mariner* (ms. M) ; puis au vers 41 de la chanson 35 sous les formes *Mainier* (ms. A) et *Mariner* (mss DIK) ; enfin peut-être au vers 64 de la chanson n°31 sous les formes *Areniers* (ms. M) et *Man vers* (mss IKd). Ainsi donc, la forme *Marinier* de la *Vida* n'apparaît que dans des chansons des manuscrits C et E qui la contiennent. D'autre part, s'il est difficile de donner une date exacte pour la composition de la chanson n°1, il est en revanche clair que les deux autres pièces sont bien postérieures à la mort du Jeune Roi. Ainsi, il faut penser soit que Bertran a, après la mort de son protecteur, utilisé le *senhal* qui le désignait pour un nouveau personnage, ce qui semble douteux, soit que la *Vida* est

inexacte et que le surnom de *Marinier* désignait une autre personne, soit enfin qu'il a existé deux *senbals* dont le second, *Arenier* ou *Mainier*, aurait été confondu avec le premier⁹⁵.

Au demeurant, on ignore pourquoi le Jeune Roi ou quelque autre aurait reçu le surnom de *Marinier* : serait-ce une allusion au fait que le prince venait d'outre-mer ? Un autre *senbal*, assuré celui-ci, désigne Henri le Jeune, mais il s'agit probablement d'un surnom de circonstances ; Bertran l'appelle *En Charretier* (10. 13), soit qu'il ait renoncé, comme le veut la *razon*, à un impôt qu'il levait sur les charrettes, soit, comme le suppose M. Lefèvre⁹⁶, que le troubadour ait eu connaissance du roman de Chrétien de Troyes.

Mélangeant quelque peu les époques, la *Vida II* note : *clamava ... lo rei d'Englaterra Oc-e-No* (p. 3). En réalité, Bertran désignait par ce *senbal* celui qui devait devenir roi d'Angleterre en 1189, Richard, comte de Poitou et duc

⁹⁵ On pourrait émettre l'hypothèse que *Arenier* désignerait le comte de Périgord, dont la forteresse, que Bertran appelle *Arenail* (16. 37), avait été édifée, comme le dit la chronique des évêques de Périgueux, *supra locum Arenarum Petragorae*. Cette hypothèse aurait le mérite d'expliquer pourquoi ce *senbal* apparaît dans une strophe de la chanson 35, consacrée à des faits locaux. Malheureusement, ce n'est pas dans cette chanson qu'apparaît la forme *Arenier* qui, probablement, représente une simple erreur de copiste.

On rencontre bien parmi les héros littéraires cités dans l'*ensenhanen* de Guerau de Cabreira (Martín de Riquer, *Opera citata*), un *Mainier*, mais ce nom est dissyllabique et non trisyllabique comme l'exigeraient les trois chansons de Bertran de Born.

⁹⁶ *Opera citata*, cf. p. XLIV.

d'Aquitaine. Le troubadour l'a nommé ainsi dans des poésies qui furent composées entre 1182 et 1189⁹⁷, donc dès avant la prise d'Hautefort. Ce *senhal* devait être bien connu puisque Gaucelm Faidit⁹⁸ envoie une chanson *al seignor de Peitieu es, / mais qe no·il pes / s'es per mi us nons auzitz / qe val cent hocs afortitz*.

Le sens du surnom n'est pas clair pour autant ; Martín de Riquer y voit une allusion "a sus titubeos y dudas"⁹⁹ ; K. Lewent, à partir de ces vers d'Aimeric de Belenoi (éd. Dumitrescu, IV, vv. 41-43) : *Del nostre rei me plagra d'itraguo / que, par son sen, disses d'oc o de no, / aissi com pretz o requier et honransa*, conclut qu'on appelle *Oc-e-Non* "one who says 'yes' and 'no' when either of them is in its place, one who does the right thing at the right moment and does it without hesitation" et que ce surnom convient parfaitement à un homme que ses contemporains ont appelé Cœur de Lion¹⁰⁰.

Cette explication est très intéressante, mais il me semble que *dire d'oc e de no* n'est pas la même chose que *dire d'oc o de no*. Je me demande si le sens de ce curieux *senhal* ne nous est pas donné par Bertran lui-même, lorsqu'il écrit à propos de Philippe : *E non es dreitz de rei que ren autreia, / pos a dich d'oc, que mais diga de non* (10. 45-46). Bertran ne reprocherait-il pas à Richard, sur le mode plaisant, les manquements à sa parole de celui dont un contemporain qui le connaissait bien a écrit qu'il était un prodige de déloyauté ?¹⁰¹.

⁹⁷ Chansons 8. 95 ; 15. 53 ; 26. 43, 52 ; 28. 2, 12, 28 ; 31. 51.

⁹⁸ Éd. Jean Mouzat, n°48, vv. 67-70.

⁹⁹ *Los Trovadores*, Barcelone, 1975, t. I, p. 96.

¹⁰⁰ Kurt Lewent : "Old Provençal Miscellany, The pseudonym Oc-e-No" in *The Modern Language Review*, pp. 113-114.

¹⁰¹ Walter Map : *De Nugis*, dist. IV, C.I.

C'est avec le troisième des fils d'Aliénor que Bertran semble avoir entretenu les relations les plus suivies. Il lui attribue (à moins qu'ils ne l'échangent ?) le surnom de *Rassa* dont ils n'étaient ni l'un ni l'autre indignes. Ce *senhal* est utilisé par Bertran depuis ses premières productions littéraires jusqu'à la mort du comte de Bretagne, dont la cour fut "un lieu de rencontre entre troubadours et trouvères : Bertran de Born, Guiraut de Calanson, Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Raimon Vidal de Bessalu d'une part ; de l'autre Guiot de Provins et Gace Brulé"¹⁰². Si rien ne prouve que Bertran soit jamais allé à la cour de Bretagne, il est en revanche plus que probable qu'il a rencontré le jeune Geoffroy à la cour du roi, son père, à Limoges, en 1173, et qu'il l'a revu à Caen, en 1182.

Ce surnom de *Rassa* figure si fréquemment dans les chansons de Bertran¹⁰³ qu'il a suffi, selon Stroński¹⁰⁴, qu'un copiste lise le nom commun *rassa* au début d'une strophe de *Mout mi plai quan vey dolenta* (47. 33) pour qu'il attribue ce *sirventés* au seigneur d'Hautefort.

Le sens de ce *senhal* nous est donné précisément par ce passage : selon W. von Wartburg, ce mot signifie "bande d'individus qui se sont concertés dans un certain but" et Giraut de Bornelh l'emploie au sens de "complot, conjuration, convention secrète"¹⁰⁵. Dans la note 38 (p. 117), le lexicologue précise que c'est bien en ce sens de "bande" qu'il faut entendre le pseudonyme de Geoffroy : de cette "bande" pourraient alors faire partie les deux personnages qui échangent le *senhal*. En fait,

¹⁰² Mme Rita Lejeune : "Rôle littéraire de la famille ..." *Opera citata*, p. 323.

¹⁰³ Chansons n° 1. 1, 12, 23, 34, 45 ; 12. 73 ; 20. 1 ; 21. 33 ; 22. 4.

¹⁰⁴ *Opera citata*, Folquet, p. XIII

¹⁰⁵ W. von Wartburg : *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, t. X, p. 111 b).

le sens de “complot, conjuration” conviendrait tout aussi bien au caractère du comte, particulièrement si le *sirventés-canson* en forme d'*ensenhamen* date bien de 1173, année où le jeune prince se lança, avec ses deux aînés et sa mère, dans une conspiration qui devait avorter.

Bertran a échangé, selon le procédé décrit par Stroński, des *senhals* avec des troubadours et des trouvères qui composaient à son époque. Je ne citerai que pour mémoire Bernart de Ventadorn qui emploie lui aussi le *senhal* de *Tristan*, mais sans doute pour Raïmbaut d'Aurenga¹⁰⁶. Pourtant Stroński¹⁰⁷ se demandait “si le personnage ainsi désigné par ce troubadour ne fut pas précisément Bertran de Born. C'est à mon sens une question ouverte. Bertran était seigneur indépendant à l'époque où Bernat de Ventadorn n'avait pas encore cessé de chanter et cette amitié ne serait pas moins naturelle que celle de Folquet avec le jeune Pons de Chapdueil”. Si, d'autre part, comme le pense M. Lazar¹⁰⁸, “Tristan cache sans nul doute une dame aimée”, peut-être cette dame est-elle celle que Bertran dit appeler *Tristan*.

Dans *Non puosc mudar mon chantar non esparga* (chanson n°28), Bertran a emprunté à Arnaut Daniel le schéma et les *rimas caras* de sa poésie *Si·m fos Amors de joi donar tan larga*¹⁰⁹ ; il va jusqu'à reprendre mots-rimes et tournures de phrases, et,

¹⁰⁶ Cf. W. T. Pattison : *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, 1952 ; M. Delbouille : “Les senhals littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages”, *Cultura Neolatina* XVII, 1957, pp. 49-73.

¹⁰⁷ *Opera citata*, Folquet, p. 39, note 2.

¹⁰⁸ Moshé Lazar : *Chansons d'Amour, Bernard de Ventadour, Troubadour du XII^e*

¹⁰⁹ Éd. Toja, XVII, p. 359.

comme s'il s'agissait d'un défi qu'il ne saurait mener à son terme, Bertran annonce dans l'envoi qu'il ne trouve plus de mots-rimes en *-omba*, *-om* et *-esta*, et, de fait, sa composition compte une strophe de moins que celle d'Arnaut. On a même pu se demander si *l'Arnautz joglars* n'était pas le maître de Ribérac qui, selon sa *Vida*, se fit jongleur. En outre, il se pourrait que le Bertran à qui est envoyée la poésie *Lancan son passat li giure*¹¹⁰ fût Bertran de Born, d'autant que l'image développée dans cette *tornada* : *Bertran, non cre de sai lo Nil / mais tant de fin joi m'apoigna / tro lai on lo soleills ploigna* rappelle un vers de Bertran : *Del Nil tro·l soleill colgan*, encore que cette expression ait pu être utilisée par d'autres poètes. Enfin, on lit à la fin de la *Sestina* : *Arnautz tramet sa chansson d'ongl'e d'oncle, / a grat de lieis que de sa verg'a l'arma, / son Desirat, cui pretz en cambra intra*¹¹¹. Ce *senhal* est glosé dans le manuscrit H : *Id est a·n Bertran de Born ab cui se clamava Dezirat*. À ce propos, Linda M. Paterson écrit : "It is possible that Desirat may be a senhal for Bertran de Born, but the evidence for this is very slight. Barbieri found a latin gloss in a manuscript indicating that Bertran and Arnaut were such close friends that they called each other Desirat (cf. Toja's note pp. 382-3). Lavaud (*Annales du Midi* XXII, 1910, 116) is inclined to accept this because he finds links between the two poets. Toja, however, follows Kolsen (*DDJ* VIII, 1924, 55-8) who observes that the gloss and Barbieri's account have no more certainty than the *Vidas*, and that Bertran never uses Desirat in his surviving works. According to J. Anglade (*Onomastique des Troubadours*, Montpellier, 1916, p. 97) and F. Bergert (*Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, Halle, 1913, p. 116), Arnaut is the only troubadour to use this name"¹¹². En

¹¹⁰ Éd. Toja, IV, p. 213.

¹¹¹ Éd. Toja, XVIII, p. 373.

¹¹² Linda M. Paterson : *Troubadours and Eloquence*, Oxford, 1975, p. 198, note 2.

réalité, il n'est pas exact qu'on ne trouve aucune trace de ce *senbal* dans les œuvres de Bertran de Born. Pour le vers 45 de la chanson n°21, *Qan la novella flors par el vergan*, le manuscrit M indique : *Mon Dezirat en ren grat e merces / e Bergadam del ric joi que m promes*. Faut-il comprendre que sont réunis en ces vers *Dezirat* et le poète catalan, qu'il s'agit d'une seule personne où que *Dezirat* se trouve à Berguedà où le troubadour envoie son poème ? Il est impossible de le dire.

Dans un passionnant article, Ernest Höpffner¹¹³ s'est demandé qui avait pu recevoir "le nom du farouche guerrier Isembart". Ce *senbal*, qui apparaît en 29. 45 et dans la première version de la chanson de croisade n°34, "convient bien, écrit-il, à quelque seigneur de l'extrême nord de la France, voisin de la région de la Somme, où était localisée la légende d'Isembart le révolté". L'enquête franchit une seconde étape lorsque le critique pose un autre jalon : le possessif qui accompagne le *senbal* montre que le personnage en question ne devait pas occuper le sommet de l'échelle sociale, mais un rang comparable à celui de Bertran¹¹⁴. Enfin, rappelant l'échange de *senbals* : entre confrères en poésie, Höpffner propose d'orienter la recherche vers un poète. Or, le seul personnage qui remplisse toutes ces conditions est le seigneur et trouvère Conon de Béthune. Enfin, Höpffner achève d'emporter la conviction en montrant que "il n'y a pas moins de cinq chansons de Bertran qui ont laissé leur empreinte dans l'œuvre de Conon". Cette étude devait

¹¹³ Ernest Höpffner : "Un ami de Bertran de Born "Mon Isembart" in *Études romanes dédiées à Mario Roques*, Paris, 1946, pp. 15-22.

¹¹⁴ Contrairement à l'affirmation de Höpffner, on rencontre le possessif accolé à Richard Cœur de Lion (28. 28 ; 31. 51) et à Barral de Marseille, *Mon Rainier* (envoi de la chanson n°20 dans le ms. M). D'autre part, *Mon Aziman*, Folquet de Marseille, n'est pas du même rang que Bertran.

convaincre la plupart des critiques : Mme Rita Lejeune écrit que “Conon connaissait l’œuvre des troubadours dont il imite plusieurs schémas, et fut notamment l’ami de Bertran de Born” (O.C.) et Martín de Riquer note : “No olvidemos que Bertran de Born fue conocido y admirado en el reino de Francia, como demuestra su relación con el gran señor y trovèere Conon de Béthune, a quien daba el épico senhal de Mon Isembart” (O.C.).

Il n’est pas difficile d’identifier Guillem de Berguedà sous le *senhal* de *Fraire* (43. 15), puisque Bertran le dévoile lui-même : *A mon Fraire en ren gratz e merces / de Berguedan* (21. 45-46). Les seigneurs de Berguedà et d’Hautefort étaient réellement faits pour s’entendre : ils avaient la même position sociale, le même goût pour le *sirventés* qu’ils ont conduit à sa perfection ; ils ont tous deux chanté les trois sœurs de Turenne et admiré la dame de Cabrera ; enfin, et ce n’est pas ce qui les rapprochait le moins, ils détestaient également Alphonse II d’Aragon. Les échanges entre ces deux amis furent nombreux : c’est ainsi que Bertran consacre une strophe à la noblesse catalane (chanson n°21, strophe VI) tandis que Guillem, dans un *sirventés* traitant des luttes féodales en Catalogne, parle de l’attitude de Philippe Auguste devant Gisors¹¹⁵. Des échanges plus littéraires se produisirent puisque Bertran emprunta au Catalan le strophisme et la mélodie de *Eu non cuidava chantar* (éd. Riquer, n°1), composée avant 1175, pour son *sirventés* *Senb’En coms a blasmar* (chanson n°19), écrit vers 1183, qui reprend même plus d’une expression de son modèle. Enfin, sans qu’on puisse dire qui est l’imitateur, on relève une nette parenté entre *Rassa, mes si son primier* (chanson n°20) et *Belh m’es quan vey camjar lo senhoratge* (chanson n°38) de Bertran, d’une part, et *Joglars no·t desconortz* (IV) et *Reis, s’anc*

¹¹⁵ Martín de Riquer : *Guillem de Berguedà*, t. II, XX, v 24.

nuill temps foꝝ francs ni larcs donaire (XXIII) de Guillem, de l'autre. Cette relation est encore confirmée par le *senhal* de *Tristan* que Guillem utilise à deux reprises (XXI, 41 et XX, 57). Or, puisque Bertran nous dit qu'il l'échange avec une dame, il faut bien conclure qu'il le recevait lui-même.

Tout le mérite d'avoir découvert que *Mon Aziman* était le *senhal* de Folquet (43. 46) et qu'il s'agissait là de Folquet de Marseille revient à Stroński : "il ne nous reste qu'à tirer une conclusion analogue de ce fait que le sobriquet Azimans qui apparaît dans douze chansons de Folquet, d'un bout à l'autre de son œuvre poétique, se retrouve dans l'envoi (de la même allure que ceux de Folquet, (cf. 28) de la chanson de Bertran de Born sur la domna soisseubuda (80.12) : *Papiols, mon Aziman m'anaras dir en chantan qu'Amors es desconoguda sai e d'aut bas cazeguda*. C'est donc Bertran de Born qui est l'ami le plus cher de Folquet et son Azimans, et qui l'appelle par le même nom dans sa plus belle chanson amoureuse, adressée à Folquet, poète de l'amour par excellence. Il est certain que, un peu plus âgé que Folquet, châtelain d'Autafort, troubadour de grand talent, Bertran devait jouir d'une renommée considérable au moment où Folquet débutait : en se mettant sous les auspices de son amitié, notre troubadour fit un choix excellent. Bertran qui fut le troubadour par excellence limousin et aquitain, s'intéressait surtout aux événements de sa région et c'est là probablement que le jeune Folquet fit sa connaissance. D'autre part, Bertran ne se désintéressait pas de la cour marseillaise et s'il adressa en 1183, ses hommages poétiques au vicomte Barral désigné par le sobriquet de Rainier (cf. p. 32), c'est qu'il savait que ses chansons y étaient goûtées et qu'il y avait un ami et admirateur fidèle en la personne de Folquet"¹¹⁶. D'autre part, à l'issue d'une étude très serrée, Stroński montre que la poésie religieuse n°43 a été écrite par Bertran en réponse à la chanson de croisade en Espagne que Folquet lui avait adressée¹¹⁷.

¹¹⁶ Stanisław Stroński : *Le troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie, 1910, pp. 39-40*.

¹¹⁷ Stroński : *Ibidem*, XIX, p. 83*.

Comme la *tornada* du troubadour marseillais est adressée à *Azïman* et que Bertran, qui lui répond de façon très détaillée, envoie sa chanson à Folquet, le doute n'est pas possible.

On me pardonnera de laisser une fois encore la parole à Stroński avant de passer en revue les *senhals* qui désignent des dames : “Tous ces troubadours vivaient et chantaient à la même époque, dans la même région, pour les mêmes cours. Il n'est pas possible que les pseudonymes identiques qu'ils emploient soient sans rapport : Bertran appelait “Bel Senhor” la même dame que Giraut de Bornelh célébrait constamment sous ce nom, de même que le pseudonyme “Miels-de-Be” que Bertran donna à Guischarde fut repris par Arnaut Daniel et par Gaucelm Faidit pour désigner la même dame”¹¹⁸. Cette argumentation me paraît tout à fait convaincante et je suivrai donc cette ligne de conduite.

Ainsi que le dit le savant polonais, Guicharde de Beaujeu, qui épousa vers 1184 le vicomte de Comborn, est appelée *Melhs-de-Be* non seulement par Bertran de Born (5. 12 ; 7. 47), mais aussi par Arnaut Daniel¹¹⁹ et Gaucelm Faidit¹²⁰. On peut l'identifier sans erreur possible en comparant la chanson n°4 de Bertran de Born avec les deux premières strophes de la chanson n°5.

Il était sans doute aisé pour les contemporains des troubadours de reconnaître *Bel-Senhor* (2. 11 ; 7. 61 ; 31. 61), *Bel-Miralb* (7. 56) et *Bel-Cembelin* (2. 11 ; 7. 22), il n'en va pas de même aujourd'hui et ce ne sont plus guère que de beaux noms.

Il semble probable que, dans les chansons composées en

¹¹⁸ Stroński : *Opera citata*, La Légende ... pp. 97-98.

¹¹⁹ Éd. Toja, VII, v. 67 ; XVII, v. 33.

¹²⁰ Éd. Mouzat, XXXII, v. 55.

l'honneur de Mathilde de Saxe, Bertran parle des mêmes personnes lorsqu'il annonce : *Per saludar torn entre·ls Lemozys / cellas qui ont pretz cabau. / Mos Bels-Senber e mos Bels-Cembelis / qieiron oi mais qui las lau* (2. 9-12) et lorsqu'il proclame : *De tota beutat terrena / ant pretz las tres de Torena* (3. 17-18). Or, depuis les savantes recherches de Stroński¹²¹, nous savons que *las tres de Torena* sont les trois filles de Raimon II, vicomte de Turenne : Contors, qui épousa Hélie de Comborn vers 1184, Maria, qui épousa Eble de Ventadorn vers 1180, et Elis, dont on ne sait à quelle date elle épousa Bernart de Casnac, sire de Monfort. De plus, comme dans la *dompna soisenbuda* (chanson n°7) Bertran cite dans la même strophe *Bels-Cembelins* (v. 22) et *Midonz N'Aelis*, tandis que toute la dernière strophe est consacrée à *Bels-Seigner* que le troubadour désigne clairement comme la dame qu'il aime, on est tenté de conclure que sous les *senbals* de *Bel-Senbor* et de *Bel-Cembelin* se dissimulent Contors et Maria de Turenne. Dès lors, si l'on veut bien admettre que les renseignements fournis par l'auteur de la *razon* ne sont pas tous faux, comme on inclinerait à le penser à la lecture de l'ouvrage de Stroński, et qu'il livre une parcelle de vérité en écrivant que la dame de Bertran *era filla del vescomte de Torena e seror de ma domna Maria de Ventadorn e de N'Elis de Monfort* (p. 107), alors *Bel-Senbor* serait Contors, l'aînée des trois de Turenne. Il est vrai que Stroński, après avoir procédé à ce rapprochement, ajoute : "mais on voit bien que l'indice est faible et la piste peut bien être tout à fait fausse" (*Ibidem*, p. 95).

De fait, une sérieuse difficulté subsiste : si nous poussons à son terme cette hypothèse, Maria devrait être *Bel-Cembelin* ; or, Peire Vidal, dans sa poésie *De chantar m'era laissatz*¹²², écrit : *Bels Sembelis, Saut e So am per vos / et Alio,*

¹²¹ Stroński, *Ibidem*.

¹²² Martín de Riquer : *Los Trovadores*, t. II, n° 175, vv. 49-50, p. 899.

faisant, selon la note de l'éditeur, allusion à une dame de Cerdagne non identifiée, que la *razon* nomme *Estefania*. On serait tenté d'objecter qu'un *senhal* aussi peu caractéristique a pu s'employer pour deux dames, mais ce serait transgresser l'un de nos principes de départ. Nous ne pouvons donc sortir de l'incertitude à propos de *Bel-Senhor* et *Bel-Cembelin*.

De même, nous sommes dans l'ignorance la plus complète en ce qui concerne *Bel-Miralh* et la dame avec laquelle Bertran se vante d'échanger le *senhal* réciproque de *Tristan* (25. 52 & 57). Peut-être faut-il s'en consoler en songeant que les dames qui figurent dans la *Dompna soiseubuda* sous un nom que l'on n'a pas de motif pour ne pas croire le leur, comme *Agnes* (v. 37), *Audiart* (v. 41) et *Faidida* (v. 51) n'en sont pas mieux connues de nous pour autant.

Il est surprenant que Stroński, dont l'esprit critique est si aigu à propos des sœurs de Turenne, écrive sans réticence, au sujet de la duchesse de Saxe, que le troubadour "célébra celle-ci, en lui donnant les noms de 'Na Saissa', 'Na Lena', 'Na Majer'" (*Ibidem*, p. 95). Le fait est que dans les deux chansons célébrant Mathilde, Bertran parle successivement de *Na Lana* en 2. 7 (on lit *Lana* dans le ms. A, *Laina* dans DIK, *Leina* avec le i gratté dans F, et *Eleina* dans les razos de DFIK), *Na Maier* en 2. 41, *Elena* en 3. 9 pour les mss ABTa, mais *Lena* pour CDEFIKR, et enfin de *la Saissa* en 3. 60 pour BDIK, tandis que R indique *Na Saysa*.

Appel¹²³ a proposé de voir dans les formes avec un *i*, dans une chanson dont la rime est *-ana*, une tentative de Bertran pour reproduire une prononciation anglo-normande de *Lena*, telle

¹²³ Carl Appel : "Beiträge zur Textkritik der Lieder Bs. von Born" in *Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen Philol. hist. Klasse*, 1930, n° II.

qu'il avait pu l'entendre à la cour angevine d'Argentan.

Quoi qu'il en soit, selon Kastner¹²⁴, ce *senhal* d'*Elena* s'explique aisément : ce nom était devenu familier à la cour angevine depuis que Benoît de Sainte-Maure avait dédicacé son *Roman de Troie* à la reine Aliénor. En outre, Bertran joue sur les mots *Elena* et *Lena*, adjectif signifiant "lisse, doux", et assez souvent utilisé comme épithète flatteuse pour une dame.

Enfin, il est peu probable que le *senhal* de *Na Maier* qui se trouve dans la *tornada* d'une poésie envoyée à Mathilde puisse désigner quelqu'un d'autre qu'elle. M. Kellermann¹²⁵ explique: "Maier ist sicher gebildet aus der provenzalischen Form des Namens Mathilde : *Ma(ent)* und dem Ende von (*Senh*)*er*". Il est difficile de discuter une hypothèse qui ne repose pas sur des arguments, mais, comme M. Kellermann écrit dans sa traduction "Frau Maer", on est fondé à remarquer que tous les manuscrits lisent *maier* avec un *i* qui n'apparaît ni dans *Maent* ni dans *Senher*. Je crois qu'on peut se contenter de suggérer que ce *maier* a chance d'être le cas sujet du comparatif *màjer*, au sens de "plus grande"¹²⁶, ce qui correspond parfaitement au sens de la *tornada*. Ce *senhal* permettrait tout à fait de dire avec M. Kellermann : "So folgt Bertran der Literarischen Konvention und macht gleichzeitig, der realen Situation des Liedes entsprechend, das *senhal* durchsichtig auf den richtigen Namen der überschwenglich Gefeierten hin" (*Ibid.*)

Examinons maintenant le cas du *senhal* *Na Tempra* ou

¹²⁴ L. E. Kastner : "Notes on the poems of Bertran de Born" in *Modern Language Review*, n° 27, 1932.

¹²⁵ Wilhelm Kellermann : "Bertran de Born und Herzogin Mathilde von Sachsen" in *Mélanges Labande, Études de civilisation médiévale*, Poitiers, 1974, p. 454.

¹²⁶ J. Anglade : *Grammaire de l'ancien provençal*, p. 233.

N'Atempre, dont nous ignorons s'il est féminin ou masculin. La forme féminine *na temprā* (CFRU), *na rempra* (V) et *na tempia* (a), qui figure en 8. 89, s'oppose à la forme masculine (20. 47) : *na tempres* (AK), *na tempre·l* (C) et *n'atempres* (DI) ; enfin, dans la pièce 41, représentée dans un seul manuscrit, on rencontre au vers 22 le masculin *natempre* et au vers 29 le féminin *natemptra*.

Dans un article, M. Rolf Ehnert-Oulu¹²⁷ étudie en parallèle les *sirventés Ges no mi desconort* (chanson n°17) et *Rassa, mes si son primer* (chanson n°20). Il part de l'idée que Bertran aurait prié Richard de ne pas écouter les calomnies des *lausengiers* dans la première de ces chansons¹²⁸, mais que le comte leur aurait prêté l'oreille. Alors, Bertran se serait adressé à celui des deux frères qui était le moins sévère et qu'il aurait, en conséquence, nommé *Na Temptra*, "Gemässigte", c'est-à-dire "Dame Modérée".

