

# LE TOPOS DE LA SOUVERAINETÉ ACQUISE PAR L'AMOUR - CENTRE DE CONVERGENCE DES COORDONNÉES AFFECTIVES DANS LE CHANSONNIER DU TROUBADOUR CERCAMON

Luminița CIUCHINDEL\*

La *Chanson I* de Cercamon, troubadour-jongleur de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, présente un intérêt tout particulier pour l'évolution du *topos du contrat*, et, implicitement, pour l'histoire de la constitution et de la diffusion du "formulaire" de la *courtoisie*. Grâce à une remarquable cohésion et à une ordonnance "géométrique" des lignes de force qui réalisent l'isotopie du *service amoureux* (la *soumission* aussi bien que l'antinomie *possession vs. privation*), elle offre un modèle de la *matrice fonctionnelle de l'amour codifié*, point de convergence des normes disséminées dans la *cansó* guillaumienne (voir, à cet égard, les contours de la *cortezia* dans les *Chansons VII, VIII et IX* de Guillaume IX) [6] et un point de repère pour la motivation des modifications d'ordre éthique et esthétique subies par la poétique de la "génération de transition" à laquelle revient le mérite de fonder la *courtoisie*. En faisant remarquer que l'œuvre poétique de Guillaume IX, dont le contenu relève de l'"amour chevaleresque", ne peut pas encore être rattachée à "l'amour courtois", René Nelli observe que du point de vue théorique, l'"érotique de transition", de 1130 à 1150, illustrée par la création de Cercamon, Marcabru, Jaufré Rudel, Bernart Marti, témoigne d'"une première transformation des valeurs chevaleresques en valeurs courtoises". Le même chercheur conclut en ces termes: "C'est sans nul doute à l'École de 1150, à Marcabru, Cercamon, Jaufré Rudel – et peut-être plus particulièrement à Cercamon, beaucoup plus qu'à Marcabru, comme théoricien – que revient l'honneur d'avoir fondé la *courtoisie*". [11: 92-96, 105, 108, 119, 127-128]

La *Chanson I* de Cercamon (a) s'ouvre par l'opposition *possession vs. privation*: "Amour qui me tient dans ses lacs, emprisonné, tandis que moi, jamais encore je ne l'ai eu en mon pouvoir" [2: v. 5-6], et clôt par une formule qui dessine en creux le *topos*

primaire de la *mezura*, proposant, à la manière d'un *ensenhamen*, la *sagesse* – en tant que norme de la *cortezia*: "Cercamon dit: difficilement sera courtois celui qui d'amour se désespère." [2: v. 57-58] On peut y reconnaître un rappel en écho du *topos* secondaire antithétique *sagesse vs. folie*. La *mezura*, condition absolue du respect de la *cortezia*, et qui trouve une actualisation dans le *topos sagesse vs. folie*, est encore une fois explicitement formulée dans la *Chanson V*: "Cercamon dit: «Celui qui s'irrite contre Amour, c'est merveille qu'il puisse supporter cette tristesse»." [2: v. 49-52] Marcabru l'exprime toujours en termes de norme codifiée: "De Courtoisie peut se vanter celui qui sait bien garder Mesure/ Mesure consiste à gentement parler et Courtoisie à aimer." (*Chanson XV*) [10: v. 13-14 et v. 19-20] Chez Cercamon, le motif de la *folie* est d'ailleurs associé soit à certaines manifestations spécifiques de la *cortezia*, soit à des aspects qui tiennent de la substance même de la *fin'amor*: comme appel à la domination de soi-même, à la *mezura*, dans la *requête d'amour* (*Chanson III*) [2: v. 21-24]; comme conséquence de *l'amour entravé*, en corrélation avec le *topos de l'obstacle*: (*Chanson II*) [2: v. 10-14]; comme intensif de *l'éloge de la domna* (*Chanson II*) [2: v. 22-28], ou de son *blâme* (*Chanson III*) [2: v. 13-15]; comme expression même de la *fals'amor* (*Chanson IV*) [2: v. 22-25] ou comme effet du *désir d'amour*, dans une séquence de haute portée émotive (*Chanson III*) [2: v. 10-12].

