

POUR UN ESSAI DE DÉFINITION DU SALUT D'AMOUR : LES QUATRE INFLEXIONS SÉMANTIQUES DU TERME

À PROPOS DU SALUT ANONYME *DOMPNA, VOS M'AVES ET AMORS*

L'édition critique du salut anonyme *Domþna, vos m'aves et Amors*, que M. Elio Melli a publiée voici quelques années,¹ nous paraît fournir un excellent prétexte pour reprendre, après notre travail sur les saluts d'Arnaud de Mareuil,² une analyse plus systématique du genre. Nous nous proposons de consacrer deux études à cette pièce : le présent article, général et abstrait, dans lequel nous voulons risquer encore un essai de caractérisation ; le second, plus concret, qui portera essentiellement sur une analyse thématique et stylistique.

La définition du salut en tant que *genre* présente, on le sait, de nombreuses difficultés, et bien des problèmes que Paul Meyer et A. Parducci avaient laissés dans l'ombre³ commencent aujourd'hui à se poser et s'achèment peu à peu vers une explication plus positive. M. Melli a apporté d'ailleurs dans ses derniers travaux, en corrigeant certaines omissions ou interprétations trop hâtives de notre part, une remarquable contribution dans ce sens.⁴

Le salut est incontestablement un poème en apparence mal défini et les incertitudes quant à sa désignation prouvent bien qu'il semble s'insérer avec difficulté dans le cadre d'un genre solidement constitué. M. Melli conteste par exemple, à plusieurs reprises,⁵ la définition que nous avons essayé d'en donner, après Parducci, à savoir que le salut serait au premier chef une *lettre* d'amour, désignation que l'on peut tirer des œuvres mêmes,

1. *Il salutz provenzale «Domþna, vos m'aves et Amors»*, in *StMIV*, 1957, pp. 77-94.

2. *Les saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil* (Toulouse 1961).

3. Cf. P. MEYER, *Le salut d'amour dans la littér. prov. et française* (Paris 1867) et A. PARDUCCI, *La «lettera d'amore» nell'antico provenzale*, *StM*, n. s., XV (1942), 69-110.

4. Dans le C. R. de mon livre, in «*Convivium*», nuova serie (Torino), 230-233, et surtout : I «*salut*» e l'*epistolografia medievale*, «*Convivium*», s. n., IV (1962), 385-398.

5. Cf. C. R., 231 et I «*salut*», 386.

occitanes ou françaises, où les mots de *letra*, *carta*, *escrig-s*, *breu-s*, etc., sont assez fréquemment repris. M. Melli considère en effet ces désignations comme purement occasionnelles et ne représentant pas la substance ou la forme d'un genre déterminé : elles ne constitueraient pas le principal caractère du salut mais seraient dues essentiellement à une nécessité de cohérence dans le discours. De toute façon, la désignation de *lettre d'amour* lui paraît à juste titre préférable à celle de *salut* qui, comme nous l'avons déjà montré (*Arn. de M.*, p. 17-18), ne semble se référer qu'à un détail purement formel, encore qu'important, celui de la salutation initiale : détail qui ne saurait conférer au poème une quelconque originalité en profondeur. Toutefois, si les dénominations de *salut* n'apparaissent surtout que tardivement, dans des rubriques appartenant à des manuscrits des XIV^e et XV^e siècles, donc postérieures aux dernières compositions, il n'en reste pas moins vrai que le terme de *salut* est suffisamment attesté dans les poèmes mêmes, avec cette ambiguïté sémantique que nous avons déjà signalée (cf. *Arn. de M.*, p. 19, n. 4, et p. 24, n. 13), et sur laquelle nous reviendrons plus loin. M. Melli, d'ailleurs, ajoute ou précise de nouvelles attestations : celle de Peire Vidal, dans sa nouvelle *Abrils issi'e mais intrava* :

«E sai romans dir e contar
e novas motas, e salut»;⁶

celle de *Flamenca*, lorsque Archimbaud remet à Flamenca les saluts composés par Guillaume, les croyant dédiés à la dame de Belmont (le terme, de genre féminin et au pluriel, apparaît fréquemment : v. 7073, 7093, 7116, 7121, 7143, 7176);⁷ celle, enfin, d'un passage de la *Vie de St-Edmond*, de Denis Priamus (XIII^e s.), déjà cité par P. Meyer (p. 124) :

«Si fesei(e) les serventeis
Chansonnettes, rymes, *saluz*
Entre les drues et les druz.»