Outre qu'on comprend mal cette féminisation de Geoffroy, et que parler de modération est étrange à propos d'un prince qui trama contre son père et ses frères de perpétuels complots et révoltes de 1173 à sa mort en 1186, qui le surprit alors qu'il préparait une nouvelle trahison auprès de Philippe Auguste, on est étonné par l'idée que Bertran s'adressait ainsi au plus modéré des deux frères : comment Geoffroy aurait-il pu être plus sévère envers Bertran, puisqu'il avait lui-même joué un rôle de tout premier plan dans la rébellion de 1183 où le troubadour venait de perdre son château ? On ne serait fondé à parler de

¹²⁷ "Wer ist Na Temptra ? zu zwei Gedichten Bertrams de Born" in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, n°32, H 2, juin 1973, pp. 153-169.

¹²⁸ M. Ehnert traduit : *e lausengiers non blan* par "und er möge die Verleumder nicht erhören", ce qui transforme l'indicatif *blan* de *blandir* en un subjonctif. Le texte dit en réalité que le comte n'écoute pas les *lausengiers*.

modération de Geoffroy qu'en ce qui concerne sa loyauté envers ses alliés.

M. Ehnert procède ensuite à une étude détaillée de ces deux *sirventés* dans l'intention de montrer leur étroit parallélisme : il relève l'emploi du verbe *cobrar* dans les deux textes, une assonance entre la rime *-ada* de la pièce n°20 et les nombreuses rimes où se rencontre le son *a* dans l'autre *sirventés* et une parenté de structure entre ces poésies qui opposent les couples *ric/pro* et *gentil/lanier*.

J'avoue que cette démonstration n'emporte pas mon adhésion : le verbe *cobrar* présente des sens différents dans les deux textes et il est peu de chansons où Bertran n'oppose pas *ric* et *pro* ; je ne dis rien de l'assonance entre la rime *-ada* et les divers sons *a*. Pour l'idée avancée un peu plus loin que l'envoi supplémentaire de F pour la poésie n°8, où apparaît le *senhal* *Rassa*, prouve que le copiste, qui laisse coexister les deux *senhals*, savait qu'il s'agissait d'une même personne, il suffit de remarquer qu'un envoi supplémentaire de M introduit le *senhal* *Rainier* dans la pièce n°20 ; en suivant le même raisonnement, on trouverait que *N'Atempre* est en fait le vicomte Barral de Marseille.

Enfin, parvenant au bout de son parallèle, M. Ehnert écrit : “Von allem eine Reihe von Wortresponsonen lässt uns also vermuten, dass die *domna* bzw. *bela domna* der Tornadas ein *senhal* für Richard ist, und der Hinweis auf das “Gerede der Welt”, dass mit *Na Tempra* Gottfried gemeint Könnte” (*Ibidem*, p. 167).

Comme on l'aura compris, à mon avis, nous ignorons toujours qui est *Na Tempra* ou *N'Atempre*, si le *senhal* est masculin ou féminin, ou même s'il ne s'agit pas de deux personnages, l'un masculin et l'autre féminin.

On peut toutefois remarquer que, si l'on voit dans ce mot

un substantif, Levy¹²⁹ ne connaît, au sens de “modération” ni forme *temptra*, ni forme *atempre* ; on ne trouve de *temptra* féminin qu’au sens de “piquette”, c’est le masculin *tempre* qui signifie “modération, mesure ; trempe”. Ainsi donc, le *senhal* attendu serait *En Tempre*, à moins que, pour des raisons d’euphonie, afin d’éviter la répétition du son nasal, on ait dit *Na Tempre*, et l’emploi de la forme *N’Aenric* devait y encourager (11. 7 ; 35. 51). En ce cas, on peut supposer que les copistes, surpris par le voisinage de *Na*, compris comme un féminin, et du masculin *Tempre*, ont soit coupé la séquence en *N’Atempre*, pour généraliser le masculin, soit féminisé l’ensemble : *Na Temptra*.

Il va de soi que cette hypothèse, qui a le mérite de rendre compte du désordre de la tradition manuscrite, ne donne aucune indication sur la personne que dissimule ce *senhal*, mais ce n’est pas une raison pour que la critique moderne emprunte les chemins frayés par l’auteur des anciennes *razos*.

Pour en terminer avec les *senhals*, il faut dire quelques mots des jongleurs. La *Vida II* note : *aquel que cantava per el avia nom Papiol*, et, de fait, ce nom revient à huit reprises dans les poésies de Bertran de Born, pendant une période qui s’étend de 1182 à 1194, pour le moins¹³⁰. Il figure également assez fréquemment dans des *tornadas* que j’ai reléguées dans l’apparat critique, soit qu’on ait confié à ce jongleur une autre “édition” de la chanson que celle que j’ai choisie, soit que, comme le dit Stroński¹³¹, “plus d’une fois de faux envois contenant des pseudonymes connus, ont été ajoutés à certaines poésies pour faire croire à l’attribution à tel troubadour”.

¹²⁹ Emil Levy : *Petit Dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, 1961, pp. 31 & 360.

¹³⁰ Chansons n°7. 71 ; 8. 93 ; 15. 50 ; 29. 43 ; 30. 49 ; 31. 52 ; 34. 43 ; 35. 49.

¹³¹ *Opera citata*, Folquet, p. 43.

Nommer Papiol, c'était attribuer sans coup férir la chanson à Bertran de Born, ou du moins supprimer toute incertitude.

On n'en sait pas davantage sur le fidèle jongleur de notre troubadour, et je ne peux rien ajouter à l'hypothèse de Martín de Riquer¹³² : “Dada la gran relación que hubo entre Guillem de Berguedà y Bertran de Born ... sugeriría que el juglar que mas a menudo cita el trovador lemosín Papiol, pudo haber sido un juglar catalán, procedente de Papiol del Bajo Llobregat”, sinon qu'il arrivait en effet qu'un jongleur prît le nom de la ville ou du village dont il était originaire, comme le fit, par exemple, Cadenet.

Hormis le jongleur Arnaut dont il a déjà été question, et le Guillelme Bertran de la chanson n°5, Bertran ne s'est adressé à d'autres jongleurs que sur le ton de la raillerie, qu'il leur ait ensuite donné ou non la chanson qu'ils étaient venus lui demander. On ne sait rien sur Mailolin (chanson n°40) que, selon Andresen¹³³, il faudrait appeler Maioli, ce qui serait le diminutif du prénom bien attesté Majolus.

On n'en sait pas davantage sur le jongleur *Fuillbeta(s)* à qui Bertran s'est adressé à deux reprises. Le fait que son nom soit orthographié au pluriel dans la pièce n°41 a conduit Appel¹³⁴ à se demander s'il ne s'agissait pas là d'une famille ou d'un groupe de jongleurs, hypothèse ingénieuse, mais que rien ne saurait étayer ou combattre. Le sens de ce *senhal* n'est pas non plus évident : si le jeu de mot de la pièce 41 conduit à penser qu'il s'agit de “petite(s) feuille(s)”, on ne saurait totalement écarter le sens de “feuillette, mesure pour le vin”¹³⁵ ; les noms donnés aux jongleurs n'étaient pas obligatoirement poétiques.

¹³² *Guillem de Berguedà*, t. I, p. 151.

¹³³ Hugo Andresen : *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Band n°42, Heft 2, 1914, p. 40.

¹³⁴ *Opera citata*, “Beiträge ...” II, p. 55.

¹³⁵ Levy : *Petit Dictionnaire*, p. 193.

VI - LES UTILITÉS.

Autour des nobles et des princes, à qui sont le plus souvent adressées les poésies de Bertran de Born, et de ceux que distingue le *senhal*, gravite tout un petit monde qui, même s'il n'occupe pas le premier plan, sauf dans le cas bien particulier des *sirventés* aux jongleurs, n'en sauve pas moins de l'abstraction le monde du troubadour.

Au centre de cet univers, se trouve bien entendu la cour, celle du roi Henri II, où figura probablement le seigneur d'Hautefort en février 1173 à Limoges et pendant l'hiver 1182-83 à Caen, mais aussi celle des *rics omes* ou des nobles dames, comme celle d'Argentan où le poète rencontra Mathilde de Saxe. Ce devrait être le lieu de célébration des qualités courtoises, en particulier bel accueil et générosité, mais la réalité est bien différente. Plus que le roi d'armes (24. 46), chef des hérauts, un personnage y joue un rôle important, sans proportion avec sa condition sociale : le *portier* dont la fonction consiste à interdire la cour à tous ceux qui n'y ont pas leur place, les fâcheux, mais aussi les chevaliers que la paix rend inutiles à leur seigneur et qu'il rejette loin de lui et de ses largesses (6. 34 ; 35. 8) ; le poète ira jusqu'à accuser les *rics omes* de pratiquer en temps de paix le métier de *portier* (20. 22).

°Dans l'entourage des nobles, au château ou au camp, qui, pour Bertran, est souvent la transposition armée de la cour, les jongleurs exercent leurs talents variés : ils chantent (13. 33-34) et jouent de la viole (13. 34 ; 24. 4-5) ; acrobates, ils fournissent au troubadour une métaphore pour décrire Richard, toujours capable de retomber sur ses pieds après toutes les pirouettes : *tant sap de trastomba* (28. 28). En échange de leurs prestations, les jongleurs reçoivent des présents, particulièrement des vêtements : *vestirs verts ni blaus*, ou de l'argent

(24. 35-6). Ils pouvaient aussi rendre des services : un jongleur sert d'intermédiaire entre le comte Geoffroy et sa dame (19. 17-18), et nombreuses sont les *tornadas* qui attestent ce rôle de messenger. D'autre part, pour autant qu'on puisse croire les médisances de Bertran sur Alphonse d'Aragon, le jongleur Peire aurait prêté de l'argent et des chevaux à ce souverain (24. 41-42). Pour surprenante que paraisse une telle assertion, elle n'en est pas moins reprise par la *razon* de ce *serventés* qui nous dit que le jongleur Artuset avait lui aussi prêté de l'argent à Alphonse.

Ce sont souvent les dons accordés aux jongleurs qui permettent d'évaluer la générosité d'un seigneur (30. 39) : à leur égard se manifeste la mesquinerie du roi d'Aragon, et leur affliction est la preuve de la largesse du potentat défunt et devient ainsi l'un des lieux communs du *planh* (14. 11 ; 22. 54).

Quoique le genre même du *serventés* au jongleur implique la présence de thèmes obligés et que les indications qu'il nous offre doivent donc être examinées avec circonspection, les trois exemples composés par Bertran fournissent une mine de renseignements.

Le jongleur, qui n'est qu'un interprète, a besoin pour vivre des chansons du troubadour, véritable auteur-compositeur qui, ordinairement, appartient à une autre catégorie, comme le montre la place particulière qui leur est réservée dans le *planh* du Jeune Roi (14. 11). Il va de soi que l'intérêt du jongleur était qu'un troubadour célèbre lui confiât une chanson en exclusivité, si j'ose dire ; et, évidemment, le troubadour préférait faire interpréter ses œuvres par des jongleurs dont il connaissait le talent, avant qu'elles tombent dans le domaine public, ce qui était sûrement la marque de leur succès. Ainsi, sur dix-huit poèmes confiés par Bertran à un jongleur, treize le sont à Papiol et la *Vida* rapporte : *Et aquel que cantava per el avia nom Papiol* (p. 3), ce qui suppose que le troubadour avait un jongleur attitré, un interprète favori. Des cinq autres

textes, trois sont des *serventés* au jongleur, c'est-à-dire des chansons où le poète répond à un jongleur qui lui a demandé de lui confier une de ses compositions.

Les raisons de cette demande s'éclairent dès que le troubadour entreprend de décrire le jongleur : il s'agit d'un pauvre diable que l'effroyable misère qu'il a éprouvée à la mauvaise saison (41, strophes I & II) dote d'un appétit vorace que rien ne peut jamais rassasier (40, strophe VI). Le poète regarde le métier du jongleur, qui ne vit que des restes d'autrui (40. 7), comme le plus dégradant de tous, au point de lui préférer même l'état décrié de champion judiciaire (40. 6). Comment expliquer dès lors que ce misérable ne se loue pas plutôt comme mercenaire ainsi que le lui conseille Bertran (41. 15) ? La raison en est simple : il préfère une situation déshonorante qui rapporte aux dangers de la gloire (42. 5-6). Malgré une tournure avantageuse, Mailolin est un lâche, et le poète le lui répète sur tous les tons (40. 5 ; strophe III ; vv. 22-25 ; strophe V).

On comprend bien que le jongleur ne pratique que piètrement un métier qu'il n'exerce que par incapacité. Alors que son rôle est de divertir, sa compagnie est pesante (40. 8-9), tant il est niais (40. 10). Lorsqu'il présente les chansons, on est frappé par l'indigence de son expression (42. 10) ; lorsqu'il entreprend de les chanter, seul un bestiaire peut donner l'idée de sa voix enrouée (42. 8) : il ne chante pas, il crie (42. 8) comme une corneille (40. 11), comme un paon (40. 47), comme un porc (40. 12) ... On ne compare sa voix à celle d'un humain que lorsqu'il perd toute humanité : le blessé qu'on opère, à vif naturellement (40. 14). Son incapacité est telle qu'il abîme à la fois paroles et musique (40. 48).

Il n'offre pas non plus un spectacle bien agréable : il est rustique de toutes les façons, le teint hâlé, ce qui transgresse les canons de beauté de l'époque, il sent à plein nez sa montagne dont il vient de descendre (42. 11-12) et, en conséquence selon le troubadour, il ne sait ni s'habiller ni se tenir

(42. 13). Si Bertran reconnaît les qualités physiques de Mailolin, ce n'est que pour mettre en valeur sa couardise.

La cruauté de ces poésies était sans doute tempérée pour des auditeurs qui connaissaient les lois d'un genre où certains troubadours n'ont pas hésité à se moquer des infirmités physiques de jongleurs qui avaient perdu un membre au temps où ils étaient soldats ; d'ailleurs le jongleur ne se faisait pas faute de chanter ces textes, pourtant peu glorieux pour lui.

L'intérêt de ces chansons est surtout historique : tout en nous décrivant la condition du jongleur, mi-artiste, mi-valet, elles nous font connaître, a contrario, les qualités qu'on attendait d'un bon jongleur et complètent ainsi les *ensenhamenz*.

On remarquera que les jongleurs sont souvent cités de pair avec un autre groupe, les *soldadiers* (14. 10 ; 22. 54 ; 31. 39). Ce mot ne se traduit pas aisément ; en effet, est *soldadier* tout individu qui reçoit une *soldada*, un salaire, et le mot s'applique aussi bien aux soldats mercenaires, aux prostituées¹³⁶ ou à ceux que Paul Meyer appelle "les soudoyers (c'est-à-dire les chevaliers sans terre qui se louaient)"¹³⁷. Bertran désigne par ce mot les mercenaires (23. 9 ; 41. 15 ; peut-être 32. 4), mais, lorsqu'il lui accole l'épithète *cortes* (14. 10), il nous rappelle que ce terme était largement appliqué à tous ceux dont les services étaient rétribués, y compris les courtisans. Ainsi le mot, péjoratif quand il désigne un grand seigneur qui, par cupidité, se réduit à cette condition, pourra aussi être laudatif, et le *soldadier*, comme le *joglar*, sera la mesure

¹³⁶ Cf. *Soldadeira*, vv. 158 et 10 783 de *Jaufre*, éd. C. Brunel Paris, 1943.

¹³⁷ *Histoire de Guillaume le Maréchal* ..., Paris 1901, t. III, p. XXXIX, note 2.

de la générosité des puissants (14. 10 ; 22. 34 ; 30. 39)¹³⁸.

Lorsque de difficiles circonstances l'obligent à une générosité qui ne lui est pas toujours naturelle, le seigneur élargit sa société. Ainsi le *parcier*, qui partage son château avec des cohéritiers, entretient *arbalestrier*, / *metge e sirven e gaitas e portier* (6. 28-29), c'est-à-dire, outre le portier, déjà cité, et le médecin, dont les rôles sont défensifs, le *sirven*, soldat et généralement fantassin, et l'arbalétrier, qui sont le plus souvent des mercenaires. Mais, passée la fête, on oublie le saint : *e sabran arbalestier / q'es la patz en l'encontrada, / c'om non lor dara soudada* (20. 24-26). La guerre achevée, les mercenaires étaient licenciés et l'on connaît les terribles ravages qu'exercèrent ces soldats-brigands que leurs chefs de troupe, les *mainadier* (36. 29), avaient bien du mal à retenir, pour autant qu'ils le voulussent. C'est ainsi qu'en 1180, les Basques et les Navarrais, mercenaires licenciés par Richard qui, avec leur aide, avait pu soumettre Geoffroy de Rancon, rentrèrent chez eux en pillant au passage les faubourgs de Bordeaux.

¹³⁸ Cf. E. Köhler : "Sens et fonction du terme "jeunesse" dans la poésie des troubadours", in *Mélanges Crozet*, Poitiers, 1966, p. 575 : "Les *Soudoiers* forment une classe de guerriers, tant roturiers que nobles, qui se situent au même degré de la hiérarchie que les *bacheliers*, *damoisiaux* et *écuyers*, et au même degré que les chevaliers lorsque ceux-ci, sans fief ou sans fortune, ou déshérités pour une raison quelconque, s'engagent comme mercenaires. Ce qui distingue les *soudoiers*, c'est simplement leur origine étrangère aux domaines de celui qu'ils servent ; mais ils se fondent avec les autres soldats dans la *maisnie* (*maisnadà*) du seigneur qui les "retient" ; comme eux, ils attendent de lui subsistance et avancement, et enfin tout ce monde est "jeune", dans un sens spécial, il est vrai".

La réputation des Basques était franchement mauvaise : ils fournissaient des mercenaires, souvent chargés du soin des chevaux, et leur nom, *Basclon*, prit ainsi le sens de “palefrenier”, puis devint décidément péjoratif (36. 25 ; 40. 30). De fait, avec l’armée aristocratique des chevaliers, coexistaient de véritables bandes comparables à celles du roi des Gueux (*lo rei Tafur*, 23. 33), composées de *basclos* et de valets d’armée, les *garzjos* (40. 31), dont le nom, traduit par *vilis homo* dans le *Donat Proensal*, était synonyme de “lâche” (40. 31 ; 40a. 10). Des prostituées (36. 26) accompagnaient également les troupes.

On comprend que l’adversaire favori de tels soldats était moins l’ennemi que les gens sans défense qu’ils pouvaient dépouiller. Voilà pourquoi, dès que la guerre menace, les bourgeois fortifient les remparts de leurs villes (10. 4). Ils sont, avec les marchands de tous genres, une des victimes désignées par le poète, même si la haine la plus acharnée semble poursuivre celui que l’on désigne, en temps de paix ou de besoin, du nom de *prestador* (22. 56), mais dont on justifie en temps de guerre le pillage en le dénonçant comme *usurier* (32. 20).

D’autres activités apparaissent dans les chansons, et, alors que Bertran posait un regard hostile sur les marchands, toujours vus de l’extérieur, les allusions à divers métiers que l’on rencontre au détour d’une comparaison ou d’une métaphore montrent, par leur précision, que le seigneur d’Hautefort connaissait bien la vie des petites gens. Rien d’étonnant pour les états liés à la guerre, comme celui du *metge* ou du chirurgien qui opère un blessé (40. 14), mais Bertran connaît aussi les activités du temps de paix, comme le soin des animaux, qu’il s’agisse de porcs (40. 12), de bœufs (39. 3-4) ou de chevaux. On comprend aisément que le troubadour, qui cite dans *Un sirventes que motz no·ill faill* (chanson n°16) le nom de sa monture, devait avoir la passion des chevaux. Les métaphores qu’il utilise le prouvent (30. 48 ; 39. 9), mais encore davantage la remarquable précision avec laquelle il décrit le travail du maréchal-ferrant opérant le cheval Limousin du suros qui le fait boiter

(35, strophes IV & V).

Le travail des champs n'est pas non plus étranger à Bertran, même si, à cette époque d'intense défrichement, il n'en retient que la pratique de l'essartage (16. 25 & 31 ; 18. 33) et si cette occupation pacifique lui paraît indigne d'un chevalier (35. 3) qui, selon lui, devrait utiliser son bois pour en faire des flèches, plutôt que de l'arracher et le brûler pour amender la terre (18. 34-35).

Les métaphores nous présentent d'autres petits métiers : cordonnier (16. 29 : *resoli e retaill*), fondeur (16. 31 : *refon e·ls caill*), rémouleur (25, strophe II), étameur et doreur (12. 51-52). Peut-être Bertran de Born s'est-il parfois plu à visiter leurs ateliers, à les voir travailler, entourés de badauds, ces oisifs de boutique, *lezidors d'obrador*, auxquels il n'a pas craint de comparer ses adversaires (15. 38). Dans ces compagnies désœuvrées, les langues devaient aller bon train et l'on prodiguait sans doute volontiers au prochain épithètes (15, strophe VI) ou bons conseils (strophe VII).

Les gens d'Église ne sont pas absents du monde de Bertran, mais il ne les cite que pour l'esprit pacifique propre à leur état, qu'ils soient moines (39. 7) ou prieurs (25. 14), ou qu'il s'agisse d'individus précis (26. 51). De fait, on voit dans la *razon* de *Pois als baros enoia e lor pesa* (chanson n°29), les ecclésiastiques intervenir entre deux armées pour rétablir la concorde. Il va de soi que, pour notre poète, comparer un *ric ome* à ces hommes de paix est tout le contraire d'un compliment, puisque, ce faisant, le *ric* manque à la *mezura* en adoptant un autre rôle que le sien.

VII - COMPARAISON ET COMPÉTITION.

Comme le troubadour, tout particulièrement l'auteur de *sirventés*, exerce une fonction de moraliste, il lui est possible de décrire un idéal, une référence, et, de ce point de vue, une pièce comme *Belh m'es quan vey camjar lo senboratge* (chanson n°38), qui ressortit au genre de l'*enuég e plazzer*, et la chanson de la *dompna soiseubuda* (chanson n°7) exploitent en fait le même sujet.

Toutefois, viser une forme de perfection correspond, dans une certaine mesure, à une conception religieuse du monde qui n'est pas celle de gens qui vivent dans le siècle et dont la grande affaire n'est pas d'être parfaits, mais, à l'intérieur d'un groupe social donné, de se porter en avant, *s'enantir* (15. 16), *s'enansar* (37. 60), *se metre enan* (33. 11), dépasser les autres afin de devenir le premier : le ressort de ce groupe correspond à l'honneur, au sens que Montesquieu devait donner à ce mot, le souci "des préférences et des distinctions"¹³⁹.

C'est ainsi que Bertran félicite le nouveau roi de France *qu'aissi:s vol enantir* (15. 16) et Richard qui, en prenant le premier la croix à la nouvelle de la chute de Jérusalem, *s'es mes enan, per q'es ses prez doblatz* (33. 11). C'est dire que bien tenir son rang ne suffit pas : une constante rivalité oppose les *pros* dans tous les domaines.

Ainsi, en amour, le couple idéal, formé de la *gensor* et du *plus pro*, se détache sur les autres individus, réduits, bien

¹³⁹ *L'Esprit des Lois*, III, 7.

malgré eux, à n'être que leurs faire-valoir et toujours prêts à remettre en cause cette suprématie, sans trop regarder aux moyens à employer pour cela.

De la même façon, l'exaltation de la dame n'est pas la simple adoration désintéressée d'un être exceptionnel : le poète célèbre une dame qui consacre la valeur de celui qu'elle admet auprès d'elle. De plus, c'est le degré de mérite du *pro* *ome* qui lui permet de requérir d'amour telle ou telle dame, car elle ne choisira que celui qu'elle trouvera digne d'elle. L'homme aspirera donc à l'amour de la dame qui possèdera le plus haut mérite, car cela lui permettra d'augmenter le sien. Les premiers vers de la chanson n°5 sont très clairs à ce propos : *Sel qui camja bon per meillor, / se·l mielz prent, ben deu mais valer*. Le choix d'une dame d'un prix plus élevé renforcerait donc le mérite de celui qu'elle distingue, et cela peut-être même s'il devait changer de dame.

On comprend dès lors la rivalité qui oppose les divers prétendants au moment où une dame d'un mérite tout particulier se dispose à admettre un *preiador* (1. 11) ou un *entendedor* (5. 34). Tout homme se doit de prétendre à ce rôle, ou alors ce serait reconnaître qu'il est inférieur à autrui. C'est là l'explication de ces véritables parades amoureuses dont les chansons n°1, 4 et 5 nous fournissent l'exemple. L'auteur de la *razon* de *Rassa, tant creis e mont'e poia* (chanson n°1) nous dépeint le roi d'Aragon, les comtes de Poitiers, de Toulouse et de Bretagne et le seigneur d'Hautefort rivalisant pour l'amour d'une dame. *A ! Lemozin, francha terra cortesa* (chanson n°4) bat le rappel de la noblesse limousine qui doit faire étalage de sa prouesse en l'honneur de Guicharde de Beaujeu, la nouvelle vicomtesse de Comborn. *Sel qui camja bon per meillor* (chanson n°5) qui célèbre la même dame sous le *senhal* de *Meillz-de-Be*, bien caractéristique de cette conception de l'amour, la concrétise par une métaphore très claire et qui ne correspond guère à l'image traditionnelle de la *fin'amor* : *Et er ben malvatz qui non cor / al cors on hom met tant d'aver ; / qe·l meillz c'om*

puosca el mon eslire / pot gazaignar e conquerer (vv. 35-38). La dame représente donc le magnifique prix de la compétition, et la métaphore se poursuit par l'énumération des règles du jeu : *s'es larcs e adreitꝫ e servire / e sap far e dire plazzer* (vv. 39-40). La strophe V reprend l'idée que Guicharde sera la récompense de la joute courtoise : *Que cel on mais veira de be / n'aura guierdo ses desdire ... qu'en tal loc vol son joi assire* (vv. 46-49).

Ainsi, l'homme comme la femme recherchent le partenaire qui leur fera le plus honneur. Toutefois, le rang social ne semble pas jouer le même rôle dans leur choix : puisque la dame, parée de toutes les qualités, voit à ses pieds tous les plus hauts seigneurs, il va de soi qu'elle peut choisir *delꝫ plus pros / castellas o rics baros* (3. 43-44), même si ce n'est généralement pas ce qu'elle fait. En revanche, le rang social de la femme figure parmi ses qualités : Mathilde de Saxe est *d'aut paratge e de reiau* (2. 18). Lorsque Bertran appelle, en l'honneur de Guicharde, à une lutte courtoise, de même qu'il avait, quelques années plus tôt, convoqué les barons auprès du comte de Toulouse (chanson n°9), il s'adresse aux pauvres et aux riches (5. 44) et la dame de *Rassa, tant creis* (chanson n°1) a préféré Bertran aux plus puissants seigneurs, car *es tant de pretꝫ enveiosa / c'als pros paubres es amorosa* (vv. 27-28).

On retrouve ici le thème traditionnel (les troubadours qui sont en même temps des *ric ome* sont loin d'être le plus grand nombre et même ceux-là adoptent l'idéologie des "jeunes") de la critique des mauvais riches : *Non fai ad amar / rics hom per drudaria. / Tant ant a cossirar, / per qe·l jois d'amor los loigna* (19. 27-30). De telles considérations supposent aussi une idée d'égalité à l'intérieur d'une classe nobiliaire qui n'est pas totalement figée, et Bertran, grand amateur d'épopées, n'est pas le seul troubadour à regretter le temps mythique où la place de chacun dans la société ne dépendait que de sa valeur personnelle¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Cf. la strophe de Falquet de Romans attribuée à Bertran de Born, p. 743.

Cette vision aristocratique, au sens étymologique du mot, ressort clairement de la syntaxe des chansons : la rivalité qui oppose entre eux dames ou chevaliers s'exprime tout naturellement par des comparaisons. Le relevé des mots qui servent à construire ce type de formules compte plus de quatre-vingts occurrences à propos du mérite des dames ou des chevaliers¹⁴¹.