Le pouvoir discrétionnaire de la *domna*, mis en évidence par l'oxymoron: "Il me plaît qu'elle me rende fou et me fasse muser, et bayer aux corneilles; il me plaît qu'elle me fasse affront ou me raille devant ou derrière" (*Chanson I*) [2: v. 37-40], et par la conjoncture hypothétique: "Si tel est son plaisir" (v. 42), est accepté selon le principe de causalité qui régit la "cyclothymie" de la *fin'amor*, et dont

\* *Maître de conférences, Département de Français, Faculté des Langues et Littératures étrangères, Université de Bucarest.*

l'expression dialectique est rendue par le *topos* antithétique secondaire *mal* vs. *bien*: "Car après le mal me viendra le bien." [2: v. 41]

Quels sont donc, en l'occurrence, les facteurs qui concourent à réaliser l'homogénéité et la cohérence remarquables des articulations topiques du "vasselage amoureux"? En examinant la deuxième strophe et la disposition des lexèmes-clefs en position privilégiée (la fin des vers "avertit" d'abord par la rime en tant que signal extérieur), on obtient une donnée essentielle sur la portée du *topos* du "contrat": la tendance à créer un réseau informant, qui rende compte de l'attitude adoptée par le poète, d'autant plus convaincant qu'il ne s'écarte pas d'une convention communicationnelle apte à transposer sur le plan du désir amoureux l'aspiration vers une promotion qui dépasse de la sorte le cadre des liens affectifs pour rejoindre celui de l'ascension garantie par la *protection*, la *récompense* et la *possession*:

"Hélas! d'Amour je n'ai conquis que les tortures et l'angoisse, car rien ne s'obtient aussi difficilement que ce que je désire le plus, et nulle chose n'excite autant mes désirs que ce que je ne puis avoir." [2: v. 7-12]

Dans la *Chanson I*, nous avons retrouvé deux paradigmes:

**le *topos* de la requête courtoise**: "songer à la requérir" (v. 28); "Je ne sais si je jouirai de l'amour de la dame, ni quand" (v. 34); "Car en elle est toute la merci" (v. 35).

**le *topos* de la soumission**: "je la servirai deux ans ou trois, et puis elle saura peut-être la vérité" (v. 29-30); "quand elle me prit pour serviteur" (v. 44); "je la sers timidement ou la courtise" (v. 50); "Elle peut, si elle veut, me retenir" (v. 56).

Rangés sur l'axe du *désir* (*deziran* – v. 10, *enveja* – v. 11, *talan* – v. 16), ces deux vecteurs topiques sont intersectés par des chaînes lexicales polarisantes, actualisées en *topoi* [3] dont on a déjà mentionné quelques articulations, et qui dessinent en filigrane une configuration subsumée à l'antinomie fondamentale *joy* vs. *dolor*.

Malgré l'étonnante symétrie constatée à l'échelle des occurrences que les isotopies du *joy* et de la *dolor* présentent sur l'ensemble des *cansós* de Cercamon – le *joy* d'amour: environ 26 occurrences, y compris, dans les deux cas, les paronomases (chaînes de saturation sémique, ou redondantes par analogie, et les paradigmes lexicaux dérivés), la *dolor* reste dominante dans ses pièces lyriques, par l'attraction dans sa sphère des *topoi* dont le contenu sémantique témoigne d'une tension douloureuse accrue. Comme nous venons de le constater, un

argument probant en ce sens est fourni par la prééminence de la *privation* sur l'axe du *désir*, autrement dit par la situation intenable d'un amour qui se trouve être toujours entravé.

Sertie dans une structure strophique qui valorise l'état de *balansa*, grâce à l'alternance des *topoi* antithétiques *vie* vs. *mort* (v. 31), *bien* vs. *mal* (v. 32-35), dont la portée émotive est augmentée par la saturation négative de la constatation (v. 31-32) et de la causalité (v. 33-34), l'antinomie *haut* vs. *bas* joue un rôle déterminant auprès du *topos de la requête*. Cette étroite corrélation topique, dont l'effet se prolonge dans le syntagme explicatif de la "coda", est un argument de plus en faveur de la thèse selon laquelle l'obtention du bénéfice (*mercé*) et, partant, la promotion (*sorzer*) donnent du poids à la démarche que le troubadour-jongleur tente auprès de la *domna*.