La *trivalence* sémantique de la désignation (*salut* = lettre d'amour/genre poétique/salutation courtoise) ressort particulièrement des précédentes citations. Il est en effet incontestable que, pour Peire Vidal et Denis Priamus, le *salut* est bien un genre déterminé s'opposant, en tant que tel, à la nouvelle, au sirventés et à la chanson. Mais il n'en est pas moins clair que, dans *Flamenca*, il s'agit véritablement de lettres rimées, écrites

6. Cf. MAHN, *Die Werke der Troubadours* (Berlin 1846), I, 250.

7. Voir aussi notre *Arn. de M.*, p. 20, n. 5. Nous nous permettons de rappeler à ce propos que l'allusion que nous y avons faite à *Flamenca*, œuvre largement postérieure aux premiers saluts, ne concerne qu'un détail matériel extérieur au poème (la présentation du parchemin) et ne sert pas de base à une distinction originelle entre le salut et la chanson.

sur parchemin, que l'on peut garder dans sa bourse, et qui servent de message courtois :

«E per so que mielz m'en cresas,
Un breu qu'en esta borsa'm jas,
De que'l preguei qu'el m'escrissus
Per tal que de s'amors saupes,
Vos mostrarai ara dese...

E ja non dices, quant aures
Las salut que i son apresas,
Ques hanc n'ausisses plus cortesas."
Flamenca dis : "E dis ! bel seiner,
Sembla que-us vuillas d'Alis feiner
Quar l'aportas cartas e breus..."

(v. 7065-7077).⁸

Il apparaît nettement ici :

1) Que le *breu* désigne, non pas le poème lui-même, mais le parchemin, conservé au fond de la bourse, sur lequel il est écrit.

2) Que cette lettre est bien un message d'amour : «*per tal que de s'amors saupes*» (pour que je connusse sa façon d'aimer).

3) Que c'est un moyen de présenter sa requête courtoise : «il me semble que vous voulez faire la cour à Alis, *puisque* vous lui apportez missives et brefs» (v. 7076-7077).

4) Que le terme, féminin, est toujours employé au pluriel : ce qui renforce encore son ambiguïté.⁹

En outre, le caractère de gage amoureux du salut, de symbole tangible de l'amour, qui vainc la distance et séjourne près de la dame, à l'instar du *cœur* détaché du *corps* : ce caractère est patent dans le passage où Flamenca baisait chaque soir les saluts de Guillaume et faisait coïncider les deux images en les pliant gentiment (v. 7116-7138). Nous avons affaire ici, indéniablement, à un message d'amour qui concrétise l'échange des cœurs :

«E dis : Amix, vostre cor sen
En luec del mieu on es enclaus,
E per so tam pres de lui paus
Estas saluts que las sentis
E si con ieu s'en esgauzis»

(v. 7140-7144).¹⁰

8. Ed. R. LAUDAUD et R. NELLI, *Les Troubadours*, «Biblioth. Europ.» (Bruxelles 1960), 1008.

9. Pour le double genre et l'ambiguïté du terme, voir certaines variantes des manuscrits, en particulier dans le salut I de notre éd. (p. 19, n. 4 et p. 24, n. 13).

10. Voir, au sujet de l'échange des cœurs, la pénétrante étude de R. NELLI dans *L'érotique des troubadours* (Toulouse 1963), 213-214.

Le salut, en tant que *genre*, peut donc paraître assez difficilement saisissable. Mais si on lui refuse tour à tour les désignations (et en même temps les caractérisations implicites) de *salut*, de *lettre* et enfin de *donaire* (comme nous l'avons fait nous-mêmes : cf. notre *Arn. de M.*, p. 39, n. 34), sous prétexte qu'aucun de ces termes ne recouvre une représentation exhaustive de sa réalité poétique, que va-t-il donc rester à un poème, existant pourtant comme tel, qui puisse le situer face à d'autres genres plus solidement définis ?

Il nous semble en réalité que bien des hésitations seraient évitées si, en l'occurrence, on proposait de la notion de genre une définition moins rigide. Il faut en effet distinguer entre *structures formelles*, donc extérieures, et *contenu poétique* (c'est-à-dire, pour le Moyen Âge, une certaine thématique coulée dans le moule d'une stylistique en quelque sorte préfabriquée). On voit que rien ne distingue, *formellement*, la chanson courtoise du sirventés (même structure strophique, souvent même mélodie), alors que, *poétiquement*, ces deux genres se situent dans un cadre d'expression complètement différent. Réciproquement, *canço* et *salut*, si différents quant à leur texture formelle, peuvent être mis en parallèle si l'on considère avant tout leur message poétique, qui est l'effusion lyrique à base de *fin'amor*. Nous reviendrons plus loin là-dessus.