Paradoxalement, le superlatif absolu est moins utilisé : souvent il ne se distingue guère du simple positif et n'est que l'affirmation de l'exceptionnel degré auquel une qualité se manifeste chez un individu. Faute d'une référence précise, il touche peu l'imagination : *que·l plus conoissent e·l meillor / mantenon ades sa lausor / e la tenon per la gensor ... podon be triar la meillor* (1. 7-9 & 20). Même si ce tour permet une célébration plus grande en éliminant de notre champ de vision les éventuels rivaux, on lui préfère d'autres procédés : ainsi les rivales de la dame sont anéanties par l'emploi de l'adverbe *aillor* qui leur nie toute existence : *Dompna, s'ieu quisi socors / aillor, non o fis en ver* (8. 12-13). Semblablement, le poète

¹⁴¹ La plupart des systèmes comparatifs sont formés à l'aide d'adverbes comme *mais* (vingt-deux cas : 1. 31, 49 ; 3. 20 ; 5. 2, 33, 46 ; 6. 10 ; 7. 67 ; 8. 90 ; 10. 15 ; 12. 52 ; 15. 53 ; 22. 40 ; 23. 20, 34 ; 25. 38, 55 ; 26. 52 ; 29. 40 ; 32. 8 ; 33. 12 ; 37. 40), *plus* (vingt-et-un cas : 1. 7 ; 2. 13, 22 ; 3. 21 ; 9. 21, 22 ; 12. 56 ; 13. 46 ; 14. 14, 30 ; 22. 23, 56 ; 23. 43, 44 ; 25. 14 ; 26. 47, 51, 54 ; 29. 48 ; 34. 1, 3), *sobre* (2. 21 ; 3. 20 ; 12. 56 ; 37. 60), *a sobrier* (10. 12) ou avec des comparatifs synthétiques tels que *gensor* (1. 9 ; 2. 14 ; 3. 50 ; 5. 30 ; 20. 47 ; 21. 15, 50 ; 37. 53), *maior* (10. 12 ; 31. 1), *bellazor* (15. 10) et *peior* (16. 33) ou même avec certains adjectifs comme *sobeirana* (2. 21, 41) et *sobrier* (22. 46). Encore faudrait-il ajouter à ce relevé plus d'un passage où la comparaison n'utilise pas un tour grammatical.

peut nier purement et simplement le second terme de la comparaison : *Tant quant mars clau ni terra te, / non a domna on puosca caber / lo bes q'om pot en leis vezer* (5. 13-15). Dans la *dompna soiseubuda*, le poète décrit sa dame en déniait systématiquement aux autres les attraits qu'elle possède : *Puois no·us puosc trobar engal / que fos tant bella ni pros, / ni sos rics cors tant joios, / de tant bella tieira ni tant gais / ni sos rics pretz tant verais ...* (7. 11-16)¹⁴².

Pour rester dans la généralité, le poète compare parfois le chevalier ou la dame à des célébrités, personnages littéraires ou historiques qui sont déjà entrés dans la légende. C'est ainsi que Bertran compare à leur avantage Agnès de Rochechouart à Iseut (7. 37-40) et Geoffroy de Bretagne à Arthur et Gauvain (22, strophe V). Ces comparaisons peuvent aussi devenir des condamnations lorsque le troubadour rappelle au Jeune Roi Hernaut de Beaulande et Guillaume d'Orange (11. 12-13) ou Charlemagne à Philippe Auguste (28. 23). Pourtant, le poète recourt à des comparaisons plus offensives : donner en exemple à la personne que l'on blâme un contemporain, un rival parfois, redouble le désagrément de la leçon. Bertran n'hésite pas à employer ce moyen et il donne successivement en exemple le comte Geoffroy au Jeune Roi (11. 33-36), le comte de Toulouse à Geoffroy (21, strophe V), le roi de Navarre au roi d'Aragon (23. 40) et, bien sûr, Richard à Philippe Auguste (26. 50-53 ; 27, strophes III & IV, etc).

Bertran a bien conscience de l'efficacité de ce procédé : dire que Conrad de Montferrat possède le mérite le plus élevé coûte moins au troubadour que comparer les exploits du marquis à l'attitude attentiste de Richard et Philippe ; aussi le poète

¹⁴² On peut encore rapprocher de ce procédé l'emploi du superlatif relatif à un groupe général ou faussement limité (13. 4, 37, 45 ; 14. 18-19, 30 ; 22. 24, etc.)

précise-t-il ce faisant : *ni ges no·i gart ami ni ennemi* (34. 2.6). Dire qu'une dame est la plus belle ne vous engage pas autant qu'affirmer sa supériorité sur telle ou telle autre clairement nommée : introduire dans la comparaison un second terme aussi précis que le premier, c'est pousser bien plus loin la louange réelle, mais aussi montrer plus de cruauté dans le blâme.

Ainsi, lorsque Bertran célèbre sa dame, la marque de sa supériorité réside dans la douleur de ses rivales : *a las meillors enoia / c'una no·i a que re i noia ...* (1. 3-4). Le choix n'est rien s'il ne s'accompagne pas d'un renoncement, parfois cruellement énoncé, à tout autre amour : *per que s'amors m'es tant cotidiana / q'a las autras mi fai brau* (2. 15-16). Même les compliments les plus doux : *cellas qui ant pretz cabau* (2. 10), *de tota bentat terrena / ant pretz las tres de Torena* (3. 17-18) deviennent amers puisque la célébration de ces princesses ne sert qu'à proclamer l'infinie supériorité de Mathilde de Saxe. La seconde place, le prix de consolation qui leur est accordé, présente quelque chose d'inconvenant et de blessant, d'autant que les vers suivants : *Mas ill val sobr'ellas mais / tant qant val aurs plus q'arena* (vv. 19-20) viennent encore souligner la distance qui les sépare.

On conviendra sans peine qu'une telle formulation présente beaucoup plus de force et implique un plus grand engagement du poète que l'envoi : *si cum l'auzeill son desotz l'aurion / son las autras sotz la genssor del mon* (21. 49-50), qui, évidemment, ne pouvait blesser personne.

Ainsi donc, la gloire même du poète exige que les autres, les vaincus de la compétition, ne passent pas totalement à l'arrière-plan : il n'est pas possible ni glorieux de les tenir pour quantité négligeable, puisqu'il ne suffit pas de les dépasser : cela n'est rien s'ils ne vous reconnaissent pas. Plus que la valeur intrinsèque de l'individu compte la gloire, c'est-à-dire l'estime que les autres font de votre valeur : être reconnu

est au moins aussi important qu'être¹⁴³.

Si le poète doit attendre sa valorisation du regard des autres, il devra sans cesse travailler à se maintenir à une place qu'ils sont nombreux à lui contester. Ils ne lui accorderont un regard que contraints et forcés : ils épient plus qu'ils n'admirent. Les brillantes amours semblent souvent se détacher sur un fond malsain de jalousie plus que d'émulation, avec un cortège de ragots (18. 44 ; 15, strophes VI, VII & VIII), d'espionnage (38. 23) et de railleries méchantes (25. 59).

Les gens se surveillent mutuellement : Bertran cite *sil que se fan conoissedor / de mi vas cal part ieu ador* (1. 20-22) et Peire Rois a examiné les réactions du jeune Alphonse d'Aragon pour conclure qu'il n'aimerait pas la guerre, vu qu'il a baillé et s'est étiré alors qu'on abordait ce sujet devant lui (24, strophe VII). Cette surveillance de chaque instant conduit l'amant heureux à une politique complexe : selon l'intérêt du moment, il faut ou non laisser deviner où en sont ses amours : Bertran recommande à Boson de laisser percevoir *qe Amors de son joi l'estre* (5. 54) et, si l'on en croit la *razon*, le troubadour lui-même aurait composé *Rassa, tant creïs* (chanson n°1) afin de se débarrasser de ses rivaux en proclamant que son amour était agréé.

Au demeurant, même si le plus souvent les ennemis du poète ne semblent pas d'un mérite suffisant pour rivaliser avec lui¹⁴⁴, ils font tout leur possible pour nuire à ses amours. Cette

¹⁴³ C'est ce que marque le fréquent emploi de la tournure *tener per* (1. 9, 52 ; 15. 17, 22 ; 17. 32 ; 23. 25 ; 26. 36 ; etc.).

¹⁴⁴ Il faut bien avoir à l'esprit que la situation particulière de Bertran de Born, troubadour et seigneur d'importance moyenne, ne doit pas être sans conséquences. Il peut ainsi rivaliser avec des seigneurs sans devoir pour autant abandonner le simple plan social.

atmosphère de méfiance, d'envie et de jalousie finit par contaminer l'amour lui-même : *les fals feinnedor* (25, strophe VII), en faisant mine d'en être aimés, déconsidèrent la dame. On comprend que le poète se plaigne des *lausengiers* (chansons n°6 et 21) qui colportent le bruit qu'il reçoit les faveurs d'une dame : s'il la courtise vraiment, c'est le meilleur moyen de l'empêcher de parvenir à ses fins, puisqu'ils effarouchent la dame (21, strophe II) ; s'il est aimé d'une autre, les *lausengier* parviendront ainsi à la faire douter de son amant à qui elle donnera congé. Dans *l'escondich* (chanson n°6), Bertran nous conte comment, par leurs mensonges (vv. 6 & 36), les *lausengier* sont parvenus à brouiller la dame avec le poète (v. 44). C'est assez dire que, même lorsque le troubadour ou le chevalier a réussi à l'emporter sur ses rivaux les plus nobles, il peut encore perdre ce fragile bonheur, car ceux qui n'ont aucune possibilité de rivaliser avec lui ont toujours celle de lui nuire.

VIII - LE CHEVALIER PARFAIT.

Bertran de Born, et l'on n'en sera guère surpris, n'accorde presque aucun intérêt à l'aspect extérieur de l'homme. Les rares mentions de traits physiques sont des plus vagues. Tout au plus, dans les *planhs*, parle-t-il de la bonne tournure (13. 7) et du *gentz cors amoros* (14. 31) du Jeune Roi.

Les quelques allusions au bel aspect des hommes sont toujours utilisées dans un but qui n'est pas en relation avec l'esthétique : les *bellas personas* (31. 25) font ressortir la disparition des héros épiques ; les soldats anglais *gras ... e nou e ras* donnent ainsi la preuve que depuis longtemps ils ne se sont plus acquis de mérite dans les combats (44. 2-3).

Un seul détail nous montre qu'il existait des canons de beauté valables même pour les hommes, et, naturellement, ce trait a une signification sociale : Bertran reproche au jongleur Folheta le *niegre cors, don semblas sarrazi*, car le hâle caractérise le paysan (42. 9).

Les vêtements, en revanche, ont leur importance : ils participent à la mise en lumière du rang social et figurent parmi les dons (*garnir* : 4. 8 ; 13. 32). On voit dans les combats déchirer de précieux tissus : *e non pot esser remasut ... que cendat e cisclato / e samit non sion romput* (9. 31-34), et l'élégance a sa place parmi les qualités des princes défunts : *e bel bocaran ... e perponh e pan* (13. 20 & 22).

Mais ici encore l'excès est criticable : mieux vaut la *capa traucada* des bons guerriers sans ressources (20. 16) que l'accumulation *capa sobre mantelb* du *ric ome* avare (38. 37) ou *sa gannacha larga folrada* (20. 33).

Bertran s'en prend encore plus vertement à qui se soucie trop de son corps comme *li dui penchenat / Peiregorzin* (17. 20-21), et, lorsqu'il dénonce les élégances des temps nouveaux : *e de pel penzenat son pro, / rasas denz et en cais greno* (30. 29-30), il rejoint la censure des gens d'Église comme Geoffroy de Vigeois¹⁴⁵ : "Aujourd'hui, les jeunes gens, hommes, femmes, gardent tous leurs cheveux ... Autrefois, on se rasait la tête et l'on portait la barbe longue".

En ce qui concerne l'aspect moral, rien de plus vague que les termes signifiant qu'un seigneur possède vertus ou qualités, le poète ressent même souvent le besoin de préciser sa pensée en accolant des mots de sens voisins.

Toutefois, il est remarquable que les termes indiquant la perfection en général soient souvent employés dans un contexte qui les nuance d'un sens guerrier.

	sens guerrier	sens général ou vague.
<i>pros</i>	10. 22 ; 11. 13 ; 13. 49 ; 27. 6 ; 32. 9 ; 35. 11 ; 36. 3 ; 44. 22 (?).	1. 6, 28, 31 ; 3. 43 ; 4. 12 ; 5. 43 ; 13. 15 ; 14. 24, 30 ; 38. 4 ; 40. 44 ; 44. 24 (?).
<i>pretz</i>	1. 50 ; 8. 85 ; 9. 24 ; 12. 54, 72, 75 ; 23. 45 ; 26. 42 ; 33. 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18 ; 34. 1, 7 ; 39. 13 (?).	1. 27 ; 4. 3 ; 5. 22 ; 8. 42, 53, 61 ; 14. 6, 20 ; 22. 29, 44, 49 ; 30. 3 ; 35. 18 ; 38. 44.
<i>prezan</i>	45. 35.	13. 78.

¹⁴⁵ Traduction de F. Bonnélye, Tulle, s. d., pp. 146-7.

<i>prezat</i>	11. 14 ; 12. 56 ; 33. 2 ; 37. 29.	22. 23, 53, 58.
<i>proeza</i>	29. 15.	4. 10, 12 ; 20. 39 ; 41. 18, 21.
<i>honor</i>	8. 74 ; 10. 10 ; 19. 42 ; 29. 38 ; 44.	5. 22 ; 8. 20, 81 ; 13. 9 ; 25. 38 ; 15, 26.
<i>honranza</i>		30. 3 ; 40a. 4. 15. 12.
<i>honrar</i>	9. 21 ; 12. 59.	17. 72 ; 39. 14.
<i>valen</i>	32. 3 ; 33. 2 ; 37. 25.	44. 24.
<i>valer</i>		1. 49 ; 5. 33 ; 23. 44 ; 43. 20 ; 44. 43.
<i>valor</i>	4. 10 ; 8. 18, 44, 62.	

En ce qui concerne les antonymes *aunit* (23. 8, 54) et *dezonor* (10. 16), ils ne sont pas employés dans un contexte guerrier.

Il ressort de ce tableau que les termes signifiant de façon générale la valeur sont employés en gros une fois sur deux dans un contexte guerrier où l'on peut leur donner le sens de "vaillance, vaillant".

Les termes signifiant le manque de mérite peuvent, selon la même métaphore que *pretz*, renvoyer au prix, à la valeur marchande, même si ce sens étymologique paraît souvent bien éloigné *vil* (40a. 7).

L'absence de prestige est souvent notée comme un vide, un manque, comme le montrent les expressions suivantes : *plus cau*

d'un sauc (40a. 29), *vueig d'onor* (40a. 4), *vueig de fatz bos* (40a. 6), ce que confirment encore les mots *van* (10. 30 ; 23. 18 ; 40a. 14) et sans doute *vaneiar* (24. 55).

On rencontre également en ce sens *avol* (30. 24 ; 38. 12 ; 42. 12), *croi* (34. 5 ; 40a. 6 ; 45. 20) et *tafur* (23. 33 & 52), mais le mot le plus général, et donc le plus difficile à traduire est *malvatx*. Cet adjectif a le sens de “défectueux, contraire à ce qui est normal ou légal”, et Bertran dit qu’Alphonse II d’Aragon est *per dreich* le *malvatx hom* du roi de Castille (23. 32) pour dire qu’il en est le vassal rebelle, ou parle de *malvatx argen* (44. 44) à propos de fausse-monnaie. Néanmoins, à diverses reprises, on rencontre ce mot dans un contexte guerrier ou le sens de “lâche” semble pleinement s’imposer : 11. 8, 9 ; 15. 49 et surtout 39.1 et 45. 2. Enfin, opposé à *messio*, *malvatx* prend en 26. 17 une nuance d’avarice. Cependant, dans un contexte général, *malvastat* s’oppose fréquemment à *pretz* comme *malvatx* à *pros* (23. 52 ; 40a. 2, 8).

Pour importante que soit la bravoure au combat, elle ne suffit pas pour atteindre la perfection, comme Bertran le déclare nettement à propos des *rics homes gerreiadors* : *anc a bon pretz non ateis / rics hom si jois e jovens / e valors no·ill fon gnirens* (8. 42-44). Encore faut-il noter que les copistes des chansonniers CFRUVa ont remplacé *valors* par divers mots signifiant la générosité.

Selon le mot de H. I. Marrou¹⁴⁶, “Depuis toujours, ... la vie noble avait été une vie de relations” et c’est à cet aspect social que ressortissent les autres qualités qui contribuent à former le *pretz* et que Bertran regroupe parfois sous le nom de *cortz* (39. 13). C’est que la vie de cour ne saurait s’entendre, selon le poète, sans les deux aspects, qu’il sépare parfois

¹⁴⁶ *Les Troubadours*, Paris, 1971, p. 59.

pour mieux les mettre en valeur : entre suzerain et vassaux, les rapports sont régis par le don et, entre chevaliers et dames, par le service d'amour.

Là encore existe tout un vocabulaire général pour désigner les qualités qui rendent possible et agréable la vie de cour : *cortezia* (4. 4) et *cortes* (4. 1 ; 8. 83 ; 11. 35 ; 13. 15 ; 14. 10 ; 21. 21 ; 29. 29 ; 30. 33 ; 45. 13) et l'idée de raffinement de cette vie est confirmée par l'antithèse très courante *vilan / cortes* (21. 21-22 ; 45. 13).

Ce n'est pas le seul cas où un vocable à sens social désignant le groupe dirigeant a pris une signification morale ; la noblesse se propageant de la naissance aux sentiments de ceux qui la composent, des adjectifs comme *gen* (8. 32 ; 13. 5, 29, 31 ; 14. 31 ; 26. 18, 25, 32, 39, 46 ; 27. 42 ; 30. 36 ; 41. 19 ; 44. 1 ; 47. 10), *gentil* (20. 10) et *franc* (8. 83 ; 15. 26 ; 21. 21 ; 26. 36 ; 28. 26) passent de la valeur de "noble" et "libre" à des sens très vagues, mais qui ont en commun d'être laudatifs.

À côté des qualités qui rendent agréable la société (*solatç* : 4. 4 ; 5. 23 ; 40a. 12 ; 45. 12) de quelqu'un, parmi lesquelles on peut citer la gâité (*envezat* : 12. 44 ou *gai* 15. 3 ; 26. 6 ; 43. 26), qui se marque souvent par le rire (3. 50 ; 12. 45 ; 19. 37) ou le *gab* (3. 50 ; 19. 37), et la bonne éducation (*ensenbat* : 22. 55 ; *chauçit* : 8. 83) ou l'intelligence (*sen(s)* : 8. 18 ; 12. 43, 54 ; 16. 8 ; 17. 52 ; 44. 37 ; *saber* : 45. 7), auxquelles s'opposent leurs contraires (*pesanç e iros* : 40a. 12 ; *enoios* : 14. 23 ; 21. 12 ; *brau* : 2. 16 ; 24. 11 ; *descauçit* : 8. 28 ; 24. 11 ; *dezensenbat* ; 21. 13), on est frappé de l'importance de ce qu'on pourrait appeler les qualités de transparence : franchise, sincérité, loyauté (*adrech* : 5, 39 ; 41. 20 ; *drechura* : 47. 38 ; *coral* : 24. 26 ; *fin* : 17. 50 ; 19. 9 ; 35. 28). Il est remarquable que leurs antonymes, beaucoup plus nombreux, attestent que cette transparence est caractéristique tant du rapport entre le suzerain et le vassal qu'entre la dame et son chevalier : le même mot *galiador* est

employé pour le seigneur qui veut tromper la dame (1. 32) et pour le suzerain qui trompe ses vassaux (8. 70). Aussi ce vocabulaire est-il varié et abondant :

bausador : 40a. 5.

enganar : 12. 23 ; 34. 32.

enjan : 34. 3 ; 40a. 7, 17.

fementit : 6. 43.

feinnedor : 25. 46.

fraus : 36. 28.

mentir : 6. 36 ; 11. 15 ; 44. 23.

moissart : 16. 18.

perjurar : 17. 16 ; 27. 26.

prejur : 23. 25, 56.

tracio : 40a. 17.

traïr : 23. 35, 53, 55, 63.

truau : 45. 2.

truandar : 11. 15.

Quelle que soit l'importance de la *fin'amor*, souvent présentée comme le pilier qui soutient toutes les qualités : *Dos e servirs e garnirs e largesa / noïris amors, com fai l'aiga los peïs, / enseignamenz e valors e proesa, / armas e cortz e guerras e torneïs* (4. 8-11) et de son service (*domnei* : 4. 4 ; 18. 40 ; *donneiar* : 19. 45, 51 ; 21. 11 ; 30. 32 ; 38. 31, 39), elle n'implique pas de nouvelles qualités : elle est l'exaltation des vertus sociales poussées à l'extrême : ainsi le service d'amour (*servire* : 5. 39 ; *servir* : 4. 8 ; 5. 4), c'est bien connu, peut être rapproché du service féodal (1. 39 ; 17. 72). Raffinement ultime de la vie courtoise, la *fin'amor* la conduit à son achèvement sans en être différente.

Dans la société féodale occitane, le don occupe une place de première importance dans les relations entre le seigneur et son entourage, et Bertran sent bien qu'il y a là une différence avec les pays d'oïl lorsqu'il écrit : *Nos Lemozin volem qu'om do e ria ; / que·l Norman en son enuiat* (12. 44-46) ou déplore la *cortz ses dos ... l'enois e la vilania / d'Argentos* (3. 51-55).

Cette idéologie du *donar* dans laquelle H. I. Marrou voyait "un équivalent de ce que nos sociologues, après l'avoir observé chez les Indiens de la côte canadienne du Pacifique, ont défini sous le nom de *potlach* : l'étalage, la distribution, le gaspillage même de la richesse apparaissent non comme un scandale ...,

mais comme un titre d'honneur, de gloire, une source de prestige¹⁴⁷, ne se borne pas au seul don, quelque important qu'il soit, puisqu'il permet souvent de vivre à nombre de petits seigneurs qui n'ont guère que leur épée comme maigre ressource. Le *rics om* ne doit pas faire de son titre une barrière (35, strophe I) : il ne tiendra que mieux son rang en évitant toute arrogance à l'égard de ses inférieurs : il ne sera pas distant (*umil* : 13. 8), leur adressera la parole (*sonar* : 1. 35), leur fera bon visage (*acullhir* : 1. 35 ; 13. 29 ; 35. 11 ; *avinen* : 14. 11 ; 17. 46 ; *e bel respos e ben siais vengut* : 13, 30) et même leur manifestera de l'amitié (*privat* : 15. 26), à la différence du mauvais seigneur hostile (*avar* : 17. 65 ; 40a. 6). Le premier devoir du suzerain envers son vassal est l'hospitalité : Bertran vante celle du Jeune Roi : *e gran hostal pagat e gen tengut* (13. 31) et, à propos du seigneur idéal, il nous dit que *pro·l costa ostatge* (38. 27). Le *rics om* doit encore festoyer ses hommes, et le *condutz* (30. 23) s'oppose au repas mesquin décrit en 38. 35-36. En effet, le prix du seigneur est rehaussé par l'entourage qu'il sait s'attacher : *e maint companho / ardit e poissan* (13. 35-36), en le comblant d'honneurs et de bienfaits : *Ric home vuelh qu'ab amors / sapchon cavalliers aver / e que·ls sapchon retener / ab befag et ab honors* (8. 78-81).

Pour pouvoir faire montre de sa générosité, le seigneur ne doit pas hésiter à s'endetter, cela est même prestigieux (38. 25 & 33) : c'est ainsi que chroniqueurs et poètes célèbrent la largesse du Jeune Roi qui a toujours vécu d'emprunts, et même d'emprunts forcés auprès des monastères.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 60.

Le vocabulaire de la largesse est abondant

:

dar : 24. 35 ; 28. 29 ; 30. 32 ; 35. 12.

don : 3. 51 ; 4. 8 ; 8. 52 ; 13. 32 ; 29. 22 ; 30. 37 ; 38. 28 ; 40a. 13.

donador : 8. 84.

donar : 1. 34 ; 8. 25 ; 12. 45 ; 13. 29 ; 17. 60 (?), 64 (?); 18. 40 ; 21. 29 ; 24. 36 ; 30. 37, 42 ; 32. 7 ; 36. 30 ; 44. 20 (?); 45. 18.

larc : 5. 39 ; 8. 84 ; 13. 5 ; 14. 14 ; 15. 26 ; 28. 3.

largesa : 4. 8 ; 29. 22.

larguetat : 12. 71.

Les antonymes sont moins souvent utilisés :

avar : 30. 24 ; 40a. 6.

escars : 28. 3 ; 36. 29.

cobeitos : 14. 14.

ressis : 35. 17.

cobeitesa : 29. 38.

Enfin, il va de soi qu'il n'est de largesse que si le don est définitif, c'est-à-dire si le seigneur est *ses cor vaire* (13. 29).

Il faut faire une place particulière à la notion de dépense qui, à la différence du don, manifeste davantage l'éclat personnel que la relation avec autrui. On remarquera de plus que, dans la plupart de leurs occurrences, les mots qui la signifient, comme *metre* (21. 29 ; 32. 5, 7 ; 45. 18, 23) et *messio* (26. 18 ; 28. 31 ; 30. 38 ; 35. 15 ; 39. 12) apparaissent dans un contexte guerrier¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Cf. mon article : "L'or chez les grands troubadours du Limousin et du Périgord de la seconde moitié du XII^e siècle" in *L'Or au moyen âge*, Senefiance n°12, Aix-en-Provence, 1983.

Outre les qualités de courage et de valeur qu'elle requiert tout particulièrement, la guerre, comme le *joi d'amor*, représente une forme d'exaltation des qualités courtoises. Elle est par excellence l'occasion du *potlach*, puisque, tout à la fois, le seigneur y étale sa richesse (cf. les tissus précieux de 9. 33-34), la distribue (c'est l'un des thèmes favoris de Bertran : 15. 28 ; 28. 3 ; 45. 11-16, etc.) et même la gaspille (cf. le thème de la dépense et de la destruction : 21. 27-29 ; 32. 5-7 ; 36. 5-8).

Nous avons déjà vu combien l'idée de bravoure au combat était présente dans les termes signifiant la perfection de l'homme en général ; cette notion s'exprime également par un vocabulaire qui lui est propre :

abdurat : 12. 55.

galhartz : 36. 3.

ardit : 8. 74, 93 ; 13. 36, 46 ; 16, 27 ; 24. 51 ; 33. 2.

mal : 24. 51.

cor : 25. 19.

vassalatge : 37. 25

coratjos : 32. 9 ; 44. 13.

Une fois de plus, les antonymes sont plus variés, car plusieurs notions peuvent s'opposer au courage ; le vide : *de (bon) cor blos* (40a. 3 ; 44. 29), *nualba* (16. 40 ; 40a. 4), la mollesse et l'absence de réactions : *mol* (30. 42), *sofridor* (15. 31), *flac* (14. 25 ; 18. 44 ; 23. 18 ; 25. 36 ; 26. 35 ; 30. 33 ; 40a. 9), *flaquesa* (29. 36), mais aussi le goût trop prononcé pour les plaisirs tranquilles : *dormilhos* (44. 38), *estar ad ais* (26. 19), *sojorn* (26. 19), *sojornar* (26. 33 ; 34. 27), *sojornadit* (23. 18), *se païsser* (26. 34 ; 34. 27), *s'engraïssar* (23. 21 ; 26. 33), *beure* (23. 22) ; enfin la peur proprement dite : *coart* (16. 27), *pauc ardit* (23. 17), *paor* (10. 14 ; 23. 37 ; 25. 6, 23).