L'imbrication, au niveau de la *Chanson I*, des isotopies de la *soumission* et de la *requête courtoise*, dont le pivot est l'antinomie *possession* vs. *privation* – essence même de la dialectique du *pro* (profit) et du *dan* (dommage), du *ben* et du *mal*, du *joy* et de la *dolor* – et la présence des signaux registraux relatifs au *service amoureux* dans les autres *cansós* de Cercamon, nous mènent à constater une récurrence particulière des formules consensuelles stipulées par les obligations contractuelles de l'hommage courtois, vis-à-vis desquelles l'attitude du poète diffère substantiellement de celle de Guillaume IX et de Jaufré Rudel [12]. Aussi peut-on juger les relations sémiques qu'un lexème-clef, tel que *servir*, signifiant inducteur minimal de la topique de l'hommage, établit avec les complexes poético-sémiques développés autour du *topos du contrat*, articulé à son tour avec d'autres *topoi* spécifiques de la *fin'amor*. Comme sémème – virtualité signifiante maximale du *service amoureux* – totalisant quatre occurrences dans les *cansós* de Cercamon, *servir* s'actualise dans le noyau sémique de l'hommage *vassalique*, et par les sèmes de transition constitutifs du *topos de la soumission*, dans le noyau sémique de l'hommage *amoureux*. Comme le premier sens fondamental (le noyau sémique) et le sens d'imbrication (le sème contextuel) se confondent dans ce cas, il est nécessaire de soupeser les contextes où le sémème inducteur *servir* prend ses effets de sens, depuis sa motivation originaire, d'ordre quasi juridique jusqu'à l'expression d'un état plus complexe, comportant une mobilisation et une mise à l'épreuve des disponibilités psycho-affectives de l'amant-poète.

Pour l'occurrence du lexème *servir* dans le vers 29 de la *Chanson I*: "Mais je la servirai deux

ans ou trois”, nous renvoyons à notre commentaire en marge de la concaténation de son sème contextuel, *l'hommage vassalique*, prioritaire dans l'ordre de l'imbrication à l'intérieur de la structure du *topos du contrat*.

Dans les vers 41-42 de la *Chanson II*: “Plus je croyais le servir, [plus] il [l'Amour] a changé à mon égard”, l'insécurité de l'amour auquel le poète se soumet illustre l'état de “*balansa*”, d'ambiguïté, qui représente l'essence même de la *fin'amor*. Cette situation requise est motivée objectivement, dans les vers précédents, par l'intermédiaire du *topos* antithétique *joy vs. dolor*: “Amour est doux à l'entrée et amer à la sortie; un jour il vous fera pleurer et un autre folâtrer et exulter.” (*Chanson II*) [2: v. 36-39] C'est la “règle du jeu”, d'un “rituel” du service amoureux dont le poète reconnaît la *science* au vers 40: “je connais l'enseignement [le conseil] de l'amour”. Deux constantes se font jour dans le conditionnement et le fonctionnement du service voué à la *domna*, qui parachèvent l'image qu'on peut se faire de la manière originale dont le “code” amoureux est assimilé par la *cansó*, et que nous intimement d'autres occurrences du lexème *servir* dans les pièces lyriques de Cercamon:

“J'abandonnerai seigneurs et dames, s'il leur plaisait que je la servisse, et qui me dirait de me séparer d'elle me ferait mourir à l'instant: en aucune autre je n'ai mis mon espérance, ni nuit ni jour, ni matin ni soir; mon cœur ne rêve à nulle autre chose.” (*Chanson VIII*) [2: v. 8-14]

L'exclusivité de l'amour est soulignée par l'attraction des *topoi* interconditionnés de *l'éloignement*, de la *mort-par-amour* [2: v. 10-11] et de la *quête* d'un unique objet de l'amour. Notons encore que cette soumission absolue, en vertu de la force agissante des liens de dépendance vassalique, rejoint l'acte créateur même: le refus du service espéré, recherché et sûr (les vers 8-9 pourraient inclure le sens de stabilité du jongleur, à la suite de son acceptation au service de la *domna*) entraîne le silence, l'abandon de la création même:

“Cet amour ne peut être si longtemps servi que la récompense ne soit mille fois plus grande [que la peine], car Prix et Joie et tout ce qui est, et plus encore, seront à ceux qui l'auront en leur pouvoir; jamais il n'outrepassa ni n'efreignit les accords; mais il sera, semble-t-il, difficile à conquérir.” (*Chanson V*) [2: v. 7-12]

Pour mieux comprendre les implications du *topos de la requête courtoise* dans les *cansós* de Cercamon, cette condition générique du “contrat”, qui implique la stricte surveillance du “code”, on pourrait procéder à une lecture “à rebours” de cette

strophe: de la *difficulté* à posséder le *privilege* du service amoureux (“il est difficile de la conquérir”, v. 12) au but *recherché* – l'obtention du *gazardon* – la guérison – (v. 8), récompense du respect des *conventions* (v. 11). C'est ce qui rehausse la valeur (*Pretz*) de l'être investi d'une force tonifiante (*Joy*).