Que le salut soit avant tout une épître courtoise, même si cette désignation ne le définit pas exhaustivement, ressort visiblement des indéniables rapports qu'il présente, dans le détail même de son expression, avec l'art épistolographique de l'occident européen. La contribution de M. Melli (cf. I «*salut*», p. 387 sq.) est de ce point de vue hautement intéressante. Il semble en effet incontestable que bien des éléments, surtout dans la structuration du salut, soient déjà repérables dans les différents *Ars dictandi* médiévaux.¹¹ M. Melli a montré avec une particulière netteté que la formule même de la salutation initiale, à laquelle nous avons nié qu'elle pût suffire à définir le genre en profondeur,¹² est à rapprocher de la *salutatio* rhétorique qui constitue déjà un préambule à la lettre. L'*exordium*, d'autre part, de l'*Ars dictandi*, qui s'identifie plus ou moins à la *captatio benevolentiae*, pourrait être compris dans des formes particulières de *salu-*

11. L'épistolographie est systématisée du XI^e au XIII^e siècle : en Italie, par Alberico da Montecassino ; en France, par les différentes écoles d'*Ars dictandi*, à Meung, Orléans et Tours (cf. MELLI, *op. cit.*, p. 387).

12. Cf. notre *Arn. de Mar.*, 17. — M. Melli, de son côté, dit, avec juste raison, que ce n'est pas la formule initiale du salut qui lui communique son caractère épistolaire : cette formule n'étant que la *spia* qui permet de reconnaître les parents, voisins ou lointains, du salut. Encore qu'une discrimination des genres fondée sur la seule présence (ou absence) de la salutation initiale, ne puisse être qu'insuffisante (cf. ci-après).

tatio (p. 392). Ainsi, les trois parties essentielles du salut, qu'une analyse interne nous avait permis de déceler dans la plupart de nos pièces et en particulier chez Arnaud de Mareuil, à savoir : l'*introduction*, l'*épître amoureuse proprement dite* et la *conclusion*,¹³ ces trois parties correspondraient avec une précision suffisante à la composition traditionnelle de la lettre médiévale, systématisée par la rhétorique de l'*Ars dictandi*. Dans l'*épître proprement dite*, la louange courtoise serait l'écho à la fois de la *narratio* et de la *captatio benevolentiae*. Chez Arnaud de Mareuil, par exemple, dans le salut, *Dona, genser qe no sai dir* (Salut I de notre éd.), le *Frauenlob* correspondrait à la *narratio* (v. 84-102) :

«Vostre gen cors cuende e gay,
 Las vostras belas sauras cris,
 E'l vostre fron pus blanc qe lis,
 Los vostres huelhs vairs e rizens,
 E'l nas q'es dreitz e be sezens,
 La fassa fresca de colors,
 Blanca, vermelha pus qe flors...

 E'l gen solatz e'l franc respos,
 E'l bel semblan qe'm fetz al prim.
 Can s'esdevenc c'abdos nos vim».

Chez Folquet de Romans encore,¹⁴ la *descriptio puellae*, si proche de celle d'Arnaud, pourrait être identifiée à la *narratio* :

«Qe qan vei la gula e la fassa
 Plus blancha qe neus sobre glassa
 E vei lo menton ben assis...
 E qan vei la bocca vermelha...
 E qan vei vostras bellas denz
 Plus blanchas que n'es fins argenz...
 Aissi soi d'amor entrepres...
 Qan vei vostre bel nas traïz...
 E'ls bels olhs, rienz en la testa...
 E qan vei lo fron bel e blanc...»

(v. 78-103).

La prière courtoise, enfin, reproduirait la *petitio*. Il n'est pas jusqu'à l'alternance concertée entre le *Frauenlob* et la *prière courtoise*, à laquelle nous avons fait allusion à propos du salut I d'Arnaud (cf. notre éd., p. 55),

13. Cf. notre *Arn. de Mar.*, 31.

14. Éd. ZENKER, *Die Gedichte des F. de R.* (Halle 1896) : Salut d'amour (*Epistel*), pp. 72-79.

qui ne se retrouverait, sinon dans les principes de l'*Ars dictandi*, du moins dans certaines *rationes* présumées d'Alberico de Montecassino :

«pars narrationis
pars petitionis
alia pars narrationis
alia pars petitionis»

(cf. Melli, *op. cit.*, p. 394).