Le goût pour la guerre est un élément essentiel du *pretz* et Bertran ne se lasse pas de le répéter à Philippe Auguste : *e joves cui gerra non pais / n'esdeven leu flacs e savais* (26. 34-35), puis : *e domentre c'om si eslais, / non er sos pretz fins ni verais* (26. 41-42). De fait, selon Bertran, lorsque les droits d'un seigneur sont remis en cause, une seule solution est honorable : faire la guerre tant qu'on n'a pas reconnu ses droits (10. 31-32 ; 18. 25-29) : *Rics hom que de guerre no·s lassa / ni no s'en recre per menassa / tro q'om se lais que mal no·l fassa / val mais que ribieira ni cassa* (1. 46-49). Ces principes sont à plus forte raison valables pour un roi : *E no m'es bel de rei q'en patz estei / deseretatx ni qe perda son dreg, / tro la demanda q'a feita a conquesta* (29. 5-7), et ce n'est que justice, si l'on songe que l'idée que le pouvoir trouve sa justification dans la conquête est sans cesse présente à l'arrière-plan des chansons. Le droit d'héritage est peu de chose si le mérite personnel du souverain ne vient pas le sanctionner. Aussi Bertran attend-il d'un jeune baron qu'il démontre qu'il mérite son rang social (39. 11) et il voudrait que le jeune Philippe fasse ses preuves : *del rei Felip sabrem ben s'il paireia / o s'il segra·l bon usatge Carlon* (10. 41-42). En fait, le pouvoir repose sur une véritable épreuve de force : *reys qui per son dreg si combat / a mielhs dreg en sa eretat* (12. 67-68) et il faut que Philippe vainque ses vassaux pour asseoir sa puissance (15. 17-19), comme si le droit ne devenait parfaitement légitime qu'à partir du moment où il s'accompagne de la force.

En réalité, et des vers comme *e non vuoilh sia mieus Doais / ses la sospeisson de Cambrais* en donnent un bon indice, de même que les seigneurs doivent toujours rivaliser de *pretz* à la cour et auprès des dames, les rois doivent à leur gloire de toujours entreprendre : il ne saurait donc exister de paix honorable entre eux (26. 13-14).

Enfin, même si le noble possède à la fois les qualités qui en font un bon compagnon, aimable envers les dames, généreux et vaillant à la guerre, il ne peut songer à atteindre la

perfection si lui manque une vertu qui, pour être rarement mentionnée dans les chansons de Bertran, ne s'en profile pas moins à l'arrière-plan de chacune, la mesure (30. 14-15). Elle est fondamentale dans tous les domaines de la vie ; morale : elle s'oppose à l'excès, comme cela apparaît dans la dénonciation des passions exclusives des *rics omes* de *S'abrils e foillas e flors* (chanson n°8) ; sociale : elle exige que chacun accomplisse les actes correspondant à sa condition. C'est en son nom que Bertran s'en prend au Jeune Roi qui manque à ce qu'il se doit, puisque, roi couronné, il n'a ni ressources personnelles ni pouvoir réel. Un roi qui attend d'autrui sa subsistance est indigne de son titre, et c'est vrai pour Henri le Jeune (11. 9-14) comme pour Alphonse d'Aragon, accusé d'avoir loué son épée au roi d'Angleterre comme un vulgaire mercenaire (23. 9).

Décidément, selon la conception des "Jeunes" dont Bertran a choisi de se faire le porte-parole, il n'est guère plus facile pour un grand seigneur de pratiquer la courtoisie et la *fin'amor* que pour le riche de l'Évangile d'entrer au royaume des cioux.

IX - LA DAME PARFAITE.

Si la description physique du chevalier est des plus sommaires, en revanche, le poète s'attarde longuement sur celle de la dame. Ainsi, si nous reprenons les termes généraux de la perfection qui montraient que, pour une bonne part, le mérite de l'homme venait de sa bravoure, nous constatons que celui de la dame est lié à sa beauté :

	impliquant la beauté	sens général ou imprécis
<i>honor</i>		1. 10.
<i>bonrar</i>		38. 17.
<i>lausor</i>	1. 8, 19.	
<i>nom</i>	46. 13.	
<i>pretz</i>	1. 3, 19 ; 2. 10 ; 3. 46 ; 7. 16 ; 46. 13.	4. 3 ; 5. 18 ; 25. 48 ; 31. 15 ; 37. 59 ; 38. 20.
<i>prezan</i>	7. 48.	
<i>pros</i>	7. 12.	37. 51.

Dans ces conditions, on ne sera pas surpris de trouver dans les chansons une description minutieuse de la beauté de la dame. Selon le goût du temps, ses cheveux sont blonds (*saur* : 1. 14 ; 46. 8 ; *bloia* : 34. 12) et Bertran compare la chevelure d'Agnès de Rochechouart à celle d'Iseut la Blonde. Dans le beau visage (*clar vis* : 2. 25), on remarque le sourire (2. 33 ; 46. 7), qui laisse apercevoir les dents *bellas* (7. 52) ou *de*

crístau (2. 34), et surtout les yeux (46. 7, 11) et le regard (*esgart de biaís* : 3. 8 ; *dolç esgar* : 2. 25 ; *dolç esgart amoros* : 7. 23). Le blason se poursuit avec le cou (46. 12), la gorge (3. 34 ; 7. 33), les seins fermes (*dura tetina* : 1. 16 ; 46. 3), le coude (*mol* : 1. 16) et les mains (3. 34). La description du dos de la dame : *e sembla conil per l'esquina* (1. 17) laisse beaucoup à l'imagination. Pour le reste, le *plus en jos* (3. 35), Bertran est plus discret. Ce n'est pas le cas de *Mal o fai* (chanson n°46), dont je ne pense pas qu'elle ait notre poète pour auteur : les exemples qui en sont tirés ne sont cités qu'à titre documentaire. Cette chanson, d'un réalisme cru, présente l'intérêt de ne pas s'en tenir à une image presque idéale de la dame et de nous présenter, avec beaucoup plus de rudesse que le sonnet à Hélène, mais dans une perspective identique, la déchéance de la dame vieillie, les cheveux blancs, la peau flasque et ridée, le cou maigre et les yeux bordés d'écarlate.

Le corps triomphant de la dame nous est aussi présenté globalement dans sa splendeur¹⁴⁹. Son teint suit les clichés : l'aubépine et la rose s'y mêlent (*blancha* : 1. 15 ; 46. 2 ; *rosana* : 2. 37) pour lui donner la fraîcheur (1. 12, 18 ; 2. 35, 37 ; 3. 9 ; 7. 21 ; 46. 2, 8) naturelle (7. 31) qui, avec sa minceur (*graile e delgat* : 2. 35) marque sa jeunesse (*joven* : 3. 28 ; *nou* : 7. 48 ; *tosa* : 1. 24 ; *mesquina* : 1. 13).

Même si Bertran dit clairement que sa dame n'a aucun besoin de parure pour l'embellir : *e genssa, qui la deslia* (3. 29), la toilette joue un rôle non négligeable dans la beauté féminine : le troubadour nous parle de *bella tieira* (7. 14), *garnizos* (3. 31), *liazos* (7. 43) et nous décrit Mathilde *trop ben estan en bliau* (2. 36).

¹⁴⁹ Il n'est pas toujours facile de savoir si le mot est employé au sens de "corps" ou à celui de "personne" (2. 35 ; 3. 28, 56 ; 7. 13, 48 ; 38. 21 ; 46. 8).

À côté des termes qui notent clairement la beauté physique de la dame, comme *bel* (7. 12 ; 20. 43 ; 34. 12 ; 37. 58), *beutat* (1. 5 ; 3. 17, 25 ; 37. 57 ; 46. 15), *bellazor* (15. 10) et *cuenda* (1. 13), d'autres hésitent entre la beauté physique et la vertu morale : *gen*, *gensor* et *gentil* signifient aussi bien "noble" que "gracieux", et parfois, tout simplement "belle"¹⁵⁰. Il en va de même pour l'adjectif *fin* qui qualifie le physique (1. 12, 18) comme le moral (2. 17 ; 6. 4).

Dans une société qui accorde à la femme une place de choix, on ne s'étonnera pas de voir le troubadour assimiler sa dame à son suzerain, lui prêter l'attitude d'un puissant seigneur. Pour des poètes dont la mentalité est marquée par le féodalisme, la métaphore s'impose souvent¹⁵¹. De la même façon, on retrouve chez la dame plus d'une qualité déjà citée à propos du chevalier parfait, tout particulièrement lorsqu'elle est d'un rang élevé comme Mathilde, duchesse de Saxe et fille du roi d'Angleterre.

Rien d'étonnant donc à ce que nous rencontrions de nouveau les qualités exigées par la vie de cour, soit générales (*cortesa* : 2. 30 ; 6. 5 ; 25. 51 ; 29. 48 ; *cortesia* : 3. 46), soit détaillées, comme la gaîté (*gaiesa* : 4. 3 ; 7. 57 ; *gaia* : 3. 9 ; 45. 45 ; *joios* : 3. 27 ; 7. 13), l'agréable compagnie (*solatz* : 2. 31 ; 4. 4 ; 5. 23 ; 45. 12 ; *bona compaignia* : 3. 58 ; *deport* : 4. 3), la conversation enjouée (*adreig parlar gaban* : 7. 28 ; *gen parlar* : 2. 33).

¹⁵⁰ La beauté semble l'emporter en 3. 28, 56 ; 5. 30 et les qualités morales en 1. 9 ; 2. 14, 17 ; 21. 15, 50 ; 37. 53.

¹⁵¹ Cf. G. Cropp : "L'apr. *retener*, son sens et son emploi dans la poésie des troubadours" in *Mélanges Rostaing* t. I, pp. 170-200.

La relation amoureuse, plus encore que le lien féodal, exige la transparence et l'on voit s'opposer en système :

adreg coratge (38. 19).

certana (2. 13).

enteira (7. 44).

francha (2. 17 ; 6. 5 ; 25. 51).

leial (6. 4).

vertadier (6. 4).

engan (25. 44).

galjar (3. 25).

leugier talan (25. 45).

traïr (5. 7).

truau (31. 61).

venal (36. 26).

La dame elle aussi doit faire bon accueil à qui le mérite : *acolhir* (2. 32 ; 7. 53), *avinen* (20, 46 ; 45. 46), *avinentmen* (5. 20), *respos* (3. 59 ; 7. 53) et, s'il est bon qu'elle sache se montrer, à l'occasion, orgueilleuse (1. 23), on attend d'elle de la douceur (*dolç* : 2. 25, 29 ; 3. 57 ; 7. 23 ; *humana* : 2. 29 ; *pia* : 3. 57 ; *humil* : 6. 5 ; *soau* : 2. 30).

Il semble que la dame puisse accorder des dons, mais uniquement s'il s'agit d'une très puissante princesse (3. 47). En fait, la plupart du temps, les dons de la dame sont une imitation symbolique de ceux du seigneur, comme Bertran se plaît à le répéter dans la *dompna soiseubuda* (7. 32, 42, 52) ou en 18. 79. À l'inverse, une dame *escarsa* (36. 31), c'est-à-dire cupide plutôt qu'avare, comme l'indique le contexte, se place par là même en dehors des règles de la *fin'amor*.

Pour le reste, la gloire des dames consiste à se conformer aux règles : *be's capdelar* (38. 22), *be se captener* (5. 20), *son benestan far* (7. 58), et, tout naturellement, la notion de mesure, *garan* (7. 57) couronne l'édifice.

X - JOVEN.

L'étude de la dame et du chevalier idéaux selon Bertran de Born ne serait pas complète si l'on ne tentait pas de préciser cette notion complexe pour le lecteur moderne et pourtant bien familière à notre troubadour, puisqu'il emploie ce mot quarante-trois fois.

En sa première acception, le mot *joven* désigne la période qui sépare l'adolescence de l'âge mûr, et c'est ainsi qu'il faut le comprendre lorsque Bertran appelle *Rei Jove* le fils d'Henri II d'Angleterre¹⁵² par opposition à son père, *lo rei annat* (12. 19), même s'il arrive au troubadour de jouer sur les deux sens du mot (13. 17-18). Par ailleurs, le mot désigne la jeunesse d'une dame (2. 17 ; 3. 28 ; 45. 46 ; 46. 2, 15) ou d'un seigneur (24. 50 ; 26. 34 ; 38. 2, 8 ; 39. 12 ; 40. 17) dans des passages où il n'est question que de leur âge.

Ailleurs, en revanche, *Joven*, tout en impliquant le jeune âge, comprend bien d'autres qualités, et se trouve alors souvent personnifié (5. 23 ; 8. 43 ; 13. 18 ; 22. 51). En 39. 11, ce nom désigne simplement une qualité, mais il est utilisé comme adjectif dans la seule chanson *Belh m'es quan vey camjar lo senboratge* (n°38), qui s'attache à la définition de cette qualité.

À propos d'un passage du *Poème au Roi Robert* d'Adalbéron de Laon, où apparaît l'image de la jeunesse : *Lubrica tunc adolescentis transiuit et aetas / Flore inuentutis tua iam*

¹⁵² Cf. 10. 38 ; 11. 4 ; 12. 7, 75 ; 13. 17 ; 14. 5, 6, 13, 21, 29, 37 ; 15. 51.

resplendet imago : / Forma super cunctos nobis spetiosa uidetur, / Debilis in nulla membrorum parte uideris, / Quamuis more grauis, tamen es cum robore leuis, l'éditeur, M. Claude Carozzi, commente (p. LXXVII) : "Le souverain apparaît dans la fleur de la jeunesse dont l'image se décompose ainsi : la beauté qui surpasse celle de tous les autres (v. 15), la force physique, car rien n'est débile dans son corps (v. 16), et les qualités morales et psychologiques qui équilibrent la *grauitas* par une *leuitas* non dépourvue de force".

Dans le texte de Bertran de Born, l'image de la jeunesse est bien différente ; un glissement s'opère de la jeunesse, attribut physique, à *Joven*, qualité toute morale : le souverain jeune reçoit le pouvoir à la mort d'un vieux souverain (strophe I), mais, par la suite, la notion d'âge s'efface totalement des quatre dernières strophes.

Pour l'homme, *Joven* correspond étroitement aux qualités courtoises : nous retrouvons le goût pour les activités guerrières (v. 30), pour le service d'amour (vv. 31 & 39) et surtout la nécessaire munificence. La pratique du don ne suffit pas : le seigneur doit bien accorder une riche hospitalité (v. 27), éviter de lésiner sur les festins (vv. 35-36), faire présent de vêtements et de chevaux (vv. 37-38), au point de mériter la grâce des jongleurs (v. 32) ; il faut encore la prodigalité du *potlach* : outre les dons extravagants (v. 28) qui réduisent à hypothéquer (vv. 25. 33 & 40) et mènent à la misère (v. 26), il semble qu'un seigneur ne saurait s'entourer d'un vrai prestige sans la destruction et le gaspillage : *art l'arqua e-l vaixelh* (v. 29).

Pour la dame, *Joven* est fondé sur son respect des règles de la *fin'amor* et sur le soin qu'elle porte à sa propre gloire.

La pire des transgressions est évidemment qu'elle se refuse à l'amour (v. 10), mais la dame ne doit pas non plus enfreindre ses lois en ayant plusieurs amants, en aimant un homme indigne d'elle ou en accordant son amour à un homme de son château (vv. 11-13). Le poète lui demande également de ne pas se

laisser impressionner par les calomniateurs (v. 23). De plus, son comportement avec les autres doit être parfait (v. 18), par sa droiture (v. 19) et sa belle conduite (vv. 20, 22 & 24) qui lui éviteront la mauvaise réputation (v. 9). Il faut enfin qu'elle possède les qualités qui rendent sa société agréable : le goût des distractions (v. 15), la compagnie plaisante (v. 16) et la capacité de discerner qui mérite qu'elle l'honore de son bon accueil (v. 17).

Outre le très problématique vers 9, deux points, qui font sans doute allusion à des réalités de l'époque, demeurent obscurs : la dame doit garder *son cors belh* (v. 21) et ne doit pas avoir *ops de fachell* (v. 14). Or, en aucun moment dans cette chanson, *Joven* ne recouvre de qualité physique innée ; il s'agit d'un ensemble de vertus qui sont à la portée de celui ou celle qui veut bien faire l'effort de les atteindre. C'est dans le sens de cette tension vers la perfection que l'on peut avancer pour garder *son cors belh* l'idée de "prendre soin de sa beauté", en ayant à l'esprit que *bel* a parfois le sens de "propre" : la beauté de la dame ne dépend pas d'elle, au contraire du soin qu'elle prend de sa personne.

Il est plus difficile de comprendre les raisons pour lesquelles la dame peut avoir *ops de fachell*, "besoin de sortilège". Bertran veut peut-être dire que la dame que son comportement rend digne d'amour n'a aucun besoin pour se faire aimer des philtres d'amour que les romans courtois avaient rendus célèbres.

Ainsi donc, *Joven* apparaît comme une qualité globale qui regroupe l'ensemble des vertus, aussi bien sociales que morales, des dames et des chevaliers, mais, malgré tout, à l'arrière-plan, il semble bien que l'idée de jeune âge demeure présente, liée à la notion de perfection. C'est dire que Bertran de Born emploie ce mot sans l'abstraire de son contexte, sans le séparer de l'idéologie du groupe des *jovenz* : cette vertu embrasse toutes les qualités courtoises que ce groupe s'attribue pour justifier son existence, ou dont le parent la plupart des troubadours.

XI - LE CODE D'AMOUR.

Si l'on songe que la production des troubadours s'est poursuivie sur plus de deux siècles, que, malgré le peu de connaissances que nous en avons, la diversité de leurs personnalités est éclatante et qu'il y avait parmi eux des fils de *sirven* comme Bernart de Ventadorn aussi bien que des potentats comme Guilhem IX d'Aquitaine, on ne peut que se demander si la recherche d'une conception de l'amour commune à tous ces poètes n'est pas totalement absurde.

Seul le rôle fondamental que joue l'imitation dans cette poésie a permis de tenter l'esquisse d'une érotique des troubadours ; malgré le piège que représente l'emploi par tous les troubadours de mots abstraits comme *joi*, *amor*, *joven* etc. sous lesquels ils plaçaient sans doute des notions assez diverses, nous essaierons de voir si Bertran de Born suit le code du *joi d'amor* tel qu'on a tenté de le préciser ou s'il a innové en la matière.

Bertran n'est pas tenu pour un grand troubadour amoureux, mais, si seulement six de ses compositions sont entièrement consacrées à l'amour, il aborde bien plus fréquemment ce sujet, puisqu'on le retrouve, sous des formes diverses, dans près de la moitié de ses pièces. C'est assez dire que le service amoureux est indissociable de la vie des seigneurs de l'époque.

Même si l'auteur des *razos*, se souvenant peut-être de Jaufré Rudel, nous dit à propos de Guicharde de Beaujeu que *Bertrans, enans qu'el la vis, era sos amics per lo ben qu'el anzia d'ella* (p. 73), la naissance de l'amour est liée à la beauté de la dame : *sa beutatꝫ loia / los pros a sos obs* (1. 5-6). Il semble même que, pour Bertran, les yeux de la dame

jouent un rôle tout particulier : *ab doutz esgar que·m fetz et ab clar vis / mi fetz Amors son esclau* (2. 25-26) ; ils exercent une irrésistible attirance : *car m'atrais / ab un esgart en biais* (3. 7-8). On est d'ailleurs tenté de parler de coup de foudre lorsque Bertran nous décrit sa présentation à Mathilde de Saxe : la rencontre, qui représente aussi un moment de gloire suprême pour le poète, se fixe comme une image privilégiée ; le regard, négligeant tout le brillant environnement, s'immobilise sur la dame dont toutes les beautés le frappent en même temps : *Al gen parlar qe·m fetz et al bel ris, / quan vi las denz de cristau / e·l cors graile, delgat e fresc e lis, / trop ben estan en biau, / e la colors fo fresca e rosana, / retinc mon cor dinz sa clau* (2. 33-38). Dès ce premier contact, le cœur est pris, comme le montre le thème de la prison d'amour : les termes de prison (*clau* : 2. 38) et d'esclavage (*esclau* : 2. 26) sont soulignés par l'image de la chaîne : *Car mes m'a en tal cadena / don mailla no·is descontena* (3. 5-6).

Dès lors, le poète connaît les angoisses de l'amour défini par deux verbes : *temer* et *celar* (19. 32). En effet, l'amoureux doit cacher ses sentiments pour que son amour ne soit pas la victime des *lausengiers* et, d'autre part, il se caractérise dans ce premier moment par sa timidité : il a conscience (ou le jeu exige qu'il en fasse semblant) de s'attaquer à trop haute entreprise : *car aus voler tot lo mieills q'el mon es. / Voler l'aus eu et aver cor volon, / mas no·il aus dir mon cor anz lo·il rescon* (23. 6-8)¹⁵³. Cette période du service amoureux correspond à son premier degré, si l'on en croit le texte suivant : *Quatr' escalos a en amor : / lo premiers es de feignedor / e·l segon*

¹⁵³ On rapprochera de ce silence le thème de la mort par amour qui n'apparaît chez Bertran que sous la forme de la mort de désir : *que mort m'ant li desirier* (20. 45) à laquelle il échappe grâce à l'intervention de la dame : *ieu morrai, si no n'estrena d'un doutz bais* (3. 14-15).

*es de prejador / e lo tersz es d'entendedor / e al quart es drutz apelasz / e s'ella i fai tan d'onor / qu'ella i cresca ardit maior / q'il aus dir sa francha clamor, / pregaires es per dreich clamasz ; e si·l reten tan en prejan / qe·ill don cordon, centura o gan, / a l'entendedor es pojasz*¹⁵⁴. Selon René Nelli¹⁵⁵, le *fenbedor* ou soupirant est en principe ignoré de la dame, “c’est le service tout caché, discret et silencieux de Pierre de Rogiers”. Si, comme nous l’avons vu, cette attitude existe bien dans les textes de Bertran de Born, le mot *fenbedor* ne semble pas y avoir ce sens. Lorsque le troubadour se plaint de ce que sa dame *soffre que·l fals feinnedor / s’anon feinnen de s’amor* (25. 46-47), cela suppose que ces gens ne font pas preuve de discrétion et que la dame est au courant de leur manège. Néanmoins, il est clair, comme cela ressort de ce passage : *Eu non sui drutz ni d’amor no·m fenb tan* (21. 9), que, pour Bertran, le *fenbedor* est quelqu’un qui marque son amour pour la dame sans en être aimé.

Il est encore plus difficile de savoir ce qu’entend Bertran par *pregador* : ce mot n’apparaît en effet qu’une fois, lorsque, parlant de sa dame, le poète nous dit que *·l plus conoissent e·l meillor / mantenon ades sa lauzor / e la tenon per la gensor, / e sap far tant entiera honor, / non vol mas un sol preiador* (1. 7-11). Selon la chanson, la dame de Bertran (v. 12 : *Rassa, domn’ai*) l’a préféré à Poitiers, Toulouse, Bretagne et Saragosse ; doit-on entendre que les seigneurs de ces lieux étaient *fenbedor* et que seul Bertran devint *preiador*, ou que de tous ses *preiadors* elle n’en garde qu’un qui devient donc soit *entendedor* soit *drut* ? Nous ne trouverons pas d’explication dans le contexte, car Bertran proclame que sa dame l’a pris pour *castiador*, ce qui lui permet de donner une leçon de morale

¹⁵⁴ C. Chabaneau : *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle ...*, Paris, 1888, p. 149.

¹⁵⁵ René Nelli : *L’erotique des Troubadours*, Paris, 1974, p. 382.

courtoise, sans qu'il s'agisse là d'un terme propre au service d'amour, et d'autre part, la description qu'il donne de la dame est orientée de manière à laisser penser qu'il a gravi le dernier *escalon*. La *razon* ne nous éclaire pas davantage en nous disant que les quatre grands seigneurs *s'entendian en la domna*, avant d'ajouter que Bertran composa sa chanson *per so que ill se remesesen dels precz d'ella*.

Visiblement, la seule conclusion qu'on puisse tirer de ces passages est que toutes les distinctions du *cursus amorum* ne sont que des tentatives pour classer des termes dont quelques-uns au moins pouvaient être employés indistinctement.

Il n'en va pas différemment pour l'*entendedor* (25. 54, 61) puisque, dès son arrivée en Limousin, Guicharde prendra pour *entendedor* le chevalier du plus haut mérite, sans qu'il soit question d'aucun stade préalable (5. 34), et, lorsque Bertran affirme qu'*en dompn'escarsa no·is deuria hom entendre* (36. 31), le verbe signifie simplement "prier d'amour, courtiser".

On ne trouve en tout cas aucun lien entre le baiser et le passage du stade de *preiador* à celui d'*entendedor* : il apparaît simplement comme une faveur du plus haut prix (3. 15 ; 17. 79), et lorsque Bertran, pour montrer la valeur qu'il accorde à sa dame, lui affirme qu'il préfère en être à la prier d'amour plutôt que d'obtenir de quelqu'autre des marques plus concrètes, il écrit : *am mais de vos lo deman / que outra tener baisan* (7. 67-68), montrant ainsi combien cette faveur est précieuse.

Enfin, même si la différence entre *entendedor* et *dрут* n'est pas toujours bien nette (4. 6 ; 19. 9 ; 21. 9 ; 22. 52 ; 38. 11), le mot *dрут* s'impose chaque fois qu'il est question d'amour charnel.

La question de savoir s'il y a consommation de l'amour est peut-être moins difficile que d'ordinaire dans les poésies de Bertran de Born, encore qu'une description très précise ne

permette pas de conclure que le poète avait tout obtenu de sa dame : en effet, à l'inventaire peu équivoque des beautés de la dame de *Rassa*, *tant creis* (1. 16-17) répond celui de Mathilde de Saxe, dont le poète nous dit dans le même temps : *conosc que ja non er mia* (3. 41), et la description très crue de *Mal o fai domna* (chanson n°46) a précisément pour but de reprocher à une dame de ne pas se livrer assez vite à l'amour. Pourtant, lorsque les amours ne sont qu'éventuelles ou concernent un autre que lui-même, Bertran ne laisse pas place au doute : *s'ieu anc failli vas vos neis del penser, / qan serem sol dinz cambra o en vergier, / failla·m poders davas mon compaignier / de tal guisa que no·m puosca aiudar* (6. 15-18). On serait même tenté de parler de plaisanterie de soudard lorsque le troubadour rappelle au comte Geoffroy : *com non sap son affar / de sidonz ni sa besoigna ; / ben leu a talan que joigna, / per que no·is deu aturar* (19. 13-16) ou qu'il condamne la dame à qui *avols hom lo·il fa* (38. 12).

Il faut aborder maintenant la notion de *joi* : le mot apparaît avec un sens général, vague, sans lien particulier avec l'amour, pour désigner un sentiment de plaisir, de satisfaction (13. 57, 60 ; 21. 46 ; 22. 2 ; 43. 29) ; on peut en rapprocher le synonyme *gaug* (13. 3 ; 21. 23 ; 32. 15) et le terme *joia*, "motif de satisfaction, chose agréable" (34. 33 ; 42. 5). À ce sens très général s'ajoute parfois une nuance de gaieté (5. 19) ou d'amour (2. 39 ; 8. 7, 18, 89 ; 28. 40). *Jois* est parfois lié au mot amour sous les formes *jois e amors* ou *jois d'amor* et, dans ce cas, il semble désigner le principe même de l'amour et les plaisirs qu'il procure (5. 54 ; 13. 23 ; 15. 1 ; 19. 30) ; enfin, le mot simple peut présenter ce sens (5. 49 ; 8. 3, 43 ; 45. 5), de même que le synonyme *jais* (7. 6 ; 26. 7). La notion de *joi* est même assez générale pour être liée à celle de mérite : *jois e pretz* (4. 3 ; 5. 22) et le mot simple peut être contaminé par cette notion (5. 16).

Le service d'amour proprement dit impose deux sortes d'actes, les *obras* dont il est question en 4. 7 : les uns sont accomplis directement pour la dame, les autres servent à

l'amoureux à se rendre digne d'elle et correspondent au comportement du chevalier parfait. De la nécessité d'accomplir de tels actes, on peut conclure que l'amour courtois a exercé une influence adoucissante sur les mœurs de ceux qui le pratiquaient, et sur bien d'autres, dans la mesure où ses conceptions sont devenues un idéal : "Le service amoureux consistait presque autant à servir autrui pour l'amour de la dame qu'à servir la dame elle-même"¹⁵⁶. De fait, il n'est aucune des qualités du chevalier parfait qui ne trouve dans l'amour sa récompense ; la guerre elle-même n'est pas sans lien avec l'amour : *Guerra·m platz, si tot guerra·m fan / Amors e ma domna tot l'an, / quar de guerra vei traire enan / cortz e domnei, solatz e chan* (45. 9-12).