L'usage du *topos de la requête courtoise* dans les *cansós* de Cercamon ne s'écarte pas, dans la plupart des cas, des normes conventionnelles. La rétractation de toute sollicitation auprès de la *domna* est formulée à la manière de Guillaume IX (b):

“[...] je n'ai pas encore tellement perdu la raison que je lui adresse requête ou prières, que je lui demande ni peu ni prou, ni ceci ni cela, ni mal ni bien, ni chose quelconque.” (*Chanson III*) [2: v. 21-24]

Il y a pourtant un aspect particulier du traitement de la “requête” dans les *cansós* de Cercamon, saisissable par l'extrapolation des données qui nous informent sur l'insertion du *topos de l'enrichissement par l'amour* – qu'on pourrait appeler, dans une première étape de sa manifestation sur le plan poétique, *topos de la souveraineté acquise par l'amour* – dans la topique du “contrat”. Au cadre de la dialectique du *pro* (profit) et du *dan* (dommage), le *topos de l'enrichissement par l'amour* recoupe l'axe syntagmatique de la *privation*, dominante dans le système instrumental et informationnel du *topos du contrat*: “Amour (...) / jamais je ne l'ai eu en mon pouvoir.” (*Chanson I*) [2: v. 5-6]; “Je ne dois pas désormais me dérober à cette joie dont jamais je ne fus encore pourvu un seul jour.” (*Chanson III*) [2: v. 7-8]; “Car ni je n'ai joie ni ne l'atteins ni ne puis me louer de sa compagnie.” (*Chanson IV*) [2: v. 6-7]; “L'ami n'est plus aimé et ne jouit plus d'amie.” (*Chanson IV*) [2: v. 13-14]; “Je la vois peu, mais par elle je suis gai et joyeux.” (*Chanson V*) [2: v. 41]

La tradition avait déjà conféré à la *domna* la prérogative à assujettir et à ennoblir ceux qui entraient dans la sphère de son pouvoir. On ne saurait d'ailleurs négliger que cette promotion au rang de suzeraine est l'effet de “l'amélioration des conditions matérielles de la femme, [qui] correspond à une amélioration de sa considération sociale”; à partir du XII<sup>e</sup> siècle, “elle participe de plus en plus à l'administration du fief”, surtout pendant les longues expéditions militaires de son époux. [8: 20-21] L'affirmation des droits de la femme se reflète aussi bien dans la possibilité de gérer sa seigneurie en absence du mari que dans celle de faire hommage pour un fief. [4: 129] Cependant, bien qu'on admette “les progrès très réels du prestige féminin entre 1100 et 1300”, il ne

faut pas ignorer que “la place des femmes dans les actes de la pratique n’est par régulière”, et que, “durant cinquante ans même, au début du XII<sup>e</sup> siècle, on les élimine systématiquement”. [5: 132]

L’identification d’une seconde étape dans le processus même de l’actualisation poétique du *topos de la souveraineté acquise par l’amour*, où celui-ci tend à capter les connotations toujours plus explicites de “l’enrichissement par l’amour”, relève d’une mutation qui vient de se produire dans le statut de la femme dont la possession n’est plus un bout du “pacte” courtois, mais un but clairement cerné dans l’œuvre des premiers troubadours-jongleurs (Marcabru, Cercamon, Bernart Marti, pour l’intervalle qui occupe le deuxième quart du XII<sup>e</sup> siècle).

Au bout de l’interprétation ethno-sociologique qu’il donne à l’amour provençal, et après avoir relevé la dévotion unilatérale de l’homme à la grande dame, l’inégalité foncière dans l’amour, imposée à l’homme par la femme de haut rang, et la soumission de l’amant à la dame, René Nelli conclut qu’une vraie prise de conscience de l’amour constatée chez les poètes, dont le rôle est essentiel dans la découverte et surtout dans l’expression de ce sentiment, a eu pour point de départ l’idée d’affrèrement égalitaire, fondé sur l’échange des cœurs: “au fur et à mesure que l’idée d’amour se dégageait, l’échange des cœurs apparaissait comme le but lointain, le terme ultime de l’amour, auquel l’amant ne pouvait parvenir qu’après s’être purifié lui-même par une série d’épreuves. L’affrèrement devait être «mérité» par l’homme. Et c’est dans le cadre du service vassalique – transposé en service amoureux – qu’il apprenait à le «mériter».” [11: 277-325] En effet, dans ses premières manifestations, le *topos de la souveraineté acquise par l’amour* témoigne plutôt d’un acquiescement implicite aux règlementations conditionnelles de l’hommage courtois, comme on le constate, par exemple, chez Guillaume IX, dans la *Chanson VII*: “Nul ne peut être un parfait serviteur d’Amour s’il ne se soumet en tout à sa volonté, s’il n’est complaisant envers les étrangers comme envers les gens du lieu.” [6: v. 25-30] On pourrait interpréter “*l’hom ben fis*” (le parfait serviteur) comme désignant le *vassal*, terme rarement employé dans le vocabulaire féodal de l’époque. Selon l’opinion de Robert Fossier, “en s’en tenant à la France, on trouve dans cette acception le mot *fidelis* dans la partie méridionale du pays ainsi qu’en Anjou et en Normandie, vers 1020 ou 1050; mais le terme *homo* le concurrence dans les mêmes régions entre 1040 et 1080.” [5: 170] L’occurrence signalée dans

les vers de Guillaume IX vient confirmer la coexistence et la symbiose même des deux termes, ce qui nous mène à postuler l’hypothèse qu’un transfert sémantique de *fis* (fidèle, loyal) dans l’aire des relations affectives ait eu lieu avant l’émergence du concept de *fin’amor*, qui absorbe les connotations appropriées au service vassalique, pour exprimer le dévouement réel, sincère, requis par l’éthique amoureuse qu’il impose.

Il convient de mentionner en ce sens, tant pour sa valorisation individuelle que pour l’histoire générale du réseau topique dans la poésie troubadouresque, que la structuration du *topos de l’enrichissement par l’amour* connaît, dans les *cansós* de Cercamon, une triple articulation dont le principal chaînon est le *topos* primaire de la *largueza*, tel qu’il est formulé dans une séquence encadrée par les noyaux sémiqes du *joy* (v. 30), de la *mort-par-amour* (v. 33-34) et du désir d’approcher l’être aimé, renvoi explicite au *topos* antithétique *proximité* vs. *éloignement* (v. 35):

“Jamais d’elle je ne voulus me plaindre, car encore, si elle veut, elle peut me rendre heureux, et elle a bien pouvoir de donner ce dont elle me peut enrichir. Je ne puis longtemps vivre [ainsi], car je perds le manger et le dormir, parce qu’elle est hors de ma portée.” (*Chanson II*, strophe V) [2: v. 29-35]

La cohérence du réseau topique au niveau du corpus poétique étudié s’y trouve être vérifiée une fois de plus: les *topoi* antithétiques corrélatifs *mal* vs. *bien*, *bas* vs. *haut*, *loin* vs. *près* se rangent dans la mouvance du *topos de l’enrichissement par l’amour*. Le liant en est assuré par l’imbrication dans le *topos de la requête courtoise*, matrice fonctionnelle du système de l’hommage vassalique, cette composante essentielle du “contrat” amoureux qui en est le noyau générateur. Les syntagmes ponctuels décelés dans les pièces lyriques de Cercamon contribuent à cerner les contours du modèle de ce paradigme typologique:

“Je lui vois tant de grâce et de mérite, il y a dans ses actes tant de distinction qu’ici [près d’elle], je me tiens pour enrichi, et que là-bas [loin d’elle], je serai à ses ordres, nuit et jour, en tout mois, en toute année, car je suis sien, comme je dois l’être.” (*Chanson III*, strophe V) [2: v. 25-30]

“Car une joie d’amour me fait reverdir et me repaît. Et je puis jurer que jamais il n’y eut dame aussi belle.” (*Chanson V*, strophe VII) [2: v. 39-40]

Dans la *Chanson III*, la proximité de la *domna*, garantie du bénéfice [2: v. 27], rejoint la distanciation imposée par l’obéissance aux normes du “contrat” [2: v. 28]. L’efficacité de la convention [2: v. 30] est certifiée, grâce à l’emploi d’un *topos*