Pour un troubadour, la meilleure façon de servir sa dame consiste évidemment à la chanter, et, outre la description des beautés de sa dame, Bertran n'a pas manqué de manier l'hyperbole en son honneur : *Tant quant mars clau ni terra te, / non a domna on puosca caber / lo bes q'om pot en leis vezer* (5. 13-15). Tout amant peut reconnaître le pouvoir de sa dame en lui abandonnant la direction de sa vie ; il doit être prêt à tous les sacrifices : Bertran abandonnerait ainsi les belles dames du Limousin (2. 9-12) et même renoncerait à son pays pour s'installer dans ces cours où l'on ignore la largesse : *Per vos serai estrains de mon pais / e·m mudarai part Angau* (2. 19-20). La dame peut disposer de chaque instant de la vie de son amoureux (chanson 16, strophes I, II & III) et même de ses humeurs : *Mais am rire e gabar / ab midonz, que m'en somoigna* (19. 37-38). Lorsque l'amant est troubadour, la dame peut en outre diriger son activité poétique ; à son caprice, elle lui donnera ou non la permission de chanter : *Tro per lei cui dei obedir / ni fo mos chantars devedatz / et en la lei / era mos chans excomonjatx. // Ara sui asoutz en amor / e veiretz anar e venir / chansos, pos a la bellasor / platz que mon chant dei'acuellir* (15. 4-11). Enfin, de même que la dame a le

¹⁵⁶ René Nelli : *Ibidem*, p. 397.

droit de réduire le poète au silence, elle a un droit de regard sur ses actions publiques : après avoir rudoyé les croisés trop lents à se mettre en route, le donneur de leçon conclut assez piteusement : *Mas ben es ver q'a tal dompna·m coman, / si·ll passatges no·ill platç, non crei qe i an* (34. 49-50), ce qui laisserait supposer que l'honneur même du poète est placé entre les mains de sa dame.

L'absolu pouvoir de la dame se marque encore par la désinvolture avec laquelle elle semble avoir le droit de le traiter, tout au moins dans certains cas, peut-être à situer dans la période où le poète n'est pas encore agréé comme amant, et où il s'agirait d'épreuves¹⁵⁷. Elle se joue de lui, comme le montre la superbe image du navire ballotté par la tempête : *Anc naus de mar, qand a perdut sa barga / et a mal temps e·is vol urtar al ranc / e cor plus fort d'una sajeta d'arc / e·is leva en aut e puois aval jos tomba, / no·n trais anc pieitz, e dirai vos ben com, / q'ieu fatç per lieis que no·m vol retener, / que no·m mante jorn, terme ni covens ...* (28. 33-39). De même, lorsque sa dame le chasse *senes totas ochaios* (7. 2-3), il se contente de la supplier et de tenter de se justifier.

Si le pouvoir absolu de la dame n'est pas totalement despotique, c'est parce qu'elle est tenue de respecter certaines règles et que, comme nous l'avons vu, sa gloire exige qu'elle accomplisse de belles actions : *Ella sap tan gen far e dire / tot so qu'a bon pretç aperte* (5. 17-18), *sap son benestan far*

¹⁵⁷ Il faudrait encore y ajouter l'épreuve volontaire du renoncement, devenue un lieu commun de la poésie amoureuse : le poète repousse la puissance la plus élevée, s'il doit pour l'obtenir ne plus aimer : *ieu no vuoil aver Bergoigna / sens temer e sens celar* (19. 31-32) ou ne pas recevoir ce qu'il espère de sa dame : *ieu non vuoill aver Ravena / ni Roais / ses lieis qe ja no·m retena* (3. 22-24).

(7. 58-59), *far que ben l'estia* (3. 48), *es joves per bos fagz, quan los fa* (38. 18). En cela, parallèlement à l'amant¹⁵⁸, l'amante accomplie doit d'abord être une dame parfaite.

En fait, la dame ne peut manquer au code de l'amour qu'une fois qu'elle a admis un amant, quelle qu'en soit la place dans le *cursus amorum* : auparavant, on ne peut guère lui reprocher que sa peur de s'abandonner à l'amour (8, strophe I) ou un manquement aux devoirs sociaux, si elle se refuse à l'amour (38. 10).

Le choix que fait la dame est lui aussi sujet à la critique : sa valeur dépend du mérite de l'amant qu'elle choisit, comme le marque une *cobla esparsa*, insérée par les copistes des chansonniers V et a dans *Be·m platz lo gais* (chanson n°37) ; elle affirme que *Amors vol drut cavalcador*, en décrit toutes les perfections et conclut : *E donna c'ab aital drut jaç / es monda*

¹⁵⁸ Ce parallélisme conduit à poser le problème de la masculinisation de la dame : je n'ai pas l'intention de m'interroger ici sur sa signification, mais de constater que Bertran ne se contente pas d'utiliser des *senbals* masculins ou l'expression *midons, sidons* pour désigner des dames ; plus curieux est l'emploi du masculin *mon compaignier* (6. 17) déjà cité. Je ne suivrai pas pour autant René Nelli : "Bertrand de Born donne à sa maîtresse le surnom de *companb* (compagnon juré). C'est qu'on ne peut se lier d'amitié avec une femme que si elle devient capable de vertus masculines" (*Opera citata*, p. 214, note 53). Outre qu'il n'est pas question d'amitié dans notre texte, je crois qu'il faut classer *companhier* à côté de *midons* et des *senbals* masculins parmi les procédés traditionnels : le troubadour avait peut-être ainsi conscience d'élever sa dame à la dignité de suzerain, mais il est difficile d'affirmer qu'il y entendait davantage finesse.

de toç sos peçaç. Ainsi le mérite du chevalier vient encore accroître celui de la dame qui le choisit¹⁵⁹. C'est pourquoi une dame *es vielha si avols hom lo·il fa* (38. 12). C'est sans doute aussi en ce sens qu'il faut entendre la condamnation de celle qui *ama dins son castells* (38. 13). Plutôt qu'une condamnation de l'amour conjugal, apparaît ici le thème de la dame qui se livre à ses serviteurs¹⁶⁰.

Quand la dame choisit un chevalier, seul le mérite doit entrer en ligne de compte et, en choisissant en fonction de la valeur personnelle, la dame rétablit l'égalité entre les puissants et les autres. En fait, *a lei de tosa* (1. 24), c'est-à-dire selon le bon usage des jeunes filles, la gloire de la dame exige qu'elle choisisse parmi les *pros paubres* (1. 28), ce qui lui évitera le soupçon déshonorant de s'être laissé séduire par la richesse (36. 31-32). Les puissances ne font pas bon ménage, et le pouvoir de la dame ne saurait pleinement s'exercer sur le *ric ome*. Bertran en donne une raison simple, l'excès de ses préoccupations : *non fai ad amar / rics hom per drudaria. / Tant ant a cossirar, per qe·l jois d'amor los loigna* (19. 27-30).

Une fois que la dame a choisi son amant, les mêmes lois semblent s'appliquer à tous deux : de même que Bertran mérite d'être renvoyé s'il a aimé une autre dame (6. 23-24), il est interdit à une femme d'avoir plus d'un amant : *Vielha la tenc si de dos drutz s'apatge* (38. 11), car, selon les fortes paroles de Bernart Marti¹⁶¹ : *Dona es vas drut trefana / de s'amor, pos tres n'apana ; / estra lei / n'i son trei. / Mas ab son marit l'autrei / un amic cortes prezant. / E si plus n'i vai sercant, / es desleialada / e puta provada*. Il est donc tout à l'honneur de la dame de Bertran de n'accepter qu'un sol *preiador* (1. 11).

¹⁵⁹ Cf. p. XCI.

¹⁶⁰ Cf. Marcabru, éd. Dejeanne, n°29, strophes IV & V.

¹⁶¹ Martín de Riquer, *Los Trovadores*, t. I, chanson n°30, strophe II.

À ce stade, la dame n'a pas le droit de jouer des sentiments de l'amant et l'attitude contradictoire d'une maîtresse de Bertran lui vaut d'être accusée de perdre tout vrai mérite (31, strophes I & II). Le troubadour apprécie peu la coquetterie : il accuse de *traïcion e d'engan* la dame qui laisse d'autres prétendants *se fenher* de son amour (25, strophe VI).

Ainsi donc, comme on a pu s'en rendre compte, Bertran de Born n'a pas produit de conception originale de l'amour courtois ; tout au plus peut-on dire qu'il le colore parfois d'une nuance un peu plus réaliste qu'à l'ordinaire. Dans la classification de Nelli¹⁶², Bertran est bien un troubadour "chevaleresque" si "nous appelons *chevaleresque* l'amour qui semble avoir été couramment pratiqué, dans la vie réelle, par les princes et leurs nobles amies ... Bien que ses démarches fussent "idéalisées", c'est-à-dire rattachées de quelque manière à la valeur, il demeurerait fort réaliste. Il est évident que la passion sensuelle que Loba de Pennautier éprouvait, paraît-il, pour le comte de Foix, n'était pas de même nature que les amourettes platoniques qu'elle entretenait, *dans le même temps*, avec les troubadours".

De la même façon, l'amour de Bertran de Born, seigneur d'Hautefort, pour ses égales du Limousin n'était sans doute pas de la même nature que celui qu'il déclarait à la dame qui, selon ses termes, aurait honoré en la portant la couronne romaine et devant laquelle il n'était probablement qu'un troubadour¹⁶³.

¹⁶² *Opera citata*, pp. 109-110.

¹⁶³ Il me semble en tout cas que la seule lecture des poésies amoureuses de Bertran de Born doit empêcher d'assimiler sa conception de l'amour à "la brusque jouissance d'une dame dont il retiendra qu'elle "sembla conilh de l'esquina" (Introduction aux poésies de Bertran de Born de M. J. Roubaud dans *Les Troubadours, anthologie bilingue*, Paris, 1971).

Il reste à nous interroger, pour autant qu'une telle question ait un sens à propos d'un texte poétique, sur la sincérité des amours de Bertran de Born : sentiments réellement ressentis ou jeu de société ?

Certaines pièces, pourtant bien éloignées de sonner faux, font songer à des poésies de circonstance par leurs thèmes : Bertran chante les louanges de Guicharde de Beaujeu lorsqu'elle passe en Limousin pour y épouser Archambaud de Comborn. Il célèbre Mathilde de Saxe quand l'exil d'Henri le Lion la contraint à venir se réfugier à Argentan sous la protection du roi, son père.

D'autre part, l'examen de l'*escondich* (chanson n°6) donne l'impression que le renvoi de Bertran sert essentiellement de prétexte à un brillant développement dont l'humour n'est pas exclu. La *dompna soiseubuda* (chanson n°7) paraît l'exemple même du divertissement de société ou le poète rend successivement hommage aux belles dames des châteaux du voisinage : des allusions comme le *si be·m vol mal* à propos de *N'Audiart* semblent même un clin d'œil à des personnes bien informées des rapports à l'intérieur d'un petit cercle. Enfin, les chansons *Rassa, tant creis* (n°1) et *S'abrilis e foïllas e flors* (n°8) sont davantage consacrées à une leçon de morale courtoise qu'à l'amour d'une dame. Seule la première partie traite des amours du poète qui, dans la suite, joue le rôle du *castiador*.

En fait (mais pouvons-nous faire fond sur cela ?), nous ne ressentons une impression de sincérité que lorsque Bertran laisse échapper son dépit ; la violence de l'apostrophe : *eu la repti e l'apel / de traicion e d'engan* (25. 43-44), le ton déterminé des deux premières strophes de *Anc no·s poc* (chanson n°31) et tout particulièrement la bravade un peu ridicule : *no m'es danz / si·lls autruis enfanz / colc'el mieu bressol, / qu'eu sui granz* (vv. 7-10) semblent trahir une blessure qui ne relève pas de la seule littérature.

Si cette question de la sincérité du poète est considérée aujourd'hui par les critiques comme un faux problème, il n'en allait pas de même au Moyen Âge et M. Dragonetti a souligné l'importance que les trouvères lui accordaient¹⁶⁴. En ce qui concerne les troubadours, il suffira de rappeler les vers de Bernart de Ventadorn : *Chantars no pot gaire valer, / si d'ins dal cor no mou lo chans ; / ni chans no pot dal cor mover, / si no i es fin'amors coraus*¹⁶⁵. On ne s'étonnera donc pas si la critique littéraire qui nous est parvenue d'un contemporain de Bertran, son ami Folquet de Marseille, porte principalement sur ce point :

*A N'Aziman et a·N Totztemps t'atura, / chansos, car lor es, e de lor razos, / c'atressi s'es chascus pauc amoros, / mas semblan fan de so don non an cura*¹⁶⁶.

*N'Azimans, al vostre sen, e d'En Tostemps eissamen mi teign d'amor, que parvensa ne faitz, mas pauc vos agensa*¹⁶⁷.

Ainsi donc, pour le troubadour marseillais, les amours de Bertran étaient de pure convention. C'est un jugement qui n'est pas à rejeter, mais une fois encore il faut se souvenir qu'il peut fort bien s'agir d'un lieu commun poétique : en dénonçant l'inspiration artificielle des autres, le troubadour mettait en valeur la sincérité de sa propre poésie ; et l'anonyme de la *Chanson de la Croisade* allait par la suite reprocher à l'évêque Foulque les *cansos messongeiras* du troubadour Folquet¹⁶⁸.

¹⁶⁴ *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960.

¹⁶⁵ éd. Lazar, chanson n°II, vv. 1-4.

¹⁶⁶ éd. Stroński, chanson n°XII, vv. 45-48.

¹⁶⁷ éd. Stroński, chanson n°XIII, vv. 46-49.

¹⁶⁸ éd. Martin-Chabot, t. II, p. 52.

XII - LA LANGUE DE BERTRAN DE BORN.

Pour étudier la langue de notre troubadour, on ne peut guère se fier qu'au rimaire de ses poésies. En effet, ses textes nous sont parvenus par l'intermédiaire de chansonniers copiés pour leur grande majorité en Italie, et, pour les autres, en Languedoc (CER), Catalogne (SgV) et Provence (A)¹⁶⁹. Or les auteurs de ces copies étaient, comme on sait, de véritables spécialistes qui introduisaient dans leurs transcriptions une certaine unité linguistique. Seuls les mots-rimes étaient à peu près assurés d'échapper à cette uniformisation, car, sinon, la chanson elle-même en aurait souffert¹⁷⁰.

En étudiant le rimaire de Bertran de Born, on est frappé par la qualité de ses rimes : on ne trouve en tout et pour tout qu'un seul cas où un *è plenissonans* s'intercale dans une série de *é semissonans* : *adèrma* s'opposant aux rimes en *-érma* de *Mout mi plai quan vey dolenta* (chanson n°47), dont il n'est pas inutile de rappeler qu'elle est d'attribution douteuse.

Un autre point surprend le lecteur ; dans *S'ieu fos aissi senber e poderos* (chanson n°27), où la rime a est *-os* , on rencontre à la fin du vers 32 le mot *flors* dans les trois manuscrits qui nous ont transmis cette pièce. À ce propos, Ronjat écrit : "la rime *flors-jos-brandos* chez Bertran de Born peut n'être qu'une licence poétique comme elle peut refléter un état ancien du périgourdin, qui a aujourd'hui (*sic*) sing. *flour*,

¹⁶⁹ Cf. p. CLXXXV pour plus de précision sur les manuscrits.

¹⁷⁰ Cf. Martín de Riquer, *Guillem de Berguedà*, t. I, § 146.

pl. *flour(s)*, *jou(s)*, *brandou(s)* ; rimes analogues dans S. En. 213, 1353 et chez Marcabrun (Appel, *Lautl.* 75)¹⁷¹.

Selon les nécessités de la rime, les consonnes finales subissent des traitements divers ; il ne faut sans doute pas en conclure que le troubadour introduisait arbitrairement des formes qu'on pourrait taxer de barbarismes, mais qu'il utilisait d'autres formes, figurant le plus souvent chez d'autres poètes, mais moins fréquentes.

C'est ainsi que le *-c* final peut subsister et, dans *Ges no mi desconort* (chanson 17), on trouve la série *amic-enemic-antic-ric* ; mais il peut également s'amuir, et, dans *Ara sai eu* (chanson n°34), *ennemi* rime avec *qui*. Il est difficile de savoir si une licence poétique est la cause de la chute du *-t* final dans *au* (lat. *altum*) en 2. 22 qui rime avec *ostau* et *soau*, en dépit de l'affirmation d'Anglade : "T' devenu final en roman s'est maintenu, après consonne comme après voyelle"¹⁷². Ne doit-on pas plutôt penser que ce phénomène, que l'on rencontre aussi chez Guilhem d'Aquitaine (P. C. 183, 7 ; vers 12, ms. C), est une caractéristique du dialecte poitevin ?¹⁷³.

En ce qui concerne l'aboutissement de *-ectum* latin, le groupe *-ct* passe, selon Ronjat, à *-it* "qu'on rencontre principalement chez les Périgourdiens Bertran de Born et Guilhem de la Tor (Cf. faich, dreich à Périgueux en 1247)"¹⁷⁴, mais il faut

¹⁷¹ *Grammaire istorique des parlers provençaux modernes*, t. II, § 390, réimp. Marseille, 1980.

¹⁷² *Grammaire de l'ancien provençal*, Paris, 1921, p. 151.

¹⁷³ C'est l'opinion de E. Gamillscheg ("Zur Sprachlichen Gliederung Frankreichs" in *Festschrift Becker*, Heidelberg, 1922, cité par M. Max Pfister : "La langue de Guilhem IX, comte de Poitiers", in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Poitiers, avril-juin 1976, pp. 91-113).

¹⁷⁴ *Ibidem*, § 312, p. 175.

remarquer que nous rencontrons à cinq reprises à la rime une réalisation en *-ei*, sans consonne finale. *Drei* rime avec *rei* et *guerrei* dans *Corz e gestas e joi d'amor* (chanson n°15) aussi bien que dans *Pois als baros enoia e lor pesa* (chanson n°29) où figurent aussi *destrei* et *esplei*, ce qui prouve que la consonne finale pouvait s'amuir. Dans ce cas encore, Frank pense qu'il s'agit d'un "poitevinisme pour le provençal commun drech"¹⁷⁵.

Pour le *-n* final, deux cas sont à considérer, selon qu'un *s* vient s'y adjoindre ou non. Bertran respecte la règle et ne fait pas rimer les mots à *-n* caduc avec les mots à *-n* fixe, mais il peut aussi bien ne faire rimer des mots en *-n* caduc qu'entre eux, comme dans *Ges no mi desconort* (chanson n°17) : *palaz̄in-Lemoz̄in-Peiregarz̄in-Engolmez̄in*, que traiter ces mots comme si le *-n* ne laissait aucune trace dans la prononciation :

ve (vez̄er) / cre (creire) / be(n) / rete(n), dans *Nostre Seigner somonis el meteis* (chanson n°33).

maiti(n) / Saladi(n) / qui / ennemi(c), dans *Ara sai eu de prez̄ qals l'a plus gran* (chanson n°34).

Lorsqu'un *-s* final s'adjoint à un mot terminé par un *-n* caduc, il va de soi que la prononciation du *-n* doit être très faible. Notons néanmoins qu'il n'y a pas de confusion entre *-as* et *-ans* ; en revanche, *bes (ben)* et *res (ren)* riment avec *marques* dans *Volontiers fera sirventes* (chanson n°31) ; de même, *barbaris* (lat. *-inos*) rime avec *Frederis* (lat. *-icus*) et *endurz̄is* (lat. *-isset*) dans *Be·m platz̄ car trega ni fis* (chanson n°35). Enfin, on trouve mêlées dans les rimes en *-os* des formes issues du latin *-ones* (*auzelbos* : 27. 16, *compagnos* : 14. 39), *-osu* (*yros* : 27. 22, *ergulbos* : 27. 23), *-orsu* (*jos* : 27. 37) ou *-os* (*nos* : 10. 24, *vos* : 7. 2), à quoi il faudrait ajouter des mots dont la création n'est pas phonétique, mais analogique comme *Ugos* (44. 42) et *Guions* (39. 10).

¹⁷⁵ *Trouvères et Minnesänger...*, Saarbrücken, 1952, p. 179.

Une question délicate se pose à propos de l'influence du français sur la langue de Bertran de Born, que cette influence provienne de sa connaissance de la littérature française ou du contact entre les zones frontalières qu'étaient le Limousin et le Poitou. C'est ainsi qu'à côté de la réalisation *-al* des formes latines en *-ale/-alu*, on trouve aussi une réalisation *-au*, et Bertran fait alternativement rimer *cal /engal /natural* dans *Dompna, puois de mi no·us cal* (chanson n°7) et *cristau /emperiau /reiau*, ce qui lui permet de faire figurer ces mots dans une série où entrent aussi les dérivés de mots latins en *-av-* : *soau* (*suavem*) en 2. 6, en *-ag-* : *fau* (*fagum*) en 2. 4 et d'autres comme *lau* (*laudet*) en 2. 12. Selon M. J. Pignon¹⁷⁶, "la vocalisation de l final s'est donc produite dans l'ouest du Gallo-Roman, du sud de l'Aquitaine au nord du Poitou. Après une voyelle autre que i, après a notamment, -l final semble même s'être vocalisé dans une partie de la Touraine et de l'Anjou".

Un certain nombre de termes en *-ei* nous posent le même problème : en effet, au lieu des formes sans diphtongaison que l'on attendrait de l'occitan médiéval, on rencontre : *conrei* (29. 27), *crei* (18. 23), *esfrei* (29. 30), *mercei* (29. 34) et *sei* (29. 18). Ronjat¹⁷⁷ rappelle que "les razos blâment in fine l'emploi de formes françaises comme amis, mei, retenir pour amies, me, retenir". De son côté, Anglade¹⁷⁸, après avoir noté que "dans les poésies du comte de Poitiers, de Bertran de Born et de Marcabru, on trouve *mei, tei* : ce sont sans doute des poitevinismes", explique la forme *crei* "par l'analogie de *vei*, de *video*. Raimon Vidal recommande de dire : *ieu crei*, comme *ieu vei*". Enfin, M. Pfister (*Ibid.*) pense à une influence française : "pour le XII^e s. nous trouvons des formes diphtonguées en *ei* en Limousin".

¹⁷⁶ *L'évolution phonétique des parlers du Poitou*, Paris, 1960, cité par M. Pfister (*Ibidem*).

¹⁷⁷ *Opera citata*, t. I, p. 59.

¹⁷⁸ *Opera citata*, p. 53.

Signalons, toujours à propos de la rime en *-ei*, quelques traitements qui pourraient devoir autant aux nécessités de la rime qu'à la phonétique : c'est ainsi que *-és* passe à *-éi* : *Francei* (29. 39), *Orlei* (29. 33), auquel Schultz-Gora a consacré une note¹⁷⁹, et *Valei* pour les mots *Frances*, *Orles* et *Vales*. Comme il s'agit dans les trois cas de mots de langue d'oïl, rien d'étonnant à ce que Bertran les ait transposés en soulignant le son *i* absent des équivalents de sa propre langue. On peut au demeurant rappeler les propos d'Anglade¹⁸⁰ : "Le passage de *s* à *i* s'explique facilement. *S* est une fricative qui se forme entre l'extrémité de la langue et la partie supérieure des dents ; *i* est une voyelle formée entre la langue et la partie du palais avant dur ; les deux sons sont très rapprochés dans la réalité ; il suffit d'un relâchement de la langue pour que au lieu d'une *s* il se produise un *i*". Frank (*Ibidem*, p. 180) pense qu'il s'agit ici encore d'un poitevinisme.

Il faut bien dire que Bertran ne s'astreint pas à une fidélité scrupuleuse dans la transcription des noms propres : *Argentos* (3. 31) devient indéclinable, on trouve *Chinon* (10. 34) ou *Chinom* (28. 29), *Cambrai* (22. 19) ou *Cambrais* (26. 14) selon les nécessités du moment. C'est aussi en fonction de la rime que les Manceaux deviennent *Mansei* (29. 26) au lieu du *Mancel* attendu, avec, selon Frank (*Ibid.*), une "terminaison ... adaptée du français *-eis* (*-iscu*, *-ense*)".

On rencontre à la rime les formes *palais* (23. 29) et *pais*

¹⁷⁹ Le savant allemand, après une première note sur le sujet à propos de *Die Briefe des Trobadors Raimbaut de Vaqueiras an Bonifaz I, Markgrafen von Monferrat*, Halle, 1893, p. 78, l'a repris dans la *Zeitschrift ...* n°63 en 1943, pp. 406-409 dans un article : "Prov. Orthes (Orles), Orlei = Orléans".

¹⁸⁰ *Opera citata*, p. 159.

(26. 40, 50), à côté de la forme ordinaire *patz* (15. 28, 53). S'agit-il de formes françaises ? Ce ne semble pas être l'avis d'Appel¹⁸¹ qui ne range pas *pais* parmi les mots français de son glossaire. Selon Ronjat¹⁸², *pais* pourrait être l'aboutissement phonétique d'un nominatif *pax*. En ce qui concerne l'autre substantif, il affirme seulement : “un mot tel que palais s'emprunte aisément” (t. I, p. 80).

Le cas des doublets *pais* (2. 19) / *paes* (30. 43) n'est pas différent : aux questions que pose Anglade¹⁸³ : “*Pagensem* donne *paés* et *pages*, mais aussi *païs* ; *marchensem*, *marqués* et *marquis* ; *marquis* paraît être un emprunt au français ; *païs* l'est peut-être aussi, mais il se pourrait que dans *païs*, comme dans *maïstre*, *i* représentât le premier élément de la diphtongue *je, ie* provenant de lat. *-ge*, devenu *je, ie*”, Ronjat répond : “On verra donc un emprunt au fr. dans *païs* “pays” à côté de *pagés* “paysan” (*Ibid.* p. 139).

Enfin, en ce qui concerne la morphologie, l'emploi du démonstratif *celui*, forme oblique de *cel*, serait encore une caractéristique du limousin qui l'aurait emprunté au français : “ainsi nous devons à l'influence française *celui*, *cellui* comme cas régime au masculin, de *cel*”¹⁸⁴. Pourtant, ces formes que l'on relève à deux reprises chez Bertran de Born (14. 33 ; 28. 26) ne sont pas classées par Appel parmi les emprunts au français.

Faut-il voir dans tous ces possibles emprunts la preuve

¹⁸¹ *Chrestomathie*, Leipzig, 1920.

¹⁸² *Opera citata*, § 272 et 473.

¹⁸³ *Opera citata*, p. 61.

¹⁸⁴ H. Kjøllman : *Étude sur les termes démonstratifs en provençal*, Göteborg, 1928, p. 55, cité par M. Pfister (*Ibidem*, p. 108).

que la langue de Bertran de Born subissait une forte influence du français ou tout au moins que les poitevinismes y abondaient ? Si l'on examine la chanson n°III de Guillem de Berguedà¹⁸⁵, on relève à la rime les formes suivantes : *frey (fre)*, *fei (fe)*, *mercei (merce)*, *mei (me)*, *esfrey (esfre)* et *palafrey (palafre)*. Or, il y a peu de chances que la langue qu'avait apprise le seigneur catalan eût été contaminée par le français ; en réalité, il utilise la langue commune à l'ensemble des troubadours, qui avait emprunté un certain nombre de mots et de formes soit au français, soit aux dialectes parlés dans les régions frontalières des langues d'oc et d'oïl, Poitou et Limousin. On trouve dès le *Girart de Rossillon*¹⁸⁶, mais pas à la rime, la forme *sei*. Dans ces conditions, il est impossible de dire si, lorsqu'il employait les termes que nous avons passés en revue, Bertran notait des formes propres à son dialecte ou s'il puisait tout simplement dans le fonds commun de la langue des troubadours.

De fait, celle-ci fournissait aux poètes des réalisations diverses dont ils ont abondamment usé : ainsi la forme *apais* (23. 48) suppose un verbe *apaiçar* à côté du plus courant *apagar*, *-aiar*¹⁸⁷. Cette variété se retrouve dans les infinitifs des verbes *faire* et *dire* qui présentent des formes *faire* (8. 82 ; 13. 43 ; 15. 37) et *far* (11. 1 ; 18. 1 ; 24. 7 ; 30. 1 ; 32. 1 ; 39. 6 etc.), *dire* (5. 17, 40, 51 ; 43. 17, 47) et *dir* (15. 30 ; 37. 54). On rencontre aussi à côté de *blasmar* (19. 1 ; 24. 39) la forme *blastimaran* (9. 11) qui suppose un infinitif trisyllabe.

Il n'est pas aisé de savoir si la déclinaison est toujours bien respectée : ainsi au vers 35 de *Corç e gestas e joi d'amor*

¹⁸⁵ éd. Martín de Riquer, t. II, pp. 48-53.

¹⁸⁶ Appel : *Chrestomathie*, vv. 140 et 306.

¹⁸⁷ Levy : *Petit dictionnaire provençal-français*, 3^e éd., Heidelberg, 1961, p. 22.

(chanson n°15), si l'on admet que *meitatx* est bien, comme la forme l'exige, un cas sujet, la traduction du texte est quelque peu acrobatique.

En revanche, dans *Fuilbetas, ges autres vergiers* (chanson n°41), on ne peut sortir de ce dilemme : soit le troubadour ne respecte pas la déclinaison, soit il manque à la logique. On pourrait, à la rigueur, admettre que *Fuilbetas* (ainsi que l'a noté le copiste de l'unicum M, qui dans une autre chanson écrit *Fuilbeta*) est le nom, pluriel pour sa forme, du jongleur "Petites-Feuilles". Dès lors, l'accord se ferait soit avec le nom, au pluriel : *cochat* (v. 3), *devallat* (v. 4), soit avec la personne du jongleur, au singulier : *enserrat* (v. 13), *soudadiers* (v. 15). Cette explication, qui fait la part belle à la fantaisie du poète, ne saurait de toute façon rendre compte de *aficat* (v. 25). En réalité, l'hypothèse que le poète s'accordait davantage de liberté dans un *sirventés* adressé à un jongleur que dans ses poésies habituelles me paraît beaucoup plus probable.

C'est ce qu'indiquerait également la pièce *Mal o fai* (chanson n°46), dont l'auteur s'est amusé à imiter soit Arnaut Daniel soit Bertran de Born, et où il va jusqu'à se permettre d'utiliser le mot *blanca* élidé devant voyelle pour obtenir une rime en *-anc*.

On ne peut parler d'incorrection à propos de l'intervention du phénomène d'analogie dans la déclinaison des mots à accent mobile¹⁸⁸. Certains de ces substantifs ont été alignés sur le modèle à accent fixe : on rencontre ainsi *bar* (36. 40) et *torneiaire* (13. 46) au cas régime singulier, *comt e bar* au cas sujet pluriel (30. 18). Il est évidemment impossible de savoir, vu sa place dans le vers, si la forme *senbers* indiquée

¹⁸⁸ Emil Levy : "Compte rendu de *Die Declination ...* de P. Reimann" in *Revue des Langues Romanes* n°XXV, 1884, p. 200.

par deux manuscrits sur trois dans le *sirventés S'ieu fos aissi senbers e poderos* (chanson n°27) vient du troubadour ou, comme c'est plus probable, du copiste.

Il n'est pas non plus aisé de voir si Bertran ajoute un *-s* de flexion à l'infinitif substantivé, puisque seule la rime nous fournit des données sûres et que nous ne pouvons nous fonder sur les formes placées à l'intérieur du vers (formes fléchies en 4. 8 ; 5. 28 ; 8. 23 ; 26. 19 qui s'opposent à 37. 42). Même le vers *Le perdr'er, granz, e-l gazainhç er sobriers* (32. 16) a pu être modifié par un copiste. Seuls peuvent être pris en compte les deux vers où un infinitif substantivé se trouve à la rime (38. 31 & 39) et où n'apparaît aucune marque de flexion.

Le vocatif pose un problème identique. Le seul exemple au pluriel qui figure à la rime est bien au cas sujet : *lausengier* (6. 43), mais, pour les mots au singulier, la présence du *-s* désinentiel paraît liée à des raisons de rime ou de structure du vers plutôt qu'à des contraintes grammaticales. Ainsi, dans la chanson n°5, on rencontre des formes au cas régime : *Guillelme Bertram, fai saber* (v. 41) et *Guillelm' a Torena vai dire* (v. 51), alors que le cas sujet apparaît en 16. 15 : *Guillems de Gordon, fol bataill*, aussi bien qu'en 12. 73 : *Senb'En Rassa* et en 19. 1 : *Seigner En Coms*.

Enfin, restent à aborder les questions de syntaxe. L'emploi de l'indicatif présent après la conjonction *enans que* dans cette *tornada* : *Baron, metetç en gatge castels e vilas e ciutatç enans q'usqecs no·us gerreiatç* (37. 61-63) a paru si surprenant que certains critiques en ont tiré argument pour refuser à Bertran de Born la paternité de ce *sirventés*. Il serait évidemment aisé de corriger en *gerr'aiatz*, mais aucun des onze manuscrits qui nous ont transmis ces vers n'indique autre chose qu'un indicatif, et on peut penser que la syntaxe de l'occitan médiéval était assez souple pour qu'une simple question de point de vue conduisît l'auteur à préférer l'indicatif au subjonctif.

De toute façon, comme l'écrit Martín de Riquer, "Si seguimos corrigiendo los textos siempre que sorprendemos una incorrección gramatical, daremos una falsa idea de academismo en el provenzal trovadoresco"¹⁸⁹.

¹⁸⁹ *Guillem de Berguedà*, t. I, § 150.

XIII - LA VERSIFICATION.

Si nous laissons de côté les chansons qui ne semblent pas nous être parvenues dans leur intégralité (chanson n°4 : *A ! Lemozin*, chanson n°33 : *Nostre Seigner* et sans doute la chanson n°39 : *Un sirventes fatz*, les deux *coblas* adressées au jongleur Fuilheta qui introduisent la première version de la chanson de croisade n°34, les textes que je ne crois pas pouvoir attribuer à Bertran de Born de la chanson n°44 : *Gent part nostre reis* et de la chanson n°46 : *Mal o fai*, et en comptant une seule fois les chansons n°40 et 40a, de structure identique, et dont une seule peut être de notre troubadour, il nous reste, pour l'étude des mètres et des strophes, un corpus de quarante et une poésies.

Conformément à la tradition des troubadours, la plupart de ces poèmes, à quelque genre qu'ils appartiennent, comprennent le plus souvent entre cinq et sept strophes (quatorze chansons de cinq strophes, onze de six et dix de sept) et Bertran lui-même nous donne une assez claire indication en nommant *miei-sirventes* une pièce de trois strophes. On rencontre toutefois deux poésies de quatre et huit strophes et *Ieu chant que·l reys* (chanson n°12) n'en compte pas moins de douze, assez brèves, il est vrai.

Si nous nous référons au tableau comparatif dressé par M. Lazar¹⁹⁰, nous constatons que Bertran, qui emploie des chansons composées de cinq à sept strophes dans une proportion de 85 %,

¹⁹⁰ *Chansons d'Amour, Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle*, Paris, 1966, p. 28.

peut être comparé à Jaufré Rudel (85 %), Bernart de Ventadorn (88 %) et ne s'éloigne guère des 76 % de Giraut de Bornelh et des 100 % d'Arnaut Daniel.

À ne tenir compte que du nombre des vers, Bertran emploie neuf types de strophes qui comprennent de six à quinze vers. Toutefois, les septains (dix chansons) et surtout les huitains (dix-huit chansons) sont de loin les plus fréquents et représentent plus de 60 % des poésies de Bertran (à comparer avec 66 % pour Raïmbaut d'Aurenga et Arnaut Daniel, 71 % pour Jaufré Rudel et 75 % pour Bernart de Ventadorn) ¹⁹¹.

Les qualités de versificateur de Bertran apparaissent à l'examen des strophes qu'il emploie : sur un corpus limité à quarante et une chansons, trente-deux sont composées de *coblas unissonans* (n°2, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 43 & 45). L'une d'entre elles est même agencée de *rimas dissolutas* ; en fait, il suffit de dire que Bertran a repris des schémas de strophes et des rimes d'Arnaut Daniel (n°28) et de Raïmbaut d'Aurenga (n°26 et 31) pour montrer qu'il ne craignait pas de prendre pour modèles de ses *sirventés* les troubadours les plus habiles. Les *coblas singulars* ne sont pas très nombreuses (n°1, 10, 17 & 47), non plus que les *coblas doblas* (n°3, 30 & 38), et Bertran a su jouer des systèmes complexes des *coblas capcaudadas* (n°5) et des *coblas quaternas* (n°12).

La grande majorité des chansons de Bertran de Born se terminent par des *tornadas* : il s'agit d'un groupe de vers qui reprend les rimes des derniers vers de la strophe qui les précède

¹⁹¹ Pour l'étude de la structure des strophes, je réintroduis dans le corpus les trois premières pièces citées (n°4, 33 & 39) qui, bien qu'incomplètes, n'en possèdent pas moins des strophes de structure originale.

immédiatement : pour l'essentiel, elles comprennent deux vers (19 cas) ou trois (21 cas), mais assez nombreuses sont les *tornadas* de quatre vers (11) et l'on en trouve même deux de cinq vers (pour des septains) et une de sept (pour des quinzains). Ces *tornadas* isolées peuvent former un tout et l'on pourra en trouver d'autres dans les apparats critiques des chansons ; elles peuvent également être liées les unes aux autres par le sens (n°10, 28 & 29).

Enfin, on relèvera un phénomène assez rare, même s'il n'est pas propre à Bertran ; la chanson n°20 est suivie d'une *tornada* qui reprend les quatre premières rimes de la strophe, puis d'une seconde qui reprend les trois dernières de façon plus classique. On ne saurait songer à une strophe composée de matériaux hétérogènes, car un autre manuscrit nous a conservé pour cette chanson une autre *tornada* de quatre vers composée suivant le même procédé que la première (cf. note aux vers 43-49 de la chanson n°20).

L'éventail des mètres utilisés par notre troubadour est au premier abord assez ouvert. On rencontre dans son oeuvre les vers suivants :

trisyllabes, combinés avec des pentasyllabes et des heptasyllabes (chansons n°7 et 31) ¹⁹².

tétrasyllabes, combinés avec des hexasyllabes (chanson n°17), des heptasyllabes (chanson n°3), des octosyllabes (chansons n°15 et 23), des hexasyllabes et décasyllabes (chanson n°11).

pentasyllabes, combinés avec des trisyllabes et heptasyllabes (chansons n°7 et 31), des heptasyllabes et décasyllabes (chanson n°13), des octosyllabes (chanson n°18).

hexasyllabes, combinés avec des tétrasyllabes (chanson

¹⁹² Les vers de trois et quatre syllabes ne présentent que des rimes masculines.

n°17), des heptasyllabes (chanson n°19), des octosyllabes (chanson n°37), des tétrasyllabes et décasyllabes (chanson n°11).

heptasyllabes, isolés (chansons n°8, 20, 25, 35, 43 et 47) ou combinés avec des trisyllabes et pentasyllabes (chanson n°7 et 31), des tétrasyllabes (chanson n°3), des pentasyllabes et décasyllabes (chanson n°13), des hexasyllabes (chanson n°19) des octosyllabes (chansons n°12, 16, 24, 26, 40, 41 et 45), des décasyllabes (chansons n°2 et 34) .

octosyllabes, isolés (chansons n°1, 5, 9, 22 et 30) ou combinés avec des tétrasyllabes (chanson n°15 et 23), des pentasyllabes (chanson n°18), des hexasyllabes (chanson n°37), des heptasyllabes (chansons n°12, 16, 24, 26, 40, 41 et 45), des décasyllabes (chanson n°36).

décasyllabes, isolés (chansons n°4, 6, 10, 14, 21, 27, 28, 29, 32, 33, 38 et 39) ou combinés avec des tétrasyllabes et hexasyllabes (chanson n°11), des pentasyllabes et heptasyllabes (chanson n°13), des heptasyllabes (chansons n°2 et 34), des octosyllabes (chanson n°36).

En fait, il faut préciser que Bertran emploie ces sept mètres avec une fréquence très inégale : seuls les vers de sept, huit et dix pieds sont utilisés dans les poésies à mètre unique. Ils représentent 87 % de l'ensemble de son œuvre où l'on rencontre 23 % de décasyllabes, 29 % d'heptasyllabes et 35 % d'octosyllabes ; c'est assez dire que les vers courts sont davantage utilisés pour les contrastes qu'ils permettent que pour leur musicalité propre.

Venons-en maintenant à l'examen détaillé des schémas métriques des poésies de Bertran de Born¹⁹³.

¹⁹³ Je donne pour chaque chanson le numéro de schéma qui figure dans le *Répertoire métrique de la poésie des Troubadours* d'István Frank (Paris, 1953 et 1957).

N°1 : *Rassa, tant creis e mont'e poia* ; Frank, 15.

	I	II	III	IV	V
a8'	-oia	-ina	-osa	-ona	-assa
a8'	-oia	-ina	-osa	-ona	-assa
a8'	-oia	-ina	-osa	-ona	-assa
a8'	-oia	-ina	-osa	-ona	-assa
a8'	-oia	-ina	-osa	-ona	-assa
a8'	-oia	-ina	-osa	-ona	-assa
b8	-or	-or	-or	-or	-or
b8	-or	-or	-or	-or	-or
b8	-or	-or	-or	-or	-or
b8	-or	-or	-or	-or	-or
b8	-or	-or	-or	-or	-or

Cette composition est, selon Frank, un *sirventès-chanson*. Elle est constituée de cinq *coblas singulars*.

Sur le même schéma, on relève un *sirventés* de Peire Cardenal.

N°2 : *Ges de disnar no·n fora oi mais maitis* ; Frank, 353.

a 10	-is		
b 7	-au		
a 10	-is		
b 7	-au		
c 10'	-ana		
b7	-au		
c 10'	-ana	c 10'	-ana
b 7	-au	b 7	-au

Chanson de cinq *coblas unissonans* et une *tornada* de deux vers. Outre la pièce n°10 (strophes II et V) de notre poète, ce schéma a été employé par six

troubadours. La chanson a été imitée par Conon de Béthune (*Tant ai amé c'or me convient haïr*, éd. Wallensköld, n°VIII, p. 13).

N°3 : *Casutz sui de mal en pena* ; Frank, 135.

	I, II	III, IV, V
a 7'	-ena	-ia
a 7'	-ena	-ia
b 3	-ais	-os
b 7	-ais	-os
a 7'	-ena	-ia
a 7'	-ena	-ia
b 3	-ais	-os
b 7	-ais	-os
a 7'	-ena	-ia
a 7'	-ena	-ia
b 3	-ais	-os
a 7'	-ena	-ia

Chanson de cinq *coblas doblas*. Le même schéma se retrouve chez quatre autres troubadours. La chanson a été imitée par Conon de Béthune (*Belle doce Dame chiere*, éd. Wallensköld, n°VII, p. 12).

N°4 : *A ! Lemozin, francha terra cortesa* ; Frank, 308.

a 10'	-esa
b 10	-eis
a 10'	-esa
b 10	-eis
b 10	-eis
b 10	-eis
a 10'	-esa

Deux *coblas unissonans*. La *razon* qui nous les transmet ne parle pas d'une chanson qu'aurait composée Bertran, mais de *coblas*. Le troubadour a repris ce schéma pour sa pièce n°29. Cette forme a été reprise par Conon de Béthune (*Mout ne semont Amors ke je m'envoïse*, éd. Wallensköld, n°III, p. 5).

N°5 : *Sel qui camja bon per meïllor* ; Frank, 486.

	I, IV	II, V	III	
a 8	-or	-er	-e	
b 8	-er	-e	-or	
b 8	-er	-e	-or	
a 8	-or	-er	-e	
a 8	-or	-er	-e	
b 8	-er	-e	-or	_____
c 8'	-ire	-ire	-ire	-ire
b 8	-er	-e	-or	-e
c 8'	-ire	-ire	-ire	-ire
b 8	-er	-e	-or	-e

Chanson de cinq *coblas capcaudadas* dont quatre *doblas* I-IV, II-V, alors que la III reste isolée. Une *tornada* de quatre vers. Frank se demande s'il ne manque pas une sixième strophe. En effet, la seule forme qui suit le même schéma métrique, un sirventès-chanson de Gaucelm Faidit (P. C. 167. 58) bâti sur les mêmes rimes, comporte six strophes.

N°6 : *Eu m'escondisc, dompna, que mal non mïer* ; Frank, 91.

a 10	-ier		
a 10	-ier		
b 10	-ar		_____
a 10	-ier		-ier
a 10	-ier		-ier
b 10	-ar		-ar

Chanson de sept *coblas unissonans*. Une *tornada* de trois vers. *Escondich*, si, comme le disent les *Leys d'amors*, il s'agit là d'un genre particulier. Outre la pièce n°12 de notre poète, on relève seize autres poésies sur ce schéma.

N°7 : *Dompna, puois de mi no·us cal* ; Frank, 751.

a 7	-al	
b 7	-os	
b 7	-os	
c 5'	-eira	
d 3	-ais	
d 7	-ais	_____
e 7	-an	-an
e 7	-an	-an
f 7'	-uda	-uda
f 7'	-uda	-uda

Chanson de sept *coblas unissonans*. Une *tornada* de quatre vers. On ne relève qu'un autre texte suivant le même schéma, une chanson d'Aimeric de Pegulhan (P. C. 10. 40).

N°8 : *S'abrilis e foillas e flors* ; Frank, 610.

a 7	-ors	
b 7	-er	
b 7	-er	
a 7	-ors	
c 7'	-aire	
d 7	-itz	
a 7	-ors	_____
d 7	-itz	-itz
e 7	-eis	-eis
f 7	-ens	-ens
f 7	-ens	-ens

Sirventès-chanson de huit *coblas unissonans*. Deux *tornadas*. Bertran lui-même parle de *chan* (v. 94) et l'on peut se demander si la pièce n'entre pas dans le genre de l'*ensenhamen*.

N°9 : *Lo coms m'a mandat e mogut* ; Frank, 522.

a 8	-ut	
b 8	-o	
b 8	-o	
a 8	-ut	_____
b 8	-o	-o
a 8	-ut	-ut

Sirventés de sept *coblas unissonans*. Deux *tornadas* de deux vers. Bertran lui-même parle de *chansso* (v. 3).

N°10 : *Pois Ventadorns e Comborns ab Segur* ; Frank, 349, 353, 407 et 885.

	I	II	V	III	IV
10	a: -ur	a: -ol	-art	a: -os	-ansa (10')
10	b: -o	b: -or	-o(n)	b: -ans	-es
10	a: -ur	a: -ol	-art	a: -os	-ansa (10')
10	b: -o	b: -or	-o(n)	b: -ans	-es
10'	c: -eta	c: -eta	-eia	c: -assa	-assa
10	d: -ar	b: -or	-o(n)	_____ a: -os	-ansa (10')
10'	c: -eta	c: -eta	-eia	- eia c: -assa	-assa
10	d: -ar	b: -or	-o(n)	- o(n) a: -os	-ansa (10')

Sirventés de cinq *coblas singulars* aux rapports divers puisque les strophes II et V, d'une part, et les strophes III et IV, de l'autre, suivent le même schéma. Trois *tornadas* de deux vers. Outre la pièce n°2 de notre poète, six autres textes suivent le schéma des strophes II et V. Vingt-cinq autres poésies suivent le schéma de la strophe I.

N°11 : *D'un sirventes no·m cal far loignor ganda* ; Frank 19.

a 10'	-anda	
b 4	-atz	_____
a 10'	-anda	-anda
b 6	-atz	-atz

Sirventés de quatre *coblas unissonans*. Deux *tornadas* de deux vers. Outre la *tenson* de Giraut de Bornelh (P.C. 242. 69) que Bertran, au vers 25, reconnaît avoir imitée, deux autres poésies suivent ce schéma.

N°12 : *Ieu chan, que·l reys m'en a preguat* ; Frank, 91.

	I, II, III, IV	V, VI, VII, VIII	IX, X, XI, XII
a 8	-at	-at	-at
a 8	-at	-at	-at
b 7'	-erra	-ia	-enha
a 8	-at	-at	-at
a 8	-at	-at	-at -at
b 7'	-erra	-ia	-enha -enha

Sirventés de douze *coblas quaternas*. Deux *tornadas* de deux vers. Outre la pièce n°6 de notre troubadour, il existe quinze autres poésies construites sur ce schéma.

N°13 : *Mon chan fenis ab dol et ab maltraire* ; Frank, 576.

a 10'	-aire	
b 10	-ut	
b 10	-ut	
a 10'	-aire	
c 5	-an	
c 5	-an	
d 5	-o	
c 5	-an	
e 5	-ors	
f 5'	-eingna	
f 5'	-eingna	
c 5	-an	-an
c 5	-an	-an
c 5	-an	-an

Planh de cinq *coblas unissonans*. Trois *tornadas* de trois vers. Selon Frank M. Chambers¹⁹⁴, cette pièce aurait été imitée par Peire Raimon de Tolosa (P.C. 355. 9), mais J. H. Marshall¹⁹⁵ trouve invraisemblable qu'une chanson courtoise ait emprunté sa mélodie, et l'imitateur serait donc Bertran. Une poésie de Peire Cardenal (P.C. 335. 2) suit également le même schéma.

N°14 : *Si tuit li doil e·il plor e·il marrinen* ; Frank, 427.

a 10	-en
b 10	-ier
a 10	-en
b 10	-ier
c 10	-es
d 10	-os
d 10	-os
e 10'	-ira

¹⁹⁴ "Imitation of form in the Old Provençal Lyric" in *Romance Philology*, t. VI, 1952, pp. 104-120.

¹⁹⁵ "Étude des contrafacta dans la poésie" in *Romania*, 1980, t. 101, p. 295-297.

Planh de cinq *coblas unissonans* avec mots-rimes : *marrimen* (v. 1), *joven rei engles* (v. 5) et *ira* (v. 8). Selon J. H. Marshall¹⁹⁶, Bertran aurait peut-être imité Raimon Jordan.

Comme les schémas métriques des deux pièces sont assez différents, on peut tout au plus parler de réminiscence. On relève trois autres poésies sur ce schéma.

N°15 : *Corç e gestas e joi d'amor* ; Frank, 405.

a 8	-or	
b 8	-ir	
a 8	-or	
b 8	-ir	_____
c 8	-atz	-atz
d 4	-ei	-ei
c 8	-atz	-atz

Sirventés de sept *coblas unissonans*. Deux *tornadas* de trois vers. Il existe six autres poésies sur ce schéma.

N°16 : *Un sirventes que motç no·ill faill* ; Frank, 160.

a 8	-aill	
a 8	-aill	
b 8	-art	_____
b 8	-art	-art
c 7'	-ailla	-ailla
b 8	-art	-art
c 7'	-ailla	-ailla

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 326-328.

Sirventés de sept *coblas unissonans*. Une *tornada* de quatre vers. Il semble que cette pièce, de même que la chanson n°41 de notre troubadour, ait emprunté son schéma à Raïmbaut d'Aurenga (P.C. 389. 5).

N°17 : *Ges no mi desconort* ; Frank, 33a et 246.

	I	II	III	IV	V	
a 6	-ort	-at	-ic	-ens	-ar	
b 4	-ut	-zin	-al	-ars	-o	
a 6	-ort	-at	-ic	-ens	-ar	
b 4	-ut	-zin	-al	-ars	-o	
a 6	-ort	-at	-ic	-ens	-ar	
b 4	-ut	-zin	-al	-ars	-o	
a 6	-ort	-at	-ic	-ens	-ar	
b 4	-ut	-zin	-al	-ars	-o	_____
c 6	-an	-o	-e	-o	-ar	-ar
c 6	-an	-o	-e	-o	-ar	-ar
c 6	-an	-o	-e	-o	-ar	-ar
c 6	-an	-o	-e	-o	-ar	-ar
c 6	-an	-o	-e	-o	-ar	-ar
c 6	-an	-o	-e	-o	-ar	-ar
c 6	-an	-o	-e	-o	-ar	-ar

Sirventés de cinq *coblas singulars*. Une *tornada* de sept vers.

N°18 : *Ges de far sirventes no·m tartz* ; Frank, 382.

a 8	-artz	
b 8	-ans	
a 8	-artz	
b 8	-ans	_____
c 5	-ort	-ort
c 5	-ort	-ort
d 5	-ei	-ei
d 5	-ei	-ei

Sirventés de six *coblas unissonans*. Une *tornada* de quatre vers. Outre les pièces 29 et 38 de notre troubadour, on relève jusqu'à cent-neuf poésies construites sur ce schéma.

N°19 : *Seigner En coms, a blasmar* ; Frank, 284.

a 7	-ar	
b 6'	-ia	
a 6	-ar	
b 6'	-ia	
a 6	-ar	_____
c 7'	-oigna	-oigna
c 7'	-oigna	-oigna
a 7	-ar	-ar

Sirventés de six *coblas unissonans*. Une *tornada* de trois vers. Bertran lui-même parle de *chant* (v. 41). Sur le même schéma, on trouve un poème de Peirol (P.C. 366. 14) et un *sirventés* de Guillem de Berguedà (éd. Riquer, n°1) qui présente le même nombre de syllabes et les mêmes rimes, à l'exception de c : -ona. La poésie du Catalan aurait été composée entre 1170 et 1175¹⁹⁷.

N°20 : *Rassa, mes si son primier* ; Frank, 301.

a 7	-ier	_____	-ier
b 7'	-ada		-ada
a 7	-ier		-ier
b 7'	-ada		-ada
b 7'	-ada	_____	-ada
a 7	-ier		-ier
b 7'	-ada		-ada

¹⁹⁷ Cf. Martín de Riquer, *Opera citata*, t. I, § 23.

Sirventés de six *coblas unissonans*. Deux *tornadas*, l'une de quatre vers et l'autre de trois. M. de Riquer (*Ibid.* § 108) se demande si ce *sirventés* ne reprend pas le schéma des rimes de *Joglars, no·t desconortz* de G. de Berguedà (n°IV), composé avant mars 1175. Il existe cinq autres poésies encore qui suivent ce schéma.

N°21 : *Qan la novella flors par el vergan* ; Frank, 382.

a 10	-an	
b 10	-el	
a 10	-an	
b 10	-el	
c 10	-es	
c 10	-es	_____
d 10	-on	-on
d 10	-on	-on

Sirventés de six *coblas unissonans*. Une *tornada* de deux vers. Selon F. M. Chambers (O. C.), Bertran aurait imité Guillem de Sant Leidier (P.C. 234. 3). On relève un très grand nombre de poésies sur ce schéma (cf. n°18).

N°22 : *A totz dic qe ja mais non voil* ; Frank, 758.

a 8	-oil	
b 8	-ai	
b 8	-ai	_____
c 8	-ut	-ut
d 8	-at	-at
e 8	-ain	-ain
d 8	-at	-at
c 8	-ut	-ut

Planh de sept *coblas unissonans*. Une *tornada* de cinq vers.

N°23 : *Pois lo gens terminis floritz*; Frank, 706.

a 8	-itz
b 8	-ais
b 8	-ais
c 8	-es
c 8	-es
d 4	-ur
d 8	-ur
a 8	-itz
a 8	-itz

Sirventés de sept *coblas unissonans*. Deux autres poésies de même schéma dont l'une est de Gaucelm Faidit (P.C. 167. 59)

N°24 : *Cant vei pels vergiers desplegar*; Frank, 539.

a 8	-ar	
b 8	-aus	
b 8	-ar	
a 8	-aus	_____
c 7'	-enda	-enda
a 8	-ar	-ar
a 8	-ar	-ar
c 7'	-enda	-enda

Sirventés de huit *coblas unissonans*. Une *tornada* de quatre vers. Une autre poésie est construite sur le même schéma.