apparenté, paraît-il, aux formules de la *captatio benevolentiae* propres à l'éloquence judiciaire [3: 209-210]: *l'éloge du souverain* (cf., plus haut, *Chanson III*, v. 25-26 et *Chanson V*, v. 40). L'intensité émotive et la visée esthétique, qui correspondent au principe de "la stylisation consciente et voulue" de la beauté féminine morale et physique [1: 32, 48, 173-188], n'estompent pas la véritable portée du message, qui procède simultanément des trois genres du discours rhétorique: "*le délibératif*, qui vise à convaincre, le *judiciaire*, qui accuse ou défend, le *démonstratif*, - épictétique - qui loue ou qui blâme". À propos du discours démonstratif, Edgar de Bruyne évoque la définition qu'en donne Fortunatianus in *Rhetorici Minores*: "demonstrativum genus, in quo est laus et vituperatio", et observe que "la description déforme sciemment la réalité en mettant en relief, dans le cas du portrait d'une belle femme, les valeurs esthétiques que le sujet *doit* avoir pour inspirer les sentiments que veut provoquer le discours." [1: 178] Le surenchérissement affectif est donc essentiellement dirigé vers la formulation convaincante d'une sollicitation en vue de satisfaire à la tendance ascensionnelle du quémandeur. Pour ce qui est du "principe de stylisation de la poésie courtoise", l'opinion d'Erich Koehler est que "le désir d'intégration, c'est-à-dire d'ascension sociale qu'éprouve l'individu ne se justifie que si les mêmes

la même situation que lui: la préférence qu'il ambitionne, le triomphe sur ses rivaux, ne saurait être méritée que par l'accomplissement singulièrement parfait des gestes qu'on est en droit d'attendre de tous. C'est ici qu'il faut chercher le secret de cette mystérieuse «poésie formelle»." [7: 46]

**La soumission et la requête** deviennent les clauses conditionnelles de "l'enrichissement par l'amour":

"Je ne m'éloignerais pas de ses pieds, si tel était son plaisir, ou mensonge ou vérité, car cette parole seule m'enrichirait." (*Chanson VIII*) [2: v. 22-28]

Le consentement verbal renvoie à la procédure orale du serment de la vassalité avant sa consécration juridictionnelle écrite; aussi peut-on retenir, en l'occurrence, pour *dig*, les connotations: jugement, sentence; promesse; ordre, commandement, et, respectivement, pour *dire*: ordonner; décider. [9: 128]

La restriction apportée à la requête, qui semble vouée à éluder l'attitude "traditionnellement" ambiguë de la *domna*, replace les tenants et les aboutissants de l'hommage courtois dans le registre ritualiste du "contrat", par le biais du *topos de la souveraineté acquise par l'amour*, devenu de la sorte *le centre de convergence des coordonnées affectives* dans le chansonnier de Cercamon.

droits sont reconnus à tous ceux qui se trouvent dans

## NOTES

(a) Pour une meilleure compréhension de la langue, nous avons renoncé, pour tous les troubadours cités, au texte occitan, en donnant directement la traduction en français.

(b) Cf. Guillaume IX: "*D'Amour je ne dois dire que du bien. Pourquoi n'en ai-je ni peu ni prou? C'est peut-être que je n'en dois pas avoir davantage.*" (*Chanson VII*, v. 7-9, dans *op. cit.*).

## RÉFÉRENCES

- Bruyne, Edgar de**, *Études d'esthétique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints, 1975  
**Cercamon**, *Les Poésies de Cercamon*, éditées par Alfred Jeanroy, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1922  
**Curtius, Ernst-Robert**, *Literatura europeană și Evul mediu latin*, București, Univers, 1970 (trad. roum.)  
**Duby, Georges**, et **Mandrou, Robert**, *Histoire de la civilisation française*, t. I, *Moyen Age-Renaissance*, Paris, Armand Colin, 1968  
**Fossier, Robert**, *Histoire sociale de l'Occident médiéval*, Paris, Armand Colin, 1970  
 Guillaume IX, *Les Chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, éditées par Alfred Jeanroy, Paris, Librairie Ancienne E. Champion, 1927 (coll. « Les Classiques français du Moyen Age »)  
**Koehler, Erich**, "Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours", dans *Cahiers de*

*Civilisation Médiévale*, n. 1, 1964

**Laffite-Houssat, Jacques**, *Troubadours et cours d'amour*, Paris, P.U.F., 1966

**Levy, Emil**, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1973

**Marcabru**, *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, publiées avec traduction, notes et glossaire par J.-M.-L. Dejeanne, Toulouse, Imprimerie et Librairie E. Privat, 1909 (coll. « Bibliothèque Méridionale », I-ère série, tome XII)

**Nelli, René**, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Privat, 1963

**Rudel, Jaufre**, *Les poésies de Jaufre Rudel*, éditées par Alfred Jeanroy, Paris, Librairie Ancienne H. Champion, 1924 (coll. « Les Classiques français du Moyen Age »)