N°25 : *Molt m'es descendre car col* ; Frank, 714.

a 7	-ol	
b 7	-el	
b 7	-el	
c 7	-an	
c 7	-an	_____
d 7	-or	-or
d 7	-or	-or
e 7'	-erna	-erna

Sirventés de sept *coblas unissonans*. Deux *tornadas* de trois vers. Il partage ce schéma avec huit autres poésies, parmi lesquelles trois ont des rimes identiques.

N°26 : *Al nou doutz termini blanc* ; Frank, 821.

a 7	-anc	
b 7'	-esta	
c 7'	-enta	
c 7'	-enta	
d 8	-ais	_____
d 8	-ais	-ais
d 8	-ais	-ais

Sirventés de sept *coblas unissonans*. Deux *tornadas* de deux vers. Cette pièce serait imitée de Raïmbaut d'Aurenga (389. 27) à qui Bertran aurait emprunté ses rimes et même le mot-rime *genta* (v. 4).

N°27 : *S'ieu fos aissi senher e poderos* ; Frank, 158.

a 10	-os	
a 10	-os	
b 10	-er	
b 10	-er	
c 10	-an	
a 10	-os	
c 10	-an	

Sirventés de six *coblas unissonans*.

N°28 : *Non puosc mudar mon chantar non esparga* ; Frank, 879.

a 10	-arga	
b 10	-anc	
c 10	-arc	
d 10'	-omba	
e 10	-aom	
f 10	-er	_____
g 10	-ens	-ens
h 10'	-esta	-ens

Sirventés de cinq *coblas unissonans*. Deux *tornadas* de deux vers. Outre la chanson n°46, il existe sur ce schéma douze autres poésies, dont trois d'Arnaut Daniel. L'une d'elles (P.C. 29. 17) a pu servir de modèle à ce *sirventés*.

N°29 : *Pois als baros enoia e lor pesa* ; Frank, 308.

a 10'	-esa	
b 10	-ei	
a 10'	-esa	
b 10	-ei	_____
b 10	-ei	-ei
b 10	-ei	-ei
a 10'	-esa	-esa

Sirventés de six *coblas unissonans*. Deux *tornadas* de trois vers. Cf. notre pièce n°4.

N°30 : *Volontiers fera sirventes* ; Frank, 362.

	I, II		III, IV		V, VI
a 8	-es	a	-es	-es	
b 8	-ar	b	-ar	-ar	
a 8	-es	a	-es	-es	
b 8	-ar	b	-ar	-ar	_____
a 8	-es	c	-o	-os	-os
a 8	-es	c	-o	-os	-os
b 8	-ar	b	-ar	-ar	-ar
b 8	-ar	b	-ar	-ar	-ar

Sirventés de six *coblas doblas*, I-II, III-IV et V-VI. Une *tornada* de quatre vers. Quatre autres pièces sur le même schéma.

N°31 : *Anc no·s poc far maior anta* ; Frank, 764.

a 7'	-anta	
b 3	-ols	
b 4	-ols	
c 7	-est	
d 7'	-ava	
e 3	-ais	
f 3	-anz	_____
f 5	-anz	-anz
g 5	-ol	-ol
f 3	-anz	-anz

Sirventés de six *coblas unissonans*. Deux *tornadas* de trois vers. Cette pièce serait imitée de Raïmbaut d'Aurenga (P.C. 389. 12) à qui elle emprunte ses rimes et son schéma.

N°32 : *Miei-sirventes vueilh far dels reis amdos* ; Frank, 325.

a 10	-os	
b 10	-iers	
a 10	-os	
b 10	-iers	
b 10	-iers	
c 10'	-ansa	_____
c 10'	-ansa	-ansa
b 10	-iers	-iers

Sirventés de trois *coblas unissonans*. Deux *tornadas* de deux vers. Sur le même schéma, cinq autres poésies, dont quatre ont les mêmes rimes.

N°33 : *Nostre Seigner somonis el meteis* ; Frank, 287.

a 10	-eis
b 10	-atz
a 10	-eis
b 10	-atz
a 10	-eis
c 10'	-ura
c 10'	-ura
d 10	-e
d 10	-e

Chanson de croisade de deux *coblas unissonans*. Une seule autre poésie présente le même schéma.

N°34 : *Ara sai eu de prez qals l'a plus gran* : Frank, 347.

a 10	-an		
b 10	-i		
a 10	-an		
b 10	-i	_____	
c 10	-oia	-oia	_____
a 10	-an	-an	-an
a 10	-an	-an	-an

Chanson de croisade de six *coblas unissonans*. Trois *tornadas*, deux de trois vers et une de deux vers. Il y a eu probablement une première ébauche de cette chanson, conservée par le chansonnier M, avec trois *coblas unissonans* et une *tornada* de trois vers, précédées de notre pièce n°42.

N°35 : *Be·m platz car trega ni fis* ; Frank, 541.

a 7	-is		
b 7	-os		
b 7	-os	_____	
a 7	-is		-is
c 7'	-aigna		-aigna
a 7	-is		-is
b 7	-os		-os
c 7'	-aigna		-aigna

Sirventés de six *coblas unissonans*. Une *tornada* de cinq vers. On relève trois autres poésies de schéma et rimes identiques ; entre autres, Folquet de Marseille (P.C. 155. 12).

N°36 : *Ar ven la coindeta sazós* ; Frank, 370.

a 8	-os
b 8	-aus
a 8	-os
b 8	-aus
c 10'	-endre

Sirventés de cinq *coblas unissonans*. Il existe trois autres poésies du même schéma.

N°37 : *Be·m platz lo gais temps de pascor* ; Frank, 424.

a 8	-or	
b 8	-ir	
a 8	-or	
a 8	-ir	
c 6'	-atge	
d 8	-atz	
d 8	-atz	_____
c 6'	-atge	-atge
d 8	-atz	-atz
d 8	-atz	-atz

Sirventés de six *coblas unissonans*. Une *tornada* de trois vers. Les dix autres poésies du même schéma ont des rimes identiques.

N°38 : *Bel m'es quan vey camjar lo senboratge* ; Frank, 382.

	I, IV, V	II, III	
a 10'	-atge	-atge	
b 10	-os	-a	
a 10'	-atge	-atge	
b 10	-os	-a	_____
c 10	-elh	-elh	-elh
c 10	-elh	-elh	-elh
d 10	-ar	-ar	-ar
d 10	-ar	-ar	-ar

Sirventés de cinq *coblas doblas*, I-IV-V et II-III. Une *tornada* de quatre vers.

Cf. notre pièce n°18.

N°39 : *Un sirventes fatz dels malvatz barons* ; Frank, 319.

a 10	-ons
b 10	-ar
a 10	-ons
b 10	-ar
b 10	-ar
b 10	-ar
c 10'	-aire
c 10'	-aire
b 10	-ar

Sirventés dont subsistent deux *coblas unissonans*.

N°40 et n°40a : *Mailolin, joglar malastruc* et *Er ai ieu tendut mon trabuc* ; Frank,

673.

a 8	-uc
b 8	-os
b 8	-os
c 7'	-ailha
b 8	-os
b 8	-os
c 7'	-ailha

Deux *sirventés* de sept *coblas unissonans* pour le n°40 de cinq pour le 40a. Il existe deux autres pièces de rimes et de schéma identiques.

N°41 : *Fuilbetas, ges autres vergiers* ; Frank, 160.

a 8	-iers	
a 8	-iers	
b 8	-at	
b 8	-at	_____
c 7'	-ata	-ata
b 8	-at	-at
c 7'	-ata	-ata

Sirventés de quatre *coblas unissonans* (Frank en annonce cinq). Une *tornada* de trois vers. Les pièces n°41 et n°16 auraient emprunté leur schéma à Raïmbaut d'Aurenga (P.C. 389. 5) à qui le *sirventés* n°41 devrait également ses rimes. Selon F. M. Chambers (O.C. p. 111), on ne peut dire qui a imité l'autre.

N°42 : *Fuilbeta, vos ni preiatz qe ieu chan* ; Frank, 347.

Cf. n°34. Deux *coblas unissonans* adressées au jongleur qui introduisent la première ébauche de la chanson de croisade n°34.

N°43 : *Can mi perpens ni m'arbire* ; Frank, 550.

a 7'	-ire	
b 7	-eing	
b 7	-eing	
a 7'	-ire	
c 7	-orz	
c 7	-orz	_____
a 7'	-ire	-ire
a 7'	-ire	-ire
c 7	-orz	-orz

Chanson religieuse de cinq *coblas unissonans*. Deux *tornadas* de trois vers.
 Mot-rime : *morz* (v.8).

N°44 : *Gent part nostre reis liouranda* ; Frank, 577.

a 7'	-anda	
b 5	-as	
b 7	-as	
a 7'	-anda	_____
c 7	-os	-os
c 7	-os	-os
d 10	-en	-en
d 10	-en	-en

Sirventés de cinq *coblas unissonans*. Une *tornada* de quatre vers (Frank annonce deux *tornadas*). Le *Répertoire métrique* relève trois-cent-six chansons de ce schéma.

N°45 : *Guerr'e pantais veg, et affan* ; Frank, 41.

a 8	-an	
a 8	-an	
a 8	-an	
a 8	-an	_____
b 8	-es	-es
c 7'	-acha	-acha
c 7'	-acha	-acha
b 8	-es	-es

Sirventés de cinq *coblas unissonans*. Deux *tornadas* de quatre vers.

N°46 : *Mal o fai donna cant d'amor s'atarja* ; Frank, 879.

a 10'	-arja
b 10	-anc
c 10	-arc
d 10'	-omba
e 10	-om
f 10	-er
g 10	-ens
h 10'	-esta

Deux *coblas unissonans*. Cf. chanson n°28.

N°47 : *Mout mi plai quan vey dolenta* ; Frank, 52.

	I	II	III	IV	V
a 7'	-enta	-ueia	-erma	-anher	-ura
a 7'	-enta	-ueia	-erma	-anher	-ura
a 7'	-enta	-ueia	-erma	-anher	-ura
b 7	-ar	-ar	-ar	-ar	-ar
a 7'	-enta	-ueia	-erma	-anher	-ura
a 7'	-enta	-ueia	-erma	-anher	-ura
b 7	-ar	-ar	-ar	-ar	-ar
a 7'	-enta	-ueia	-erma	-anher	-ura

Sirventés de cinq *coblas singulares*. Il existe trois autres poésies construites sur le même schéma.

Ce n'est qu'avec la plus grande prudence que sera abordée la métrique des chansons de Bertran de Born : il me paraît en effet aussi difficile de décréter qu'on doit rejeter telle version d'un vers où apparaît une césure épique que d'en conclure sans plus d'hésitation ou de réflexion à la normalité de cet emploi.

Pour l'étude des césures, je limiterai, dans un premier temps, mon propos aux décasyllabes, puisque, dans les vers de huit syllabes et moins, la coupe est facultative¹⁹⁸. Si l'on admet la conclusion de Georges Lote¹⁹⁹ ; «la césure, dans toute forme césurée, est immuable et obligatoire. Cette opinion peut s'appuyer sur un passage des *Leys d'Amors*, que Rochat et Kawczynski ont compris de la même manière : la coupe logique, explique Guilhem Molinier, peut exister virtuellement en tout endroit du vers, mais la césure rythmique n'a qu'une seule place, et il n'est pas indispensable qu'elle coexiste avec la première», les décasyllabes sont césurés après la quatrième syllabe.

¹⁹⁸ Georges Lote : *Histoire du vers français*, Paris, 1949, t. I, p. 221.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 240.

On rencontre dans les poésies de Bertran un nombre restreint de césures enjambantes, c'est-à-dire où l'atone posttonique est rejetée dans le second hémistiche :

- 2- 29 : *E la parau-la fon doussa et humana.*
 4. 14 : *Pois Na Guiscar-da nos es sai tramesa.*
 6. 27 : *E ja l'us l'au-tre non poscam amar.*
 29. 7 : *Tro la deman-da qu'a feita a conquesta.*
 29- 28 : *Que desconfi-ron la gen campanesa.*
 46. 1 : *Mal o fai, dom-na, cant d'amor s'atarja.*
 38. 43 : *Qu'ab thezaur jo-ve pot pretz guazanhar.*

Les césures lyriques, où une syllabe atone devient la dernière syllabe de l'hémistiche, sont beaucoup plus fréquentes ; on n'en trouvera ici qu'un choix :

- 2.7: *C'aitan volgra - volgues son pro Na Lana.*
 27. 20 : *Engolesme - don s'es fags poderos.*
 29. 16 : *Cum aquesta - ni outra, com lo grei.*
 14. 14 : *Vas cui eran - li plus larc cobeitos.*
 36. 37 : *Anz gan vezon - que sos affars es mendre.*
 13. 16 : *Foratz, Seingner - si acses mais vescut.*

Enfin, on relève trois cas de césure épique, qui “rejette hors de tout hémistiche la syllabe féminine qui suit les toniques des mots placés à la césure”²⁰⁰
²⁰¹,

6. 23 : *S'ieu outra dom-(na) mai deman ni enquier.*
 36. 31 : *En dompn'escar-(sa) no-is deuria hom entendre.*
 46. 3 : *E las teti-(nas) duras, ses tot embarc.*

Toutefois, à propos des césures de décasyllabes, je crois qu'il faut apporter une restriction à la première citation de

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 208.

²⁰¹ Antoine Thomas : *Romania*, pp. 593-4.

G. Lote : même si l'on admet l'idée d'une double césure et celle de la prééminence de la césure rythmique, on ne saurait croire que les extraordinaires versificateurs que furent les troubadours n'ont pas utilisé les virtualités créatives que leur offrait ce possible décalage. Ainsi, on pourrait penser que lorsque Bertran commence une chanson par *Quan la novella flors par el vergan* (21. 1), c'est-à-dire par un vers dont la coupe est 6/4, son auditoire est déjà prévenu que, en dépit du contenu de chanson de ce vers, il va entendre un *sirventés*, le choix de cette coupe peu ordinaire pour l'incipit, donc à une place fondamentale, joue, si j'ose dire, une fonction de *descort*.

D'une façon parallèle, dans le vers *E pus per sa terra non es yros*, le troubadour joue entre les coupes 4/6 et 6/4, ce qui lui permet de mettre en relief le mot *terra* et de souligner l'indignité d'un roi qui n'attache pas d'importance à sa terre (27. 22).

À l'examen des octosyllabes, on s'aperçoit que la coupe logique est placée de façon très variable : à côté de la traditionnelle coupe 4/4, on relève, et dans la même poésie, des coupes 3/5 et 5/3. Ainsi, dans la chanson n°5, on relève :

Qu'ieu ai cor, e Dieus do·m poder (v. 4),

Lemozïn, ben vos deu plazer (v. 11),

No·i a joi, qui de leis no·l te (v. 16),

à côté de : *Tant avinentmen se capte* (v. 20). L'on peut hésiter sur le vers 51 : *Guillelm', a Torena vai dire*, qui peut présenter une césure enjambante, mais le vers suivant : *A·N Bos, qe·is capteгна tant be* est bien marqué par une coupe 2/6, peut-être favorisée par l'enjambement. Les autres exemples de vers à coupe 3/5 ou 5/3 sont nombreux. Il arrive même que Bertran joue sur cette double possibilité pour mettre un mot en valeur, comme dans : *Ara sui asoutz en amor* (15. 8) ou l'hésitation entre les coupes 3/5 et 5/3 permet de faire ressortir *asoutz* qui est le mot-clef du texte.

En ce qui concerne les heptasyllabes, un comptage superficiel laisse apparaître que la coupe 3/4 ne l'emporte pas de beaucoup sur la coupe 4/3. Ainsi, on trouve dans les vers 17-20 de la chanson n°35 :

Ja non crezatx - c'om ressis

Pnoig de pretx - dos escalos

Mal al soteiran - de jos

Pot ben estar - getx e clis ...

Une fois encore, le troubadour a utilisé stylistiquement les possibilités de jeu que lui laissait la plus grande liberté de coupe des vers de sept et huit syllabes.

Je ne consacrerai pas d'étude particulière aux vers de trois à six syllabes ; en effet, ils n'apparaissent pas de façon autonome dans l'œuvre de Bertran et sont toujours combinés avec des vers plus longs pour obtenir certains effets ; donner de l'ampleur à la phrase, comme dans la chanson n°11 : *Ni-l pro Guillem que conquis Tor Mirmanda, / Tant fon presatx*, pour la louange (vv. 13-14) tout autant que la malédiction : *Pois N'Aenrics terra non ten ni manda, / Sia reis dels malvatx!* (vv. 7-8). On doit d'ailleurs remarquer que Bertran utilise le vers brisé dans plusieurs chansons, soit qu'il l'emploie, comme le voulaient les *Lays*, à la suite d'un vers complet dont il poursuit le sens : *Q'ieu morrai, si no m'estrena / D'un doutx bais* (3. 14-15), soit qu'au contraire, le vers brisé introduise une nouvelle idée qui se poursuivra : *Del rei tafur / Pretx mais sa cort e son atur* (23. 33-34).

Il serait tentant de comparer ces vers, qui rompent l'isométrie de la poésie et permettent à l'expression de prendre un nouveau départ, au procédé de l'enjambement ; de la même façon, il ne porte qu'une partie du sens et introduit une distorsion entre la phrase logique et la phrase rythmique.

Bertran fait un usage assez important de l'enjambement,

mais, dans la centaine de cas que j'en ai relevés, il s'agit presque toujours d'un procédé significatif du point de vue littéraire. Il sert ainsi à souligner le mépris de Bertran pour le *rei malvais* (1. 38) :

*Rassa, rics hom que ren non dona
Ni honra ni acuoill ni sona
E que senes tort ochaisona
E qui·ll quier merce, no perdona
M'enoia//, e tota persona ...*

l'admiration du troubadour pour la beauté de Mathilde (3. 33) :

*Que la nuoig fai parer dia
La gola//, e qui·n vezia ...*

Il est souvent le coup de trompette qui souligne un nom propre :

*Adoncs sai eu q'el volgra far parer
Carle// que fon del mieills de sos parens (28. 22).
Puois Esaudun a tornat deves sei
Lo reis Henrics// e mes en son destrei (29. 18).
Si·l reis Felips, reis dels Frances,
A volgut a Richart donar
Gisort//, aut luoc ez aut paes ... (30. 41)*

Il permet, dans le cycle du roi d'Aragon, la moquerie, la plaisanterie par'hyponoia :

Greu er que en mar no·l debur

l'aura//, car tant es pauc arditz (23. 16) : on ne s'attendait pas que *l'aura* fût capable d'inspirer tant de peur à Alphonse II ; ou, encore, lorsque Bertran commence la deuxième chanson de ce cycle, à un public qui connaît ses sentiments pour son royal confrère en poésie, il annonce : *Ab lo rei mi voill acordar*, phrase qui peut concerner Henri II par exemple, mais le rejet *d'Arago//, e tornar en paus*, détrompe les auditeurs qui n'ont plus qu'à rire du jeu du poète.

Dans le même *sirventés*, c'est encore le rejet qui est porteur de

l'ironie la plus cruelle :

lag l'es c'om l'en sobreprennda
Que d'un sol s'en saup ben pagar
d'Artuzet / / , don fai a blasmar (37-9),

jetant à la face d'Alphonse le nom de sa victime, ou

Puois lo seingner cui es Pitaus
Lo·i mandet / / , non auset als far,
E reis que loger atenda
De seignor / / , be·l deu affanar (59-62),

c'est à chaque fois le rejet qui contient le mot blessant qui prouve qu'Alphonse a eu un comportement indigne de son titre royal.

L'enjambement permet bien d'autres effets, l'incipit du thrène de Geoffroy de Bretagne se prolonge par un véritable sanglot :

A totz dic qe ja mais non voil
Viure / / , ni ja joi non aurai ... (22. 1-2)

et dans la chanson pieuse n°43, on relève une utilisation abondante et savante de ce procédé : il permet de hacher le vers à propos de la condition humaine :

Que es hom, qant m'o cossire,
Ni que val / / ? En re no·l teing (19-20),

avant de lui conférer de l'ampleur à propos de Dieu :

Lo seingnor qui es complire
De toz jois / / , prec c'ab nos reing ! (28-29).

D'ailleurs, et pour en finir avec ce procédé d'enjambement, on relève deux cas extrêmes : un contre-rejet dans la chanson 10 :

Ha ! Puoig-Guillem e Clarens e Graignol
E Saint-Estier / / , mout avetz grand honor,
Et eu meteus, qui conoisser la·m vol,
Et a sobrier Engolesme / / / , maior
d'En Charretier que guerpis la charreta (9-13),

et, ce que les *Leys* condamneront, un enjambement qui réunit en un seul ensemble, avec le souffle épique qu'on imagine, les strophes V et VI du *sirventés* n°9.

On a peut-être remarqué que, dans les deux premiers enjambements cités ci-dessus, le mot rejeté se trouvait en hiatus avec celui qui le suit. Il ne semble pas qu'il s'agisse d'un accident et un certain nombre de cas semblent montrer que l'hiatus sert à mettre en valeur un mot, qu'il s'agisse d'un rejet :

Lo rey tenc per mal cosselhat

de Fransa, e per piegꝝ guizꝝat (12. 49-50),

ou plus simplement d'une façon de donner plus d'éclat à un mot important :

A mon Fraire en ren grat e merces (21. 45).

Ec vos la guerra e la pais (26. 40).

Qar presa es la vera crotꝝ e·l reis (33. 5).

Dans tous ces cas l'hiatus cisèle le mot, lui procure un véritable relief.

Il ne faudrait pas en conclure que l'hiatus est toujours intentionnel : il ne semble pas avoir gêné notre poète, qui l'admet ou l'évite selon le moment, comme l'indique ce vers : *Ab sa gran ost qu'atrai e que amassa* (10. 23), ou *Qu'En Oc-e-Non vei que un dat ni plomba* (28. 12).

Voici quelques exemples de rencontres de voyelles diverses :

Cuenda e gaia e mesquina (1. 13).

S'ieu anc aic cor d'autra dompna amar (6. 30).

Vuoill que done ad estros (7. 32).

E se ieu mueir, er mi grans deliuriers (32. 28).

On pourrait citer bien d'autres exemples.

[Voir : Rimaire (CLXXI-CLXXXIV)].

XIV - À PROPOS DE BERTRAN DE BORN

Vingt-quatre chansonniers contiennent des vers de Bertran de Born, qu'il s'agisse de 35 pièces, comme IK, ou de quelques vers, comme J ou b. En voici la liste, accompagnée de quelques notes sur les manuscrits et des poésies de Bertran de Born qu'ils contiennent, sous le numéro les désignant dans la présente édition. Les chansons de Bertran que les copistes attribuent à d'autres et celles qu'ils lui attribuent, à mon avis, à tort, sont mises entre parenthèses.

- A (Rome, Bibliothèque Vaticane, vat. Lat. 5232), copié en Italie au XIII^e : *vida*, 17, 7, 13, 18, 1, 16, 15, 3, 10, 21, 8, 9, 25, 35, 20, 28, 19, (P.C. 81.1), 23, 24, 11, 26, 36, 29, 6 & (37).
- B (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1592), copié en Provence au XIII^e : *vida*, 7, 13, 3, 8, (P.C. 81. 1), 23, 29, 6 & (37).
- C (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 856), copié à Narbonne au XIV^e : 8, 26, 27, 28, 24, 11, 9, 23, 18, 38, 47, 25, 3, (P.C. 80. 42), 29, 16, 10, 12, 6, 21, 31, 20, 1, 1 a, 13 & (37).
- D (Modène, Bibliothèque Estense, etr. 45, alpha R 4, 4), copié en Italie et daté de 1254. Il est divisé en quatre parties, dont : D : 21, 18, 8, 9, 25, 35, 20, 28, 17, 19, 3, 29, 6, 1, 13, (P.C. 81. 1), 23, 24, 16, 11, 26, 2, 10, 7, 36 & (37).
Da : (43).
Dc : 26, 17, 1, 33 & 34.
- E (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 1749), copié en Languedoc au XIV^e : 29, (P.C. 80. 42), 6, 1, 13, 23, 18, 3, 26, (43) & *vida*.

- F (Rome, Bibliothèque Vaticane, Chigi, L, IV, 106), copié en Italie au XIV^e : *vida*, 17, 28, 29, 26, 24, 10, 23, 16, 11, 35, 21, 2, 7, 4, 6, 8, 1, 18, 13, 9, 3, 5, 34 & 33.
- G (Milan, Bibliothèque Ambrosienne, R, 71, *supra*), copié en Italie au XIV^e : (P.C. 81. 1), 5, 17 & (37).
- I (Paris, Bibliothèque Nationale, Fr. 854), copié en Italie au XIII^e : *vida*, 9, 25, 35, 20, 19, 3, 36, 34, 39, 33, 45, 37, 5, 44, (P.C. 80. 6), 31, 15, 30, 17, 28, 29, 26, 24, 10, 23, 16, 11, 2, 7, 4, 6, 8, 1, 13, 18, 21 & (P.C. 81.1).
- J (Florence, Bibliothèque Nationale, conv. Sop. 4 F 776), copié en Languedoc au XIV^e : (2).
- K (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12 473), copié en Italie au XIII^e : *vida*, 9, 25, 35, 20, 19, 3, 36, 34, 39, 33, 45, 37, 5, 44, (P.C. 80. 6), 31, 15, 30, 17, 28, 29, 26, 24, 10, 23, 16, 11, 2, 7, 4, 6, 8, 1, 13, 18, 21 & (P.C. 81. 1).
- M (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12 474), copié en Italie au XIV^e : 16, 9, 40, 38, 21, 31, 17, 20, 1, 41, 42, 34, 28, 32, 44, (11), (P.C. 81. 1), (37), (45) & (40a).
- Ma (Madrid, publié dans l'*Anuario de Estudios Medievales* : "Un frammento inedito di canzoniere provenzale", 4, 1967, pp. 385-391, par M.S. Pellegrini), copié en Catalogne : 13.
- N (New-York, The Pierpont Morgan Library, 819), copié en Italie au XIV^e : (37), 16, (P.C. 81. 1), 8, 11 & 26.
- P (Florence, Bibliothèque Laurentienne, pl. XLI, 42), copié en Italie, daté de 1310 : (37).
- Q (Florence, Bibliothèque Riccardienne, 2909), copié en Italie au XIV^e : (37).

- R (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22 543), copié en Languedoc au XIV^e : *vida*, 1, 8, 3, 25, 27, 28, 11, (P.C. 80. 42), 29, 24, 6, 9 & (47).
- Sg (Barcelone, Bibliothèque de Catalogne, 146), copié en Catalogne au XIV^e : 6 & (37).
- T (Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 15 211), copié en Italie au XV^e : (6), 14, 24, 37, 45, 28, 25, 21 & 3.
- U (Florence, Bibliothèque Laurentienne, plut. XLI, 43), copié en Italie au XIV^e : 28, 25, 8, 29 & (37).
- V (Venise, Bibliothèque Marcienne, fr. app. XI), copié en Catalogne, daté de 1268 : 28, 25, 8, 29, (37) & 24.
- a Copie faite en 1589 par Jaume Teissier de Tarascon du chansonnier perdu de Bernart Amoros (vers le XIII^e/XIV^e), conservée en deux parties :
- a (Florence, Bibliothèque Riccardienne, 2814) : (25).
- a¹ (Modène, Bibliothèque Estense, Campori, gamma N, 8, 4) : (14), 37, 15, (P.C. 332. 1), 3, 28, 46, 22, 12, 8, 26, 27, (P.C. 233. 2) & (45).
- b (Bibliothèque Vaticane, Barberini lat. 4087), copié en Italie au XVI^e : 28.
- c (Florence, Bibliothèque Laurentienne, Plut. XC, inf. 26), copié en Italie au XV^e : (14).
- d (Modène, Bibliothèque Estense), supplément en papier de D, copié en Italie au XVI^e : 34, 39, 33, 45, 37, 5, 44, (P.C. 80. 6), 31, 15, 30.
- e (Rome, Bibliothèque Vaticane, Barberini lat. 3965), copié en Italie par le Catalan Joaquin Pla au XVI^e : (37).

Après les sources manuscrites, venons-en aux publications modernes.

Dès le début du XIX^e siècle, certaines chansons de Bertran de Born parurent dans le *Parnasse occitanien* de Rochemade²⁰² et le *Choix* de Raynouard²⁰³ ; pendant les décennies suivantes, nombreux sont les ouvrages consacrés à la personnalité du seigneur d'Hautefort, qui semble avoir littéralement fasciné leurs auteurs. Il fallut cependant attendre 1878 pour que le personnage fût ramené à de plus justes proportions par la thèse de Clédats²⁰⁴ et, l'année suivante, Stimming éditait l'ensemble de l'œuvre du troubadour, avec un fort appareil critique ; il classait simplement les chansons dans l'ordre alphabétique²⁰⁵.

Dès 1888, Thomas²⁰⁶ publiait une nouvelle édition des poésies et leur adjoignait, outre une introduction fournie, des extraits du cartulaire de Dalon qui permettaient de mieux situer le poète dans la réalité historique de son temps ; cet ouvrage distinguait les poésies politiques, classées suivant l'ordre chronologique de leur composition, des poésies amoureuses, ordonnées suivant les nécessités du roman élaboré par l'auteur des *razos* : ce n'est en effet qu'en 1914 que le livre de

²⁰² Rochemade H de. : *Le Parnasse Occitanien*, Toulouse, 1819.

²⁰³ Raynouard F. : *Choix de poésies originales des troubadours*, 1816 à 1821.

²⁰⁴ Clédats L. : *Du Rôle historique de Bertrand de Born (1175-1200)*, Paris, 1878.

²⁰⁵ Stimming A. : *Bertran de Born, sein Leben und seine Werke, mit Anmerkungen und Glossar*, Halle, 1879 : abréviation : St 1.

²⁰⁶ Thomas A. : cf. p. V, note 10 ; ab. Th.

Stroński allait réduire à peu de chose ce que l'on avait jusqu'alors considéré comme un témoignage digne de foi²⁰⁷.

Stimming ne tenait pas le sujet pour épuisé : il publia une deuxième version de son travail en 1892 et une troisième en 1913 ; il y adoptait désormais le classement de Thomas²⁰⁸. Enfin, en 1916, le savant ajoutait deux nouvelles chansons au corpus du troubadour²⁰⁹.

Si l'on en juge par le nombre des comptes rendus qui saluèrent ces parutions, de fort nombreux savants s'intéressaient de près aux poésies de Bertran de Born. On peut même penser que les travaux d'Emil Levy²¹⁰ auraient tout naturellement débouché sur une nouvelle édition, si la mort ne l'avait interrompu ; Carl Appel reprit sa tâche et, après avoir complété les notes critiques²¹¹, il donna en 1931 un ouvrage consacré au personnage de Bertran²¹² où figuraient de fort nombreux

²⁰⁷ Stroński S. : *La légende amoureuse de Bertran de Born ; critique historique de l'ancienne biographie provençale, appuyée de recherches sur les comtes de Périgord, les vicomtes de Turenne, de Ventadour, de Comborn, de Limoges, et quelques autres familles*, Paris, 1914.

²⁰⁸ *Bertran Von Born*, Halle, 1892 : ab. St 2 ; *Bertran von Born*, 2^e, verbesserte Auflage, Halle, 1913 : ab. St 3.

²⁰⁹ "Zu Bertran de Born", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, n°134, pp. 1-110, 1916.

²¹⁰ Levy E., "Textkritische Bemerkungen zu Bertran de Born", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, n°142 (1921) pp. 265-270 ; 143 (1922) pp. 89-98 ; 144 (1922-1923) pp. 92-100.

²¹¹ Appel C. : "Beiträge zur Textkritik der Lieder Bertrands von Born", *Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philol.-hist. Klasse*, 1929, pp. 233-263, 1930, pp. 33-64.

²¹² *Bertran von Born*, Halle, 1931.

extraits, traduits en allemand, de ses chansons, et en 1932 une nouvelle édition de ses œuvres, avec un appareil critique réduit au minimum, mais un glossaire complet ; les chansons amoureuses, classées dans l'ordre traditionnel, y précédaient les *sirventés* politiques, qui respectaient la chronologie, et les poésies diverses²¹³.

Il ne devait plus y avoir de nouvelle édition complète par la suite, mais l'intérêt pour le troubadour se marqua encore par un bon nombre d'articles parmi lesquels les travaux considérables de Kastner méritent une place particulière²¹⁴ ; il faut citer également les trois articles de M. De Poerk²¹⁵ qui a réédité trois *sirventés*, ce qui était sans doute l'amorce d'un plus vaste projet.

Reste à signaler l'édition, à paraître prochainement, préparée par Tilde Sankovitch, Patricia Harris Stablein et William D. Paden Jr., que ce dernier annonce dans un article où il fait le point sur ce que les témoignages historiques nous apprennent sur le seigneur d'Hautefort²¹⁶.

²¹³ *Die Lieder Bertrams von Born*, Samml. rom. Uebungs-texte, Halle, 1932 ; ab. Ap.

²¹⁴ Kastner L. E. : "Notes on the poems of Bertran de Born", *Modern Language Review*, I : n°27 (1932) pp. 398-419 ; II : n°28 (1933) pp. 37-49 ; III : n°29 (1934) pp. 142-149 ; IV : n°31 (1936) pp. 20-33 ; V : n°32 (1937), pp. 169-221.

²¹⁵ De Poerk G., "Bertran de Born : *Pois Ventadorns e Comborns ab Segur*", *Romania*, n°77 (1956) pp. 436-445 ; "Bertran de Born : *Non puosc mudar*", *Romania Gandensia*, n°7 (1959) pp. 49-51 ; "Bertran de Born : *Molt m'es d'iscandre car col*", *Annales du Midi*, n°73, (1961), pp. 19-33.

²¹⁶ Cf. note 7, p. IV.

Les auteurs des autres ouvrages où figurent des textes de poésies de Bertran de Born ont le plus souvent repris, avec des modifications minimales, les éditions passées, comme le signale M. Bergin²¹⁷, qui suit l'édition de Stimming. Dans ces conditions, on me pardonnera de ne pas fournir la liste complète des ouvrages qui, donnant le texte de chansons de Bertran de Born, diffèrent à peine des éditions citées, ou de ceux qui en proposent des traductions : leur nombre est si grand qu'ils fourniraient beaucoup trop de matière pour ce chapitre²¹⁸.

Pour réaliser la présente édition, je n'ai pas repris l'apparat critique de Stimming ou recouru aux transcriptions diplomatiques existantes. Il ne m'a pas paru non plus suffisant d'avoir en mains la photocopie de tous les textes de Bertran de Born cités par la *Bibliographie* de Pillet et Carstens : je suis allé consulter sur place tous les chansonniers, à la seule exception du ms. N, actuellement conservé par la Bibliothèque Pierpont Morgan de New York. Cette recherche m'a d'ailleurs permis de me rendre compte que dans le ms. Sg de Barcelone figurait l'*Escondich* (chanson n°6), ce que ne signalaient pas Pillet et Carstens.

Dans un souci semblable, j'ai préféré, pour tenter de dater les *sirventés* et d'expliquer leurs allusions historiques si nombreuses, un recours direct et fréquent aux chroniqueurs sujets des Plantagenêts plutôt que de les connaître à travers

²¹⁷ Bergin T. G., *Bertrand de Born, Liriche*, Oggetto e simbolo, Varese, 1964.

²¹⁸ On constaterait d'ailleurs que beaucoup d'auteurs d'anthologies modernes ressemblent aux copistes des chansonniers médiévaux et reprennent systématiquement les textes les plus connus.

les historiens du XIX^e siècle.

Enfin, même si je n'ai pas voulu utiliser la chronologie comme fil conducteur de cet ouvrage ainsi que l'avaient fait la plupart des éditions précédentes, je l'ai généralement respectée : c'est ainsi que je l'ai introduite, dans la mesure du possible, dans la partie consacrée aux chansons d'amour de Bertran de Born au lieu de me fier entièrement au roman de l'auteur des *razos*. Il m'a, en effet, paru bien difficile de ne pas suivre mes devanciers et de ne pas séparer des autres œuvres ce type de chanson, quoique la frontière entre poésie amoureuse et *castiament* ne soit pas toujours claire, dans la pièce n°8 par exemple.

Dans la seconde partie, consacrée à la guerre et donc la plus importante, les chansons sont regroupées par centre d'intérêt : une rivalité historique comme celle qui opposa les souverains de Toulouse et d'Aragon, une question d'intérêt vital pour Bertran comme la dispute qui le mit aux prises avec son frère ou un haut personnage, tel le Jeune Roi. À l'intérieur des chapitres ou des subdivisions que j'ai appelées cycles en une référence aux chansons de geste que Bertran n'aurait sans doute pas désavouées, la chronologie reprend tous ses droits et la date probable de la composition de chaque *sirventés* est discutée en une petite introduction historique.

La troisième partie fait place à ce que Thomas nommait les poésies diverses ; je me suis simplement efforcé de montrer qu'y réapparaissaient, bien que sous des formes différentes, les idées morales mêmes qui servaient de base aux *sirventés*.

Dans une dernière partie, j'ai rejeté des chansons qui n'ont entre elles qu'un point commun : leur attribution à Bertran prête à discussion. J'ai indiqué quelle était mon opinion pour chacune d'entre elles sans prétendre rendre une sentence définitive.

Bien qu'on puisse les lire dans l'excellent ouvrage qui leur est consacré²¹⁹, j'ai choisi de publier ici les *vidas* et les *razos* qui accompagnent dans les chansonniers les poésies de Bertran de Born et sans lesquelles celles-ci m'auraient paru incomplètes. À défaut de nous expliquer réellement les textes du troubadour, elles nous montrent comment il était compris et quelle image on se faisait de lui à un moment qui n'était pas si éloigné de son temps. Elles figurent donc dans cette édition comme un élément d'information et l'on ne s'étonnera pas qu'elles ne fassent pas l'objet de critiques et de recherches historiques comme les textes du troubadour lui-même.

Enfin, on ne saurait trop souligner que les poésies de Bertran de Born étaient d'abord des chansons : leur mélodie jouait donc un rôle primordial. Faut de pouvoir commenter de ce point de vue l'œuvre du troubadour, je me contenterai de reproduire ici les pages consacrées à Bertran dans *Las Cançons dels trobadors*²²⁰. On sait que dans les chansonniers qui nous sont parvenus, seule la pièce *Rassa, tant creïs* est accompagnée d'indications musicales (ms. R) ; mais, en se reportant aux *contrafacta* des chansons de Bertran, MM. Lafont et de la Cuesta ont pu nous transmettre cinq mélodies. Je leur emprunterai encore celle de *Si·us quer conselh, bel'ami' Alamanda* sur laquelle Bertran proclame qu'il a composé le texte de *D'un sirventes no·m cal far loignor ganda*.

²¹⁹ Boutière J. & Schutz A. H. : *Biographies des troubadours*, 3^e éd. Paris, 1973.

²²⁰ Lafont R. & de la Cuesta I.F. : *Las cançons dels trobadors*, Institut d'Estudis Occitans, Toulouse, 1979, pp. 254-257, 259-261, 171.

CXCIV

1 - Ai ! Lemosins, franca terra cortesa

W 45v : 2 99.

The musical score is written for two voices, W (Tenor) and S (Soprano), and piano accompaniment. It consists of five systems of music. Each system has two staves for the voices and two for the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves.

Al! Le - mo - sins, fran - cha ter - ra cor - te - sa,
mout mi sap bon car tais o - rors vos creis,
que jôis e prêz e de - pors e - ga - le - sa, cor -
te - si - a e so - laç e dom - nais, se'n
ven a nar, o't cors es - têt an - cis, be's deu gar - dar qui

CXCV

a druds si de - pais per quals ò - bras deu còm - na
is - ser que - sa.

2 - Chasuts sui de mal en pena

W 46; 8 99v.

Cha - suts sui de mal en pe - na, car veu lai o'l còrs
mi me - na, dont ja - mais no'm des -
char - ja - rai del fais; car mes m'a en tal cha -

CXCVI

de - na dont ma - lha nos des - cha - de - na, car

m'a - trais amb un es - gard de biais una gai -

a, li - se Le - na, fach ai lon - ga qua - ran - te -

na, mas uèl - mais sui al di - jous de

la Ce - na.

CXCVIII

La l - na, com lo sé - nher de Pei - tau.

4 - Rassa, tant creis e monta e poia

R 6v.

Ras - sa, tant creis e mon - toe pò - ia ce - la qu'es de tots

en - jans uò - ia, sos prètz qu'a las me - thors e - rò - ia, qu'us - na no'i

a que ren i rò - ia, que'l ve - sers de sa beu - tat uò - ia

las pros a sas das, cui que cò - ia, que'lh plus co - nols - sent e'lh

me - lhor man - te - nen a - dús sa lau - sor e la tè - nen per

la gen - gor, e sap far en - tièr - ra o - rar: non uòr

mas un sol pre - ja - dor.

(1) sobre una gausidura.

CXCIX

- Si'us quèr conselh, bèla amia Alamanda

R 8.

The musical score is written on seven staves of music. Each staff contains a line of lyrics in Occitan. The lyrics are: "Si'us quèr con - selh, bè - la - mi - a la", "mar - da, no'l me ve - datz, qu'om co - chats lo'us de mar -", "da; que pò ma dich vò - stra dòm na tru - an - da", "que luènh sui fòrs is - sits de sa co - mar - da que", "pò que'm dèt mes - trai ar e'm des - mar - da. Qué'm cor -", "se - chats? Qu'è pauc lo còr dins d'i - ra non me - bran - da, tan", "fòrt en sui i - rats." The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 's'.

(1) Aital dins lo cod., e mai probablament siá «sol» en plaça de «la», coma mai luènh dins «fòrs issits».

Tableau de correspondance entre les différentes éditions.

Dans ce tableau, on trouvera tout d'abord le numéro attribué à chaque chanson dans la *Bibliographie der Troubadours* de Pillet et Carstens (ab. P.-C.), puis celui qu'elles ont reçu dans les trois éditions de Stimming (ab. St 1, St 2 et St 3) ; pour l'oeuvre de Thomas (Th.), les poésies sont précédées d'une lettre, p = politiques, a = amoureuses, d = diverses ; on trouvera enfin les numéros donnés aux chansons dans les *Lieder* d'Appel (Ap.) et dans la présente édition (G.)²²¹.

	P.-C.	St 1	St 2	St 3	Th.	Ap.	G.
A ! Lemozin.	1	1	29	29	²²²	2	4
Al nou doutz.	2	2	16	16	p.17	26	26
Anc no's poc.	3	3	22	21	p.23	33	31
Ara sai eu.	4	4	21	20	p.22	31	34
Ar ven la coindeta.	5	5	25	24	p.25	36	36
A tornar m'er.	6	6					
A totz dic.	6a					25	22
Bel m'es can vei.	7	7	40	40	d.1	39	38
Be·m platz car.	8	8	24	23	p.24	35	35
Be·m platz lo gais.	8a	II	42	41	d.2	40	37
Can la novela flors.	34	34	14	14	p.14	23	21
Can mi perpens.	9.1			I		42	43
Can vei lo temps.	81.1	I	III	V			
Cazutz sui.	9	9	34	34	a.7	8	3
Cel qui camja.	10	10	30	30	a.4	3	5
Cortz e gestas.	11	11	4	4	p.13	10	15
Domna, pois de mi.	12	12	32	32	a.3	5	7

²²¹ Bien que le classement des chansons dans la prochaine édition Paden-Sankovitch-Harris Stablein figure dans deux articles (Patricia Harris Stablein, "La sémiologie de la chasse dans la poésie de Bertran de Born", *La chasse au moyen âge*, Actes du colloque de Nice, 1980, pp. 460-461 ; "The rotten and the burned : normative and nutritive structures in the poetry of Bertran de Born", *L'Esprit créateur*, hiver 1979, pp. 118-119), il m'a paru préférable de ne pas l'indiquer, pour avoir appris qu'un classement était rarement définitif avant la parution de l'ouvrage.

²²² Cette poésie ne figure pas dans la table des matières de l'édition de Thomas, mais on la trouve, en petits caractères, dans la *raison* de sa pièce amoureuse n°4.

D'un sirventes.	13	13	6	6	p.4	14	11
Er ai eu.	248.1					41a	40a
Eu cant, que·l reis.	14	14	7	7	p.5	15	12
Eu m'escondisc.	15	15	31	31	a.2	4	6
Folhetas, ges.	16	16	37	37	d.3	12	41
Folheta, vos.	17	17	36	36	p.21	32	42
Gen part nostre reis.	18	18	I	II	p.27		44
Ges de disnar.	19	19	35	55	a.6	7	2
Ges de far sirventes.	20	20	3	3	p.10	20	18
Ges non mi desconort.	21	21	10	10	p.8	18	17
Guerra e pantais.	22	22	II	III			45
Lo coms m'a mandat.	23	23	1	1	p.1	9	9
Mailolin, joglar.	24	24	38	38	d.4	41	40
Mal o fai domna.	24a						46
Meg-sirventes volh.	25	25	26	26	p.26	37	32
Molt m'es descendre.	28	28	15	15	p.15	24	25
Molt mi platz can.	27	27	41	IV	d.5		47
Mon can fenisc.	26	26	8	8	p.6	17	13
Non posc mudar.	29	29	19	19	p.19	28	28
Nostre Senher.	30	30	18	18	p.20	30	33
Pois als barons.	31	31	17	17	p.16	27	29
Pois lo gens.	32	32	12	12	p.11	21	23
Pois Ventadorns.	33	33	5	5	p.3	11	10
Rasa, mes mi son.	36	36	11	11	p.9	19	20
Rasa, tant creis.	37	37	28	28	a.1	1	1
S'abrils e folhas.	38	38	33	33	a.5	6	8
Senher En coms.	39	39	39	39	d.6	16	19
S'eu fos aisi.	40	40	20	25	p.18	29	27
Si tuit li dol.	41	41	9	43	p.7	43	14
Un sirventes farai.	42	42					
Un sirventes fatz.	43	43	27	27	d.7	38	39
Un sirventes que.	44	44	2	2	p.2	13	16

En conclusion, je reprendrai simplement les propos que tenait Emil Levy dans le dernier article critique qu'il devait consacrer à notre troubadour : "So bleiben auch hier Schwierigkeiten und Bedenken genug. Aber vielleicht weist mein Vorschlag die Richtung an, in welcher die Erkenntnis des ursprünglichen Textes und seiner Bedeutung zu suchen ist ; sie zu finden, bleibe einem Kundigeren überlassen"²²⁴.

²²³ Pour des raisons de commodité, on a transcrit, pour cette liste, les titres des chansons dans la graphie adoptée par Levy pour son *Petit Dictionnaire*.

²²⁴ "Textkritische Bemerkungen zu Bertran de Born. III", *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, n°144 (1922-1923), p. 94.

Les vies.

Vida I.

Cette vie se trouve dans cinq manuscrits : A (189), B (113), F (62 v^o), I (174 v^o) et K (159 v^o).

Texte de base : B.

Bertrams de Born si fo uns castellans de l'evescat de Peiregos, seigner d'un castel que avia nom Autafort. Totz tems ac gerra ab totz los sieus vezins : ab lo comte de Peiregos et ab lo vescomte de Lemotgas et ab son fraire

5 Constantin et ab En Richart, tant qant fo coms de Peiteus. Bons cavalliers fo e bons gerriers e bons dompneiaire e e bons trobare e savis e ben parlans, e saup tractar mals e bens ; et era seigner totas vez, qan se volia, del rei Henric d'Englaterra e del fill de lui. Mas totz temps

10 volia qu'ill aguesson gerra ensems lo paire e'l fills, e'ill fraire l'uns ab l'autre ; e totz temps volc qe'l reis de Franssa e'l reis d'Englaterra agessen gerra ensems. E s'il avian patz ni treva, ades se penava e'is percassava ab sos sirventes de desfar la patz, e demostrava cum

15 chascuns era desonratz en la patz ; e si n'ac de grans bens e de grans mals d'aisso q'el mesklet entre lor ; e si en fetz mains bons sirventes dels cals en a aissi plusors escritz.

Vie I

Bertran de Born fut un châtelain de l'évêché de Périgieux ; il était seigneur d'un château appelé Hautefort. Il vécut dans une guerre continuelle avec tous ses voisins : le

comte de Périgueux, le vicomte de Limoges, son frère Constantin et Richard, aussi longtemps que celui-ci fut comte de Poitiers.

C'était un bon chevalier, un bon guerrier, il savait bien pratiquer le service d'amour, c'était un bon troubadour, instruit et disert, et il sut aussi bien faire le mal que le bien. Il se rendait maître, aussi souvent qu'il le désirait, du roi Henri d'Angleterre et de son fils. Mais il voulait toujours que la guerre régnât entre le père et le fils, et entre les frères, l'un contre l'autre ; et il voulut toujours que le roi de France et le roi d'Angleterre se fissent la guerre. S'ils concluaient une paix ou une trêve, il ne cessait de se donner du mal, de faire tous ses efforts, pour rompre la paix, avec ses *sirventés*, et il montrait comment la paix couvrait de honte chacun d'eux.

Il connut de grands avantages et de grandes pertes pour les avoir mis aux prises.

Il a composé sur ce sujet nombre de bons *sirventés* dont plusieurs sont notés ici.

Apparat critique :

1) Bertrams K, ertrans F, us A, un IK, evesqat FI, evesquat K. 2) Peregors F, Peiregors seingner I, Peireguors K, qe A, qui F, Et A. 3) ac totz temps g- A, temps ac guerra con FIK, sos v- A, lo seus vesis F, vesins com IK. 4) Peregor e cum le F, Peiregors I, Peireguors K, e IK, con I, com K, Lemoges FIK, e FIK, cum F, corn IK. 5) Costantin F, Constanti I, e FIK, cum F, con IK, ab R. AFIK, cant fon A, quant IK, Peitieux AIK, Piteus F. 6) Bos cavaliers F, bos gurriers e bos F, guerrers IK, domneiaire IK. 7) bos F, bos trobare F e *manque à* I, parlanz FIK, saup ben t- F, ben *manque à* AB. 8) bens e mals A, bes F, et *manque à* FIK, seigner (seingner I) era FIK, vetz AK, ves I, qant F. 9) Enric IK, d'Englaterra *manque à* IK, fils IK, tos K. 10) qe·ill F, qe·ill IK, il agesson A, aguessen guerra FIK, fillz F, fils IK. 11) e·il AF, e·l IK, e F, con IK, toz IK, volia qu'il A, volc *manque à* F, qe lo FIK. 12) agesson gerra lo reis de Franssa e·l reis d'Englaterra e- A, Fransa FIK, e lo F,

Henrics d'Angelterra F, Engleterre I, Engletera K, aguessen guerra FIK. 13) s'ill agron paz F, avion A, aguen IK, trega F, penet FIK, e·is percassava *manque à* FIK. 14) cum F, con IK, far IK, la patz *manque à* IK, paz F, de mostrar AFIK, corn IK. 15) cascuns IK, deshonzatz F, desonraz K, aquela p- IK, ac el de A, granz F. 16) granz F, FIK *s'arrêtent après* mals, de so qez A, –et mal en– A, si *manque à* A. 17) en *manque à* A ; *après* cals, *A écrit* : son gan ren aissi escriut segon que vos podetz vezer et entendre.²²⁵.

Vida II.

Cette vie se trouve dans deux manuscrits : E (210 v^o) et R (2 v^o).

Texte de base : E.

Bertrans de Born si fo de Lemozi, vescoms d'Autafort,
que i avia prop de mil homes. Et avia fraires e cujava·ls
dezeretar, si no fos lo reis d'Englaterra.

Molt fo bons trobaire de sirventes, et anc no fes
5 chansos fors doas. E·l reis d'Arago donet per moiller las
chansos d'En Guiraut de Borneill a sos sirventes. Et aquel
que cantava per el avia nom Papiol. Et era azautz hom e
e cortes.

E clamava Rassa lo comte de Bretanha e lo rei
10 d'Englaterra Oc-e-No e·l rei jove, son fill, Marinier. Et
avia aital uzatge c'ades fazia mesclar guerra entre·ls
baros. E fes mesclar lo pair'e·l fill d'Englaterra tant
entro·l joves reis fo mortz d'un cairel en un castel de
Bertran de Born.

15 E Bertrans de Born si·s vanava qu'el cujava tan valer
que ja no cujava que totz sos sens l'agues mestier. E

²²⁵ On trouve dans le *Frammento Romegialli*, dont Pio Rajna a donné une transcription dans *Romania*, t. I, p. 236, cette ligne : *de grans bens e de grans mals*.

pueis lo reis lo pres ; e quant l'ac pres, el li dis :

“Bertran, aura·us encara mestier totz vostre sens.” Et el
 respos qu'el avia tot son sen perdut quan lo reis joves
 20 morit. Adonx si ploret lo reis de son fill e perdonet li
 e·l vestit e·ill det terras et honors.

E visquet longuamen el setgle, e pueis rendet se a
 l'orde de Sistel.

Et aqui trobares de sos *sirventes*.

Vie II

Bertran de Born fut du Limousin, vicomte d'Hautefort où il y avait près de mille hommes. Il avait des frères et les aurait dépouillés sans le roi d'Angleterre.

Il fut un très bon troubadour pour les *sirventés* et ne composa jamais de chansons, sauf deux. Le roi d'Aragon donna pour épouses à ses *sirventés* les chansons de Giraut de Bornelh. Celui qui chantait pour lui s'appelait Papiol. Bertran était un homme plein de charme et de courtoisie.

Il appelait “Rassa” le comte de Bretagne, le roi d'Angleterre “Oui-et-Non” et le Jeune Roi, son fils, “Marinier”. Et il avait l'habitude de provoquer continuellement la guerre entre les barons. Il mit aux prises le père et le fils d'Angleterre jusqu'au jour où un carreau tua le Jeune Roi dans un château de Bertran de Born.

Celui-ci se vantait d'avoir tant de valeur qu'il ne pensait pas avoir jamais besoin de tout son esprit. Puis, le roi le fit prisonnier ; quand il l'eut fait prisonnier, il lui dit : “Bertran, vous allez avoir besoin désormais de tout votre esprit”. Il répondit qu'il avait perdu tout son esprit à la mort du Jeune Roi. Alors le roi pleura en pensant à son fils, pardonna à Bertran et lui donna des vêtements, des terres et des honneurs.

Il vécut longuement dans le siècle, puis il entra dans l'ordre de Cîteaux.

Et vous trouverez ici une partie de ses *sirventés*.

Apparat critique :

1) Bertran ER, del R, si *manque à* R, fon R, Autfort R. 2) que a- pres R, .m. R, frayres R. 3) deseretar R, rey R, Anclaterra E. 4) Mot fe be s- R, bon trobador E. 5) mas doas cansos R, rey R, molher sas R. 6) Gr. de Bornelh als sieus sirventesc R. 7) Pepiol E, hom *manque à* R. 9) coms R, e·l rey R. 10) Anclaterra E, rey R, so filh R, E R. 11) metia tot so sen en m- guerras R. 12) entre·ls baros *manque à* R, payr'e·l filh R, Anclaterra E. 13) tant que·l R, jove ER, rei E, rey R, cayrel R, d'En R. 14) del R. 15) E·N R, Bertran ER, de Born *manque à* R, cuyava R. 16) que no·s pensava que tot son sen R. 17) pueys lo rey R, can fo R, elh demandat R. 18) Bertran *manque à* R, si avia tot so sen que aras vos aura ops R. 19) lo sen perdut car tot lo perdet can lo rey jove R, rei E. 20) mori R, se R, rey R, filh R. 21) vesti e·l donet t- e onors R. 22) longamen el segle R, se rendet en R. 24) aysi a de sa obra R.