Il apparaît donc évident que, dans sa structuration externe, le salut continue d'une façon assez immédiate la tradition épistolographique médiévale, ce qui en précise le caractère épistolaire : la salutation initiale (qui le définit en tant que *salut*) n'en étant qu'une partie secondaire, mais organiquement nécessaire. Comme le dit Brunetto Latini (cité par M. Melli, p. 396), «adunque pare manifestamente che la salutatione è così parte della pistola, come l'occhio dell'uomo. Et se l'occhio è nobile membro del corpo dell'uomo, dunque la salutatione è nobile parte della pistola, c'altressi allumina tutta la lettera come l'occhio allumina l'uomo». Il semble enfin que la salutation initiale, encore que secondaire comme élément de caractérisation rigoureuse du salut d'amour, ait été néanmoins sentie comme importante dans l'économie et le climat affectif du poème. C'est le point de départ du salut, motif qui, comme le chant printanier dans la chanson d'amour, le situe d'emblée dans un cadre érotico-poétique qui est déjà une première caractérisation, un *élan*, comme le dit si bien M. Melli, «lo slancio incontenibile del sentimento, che nell'impossibilità di esprimersi adeguatamente con atti e con parole, si concentra tutto nella commozione cui auguriamo a qualcuno la buona salute» (cf. *op. cit.*, p. 397). On découvre ainsi une quatrième inflexion possible dans le sémantisme complexe de la désignation de *salut* : la valeur mystique de la salutation, plus ou moins assimilée à la salutation angélique. M. Denis de Rougement fait remarquer,¹⁵ à propos de certains parallélismes entre mystique arabe et mystique courtoise, que «la *salutation* est le *salut* que l'initié voulait donner au Sage, mais que celui-ci, prévenant, donne le premier... ; c'est un des thèmes constants du lyrisme des troubadours, puis de Dante et enfin de Pétrarque. Tous ces poètes attachent au *salut* de la Dame [et au leur] une importance apparemment démesurée, mais qui s'explique fort bien si l'on prend garde au sens liturgique du salut». La salutation initiale préfigure donc, et justifie, sur le plan poétique et sentimental, l'appel à la merci qui termine généralement le poème : c'est grâce à ce salut (qu'il donne le premier), et avec tout ce que ce terme comporte pour lui de résonances bénéfiques, que

15. Cf. *L'amour et l'occident* (Paris 1939), 91.

l'amant courtois *a le droit* de surmonter sa traditionnelle humilité, de *risquer* sa prière et sa louange courtoises, de mériter enfin la merci et la bienveillance de la dame.¹⁶

Quant à la métrique du salut, nous l'avons suffisamment analysée ailleurs (cf. notre *Arn. de M.*, p. 21-23) pour que nous n'y revenions pas ici. Rappelons que, malgré quelques exceptions peu nombreuses, le *salut classique* s'est aligné purement et simplement sur le schéma rythmique de la nouvelle. La plupart des saluts, en effet, sont construits en vers octosyllabiques à rimes plates; et rares sont ceux dont les vers présentent un agencement strophique quelconque (cf. ci-après). Et il est intéressant de constater que le salut : *Dompna, vos m'aves et Amors*, qu'on peut compter de ce point de vue parmi les exceptions, se définit parallèlement, comme nous le verrons, par l'absence de certains traits qu'on peut considérer à bon droit comme caractéristiques du salut classique. Nous ne pensons pas toutefois qu'on puisse arguer de la forme zadjalesque du poème (AAAB), qui est celle, on le sait, des plus anciens troubadours (cf. *Pos de chantar* de Guillaume de Poitiers), pour en inférer une certaine ancienneté de la pièce. Il s'agit là, à notre sens, de deux registres poétiques absolument différents : la division strophique paraît en l'occurrence si secondaire que la plupart des éditeurs avant M. Melli (injustement d'ailleurs, mais le fait est significatif), avaient adopté des schémas strophiques différents. Un poème comme le *Pos de chantar* du premier des troubadours est en effet une *chanson*, c'est-à-dire une pièce lyrique faite pour être chantée, donc strophique par définition et par nécessité; alors que le salut, par sa longueur, par le fait qu'il est destiné à être lu, ou tout au plus récité, par son didactisme plus ou moins patent, par le caractère discursif enfin de son expression, est éminemment un genre *narratif*, un genre qui ne *chante* pas d'amour essentiellement, mais expose aussi, argumente, raisonne. Sa structuration n'est donc plus strophique, c'est-à-dire lyrique, mais ration-

16. Nous modifions ici la leçon donnée par M. Melli au vers 20 (*anç estauc, com sera, salvatz*), dont l'interprétation l'embarrasse : *sera*, en effet, interprété comme le futur de *esser*, s'explique difficilement, et M. Melli est obligé de corriger : « anzi io sono e sarò (lett. : come sarà) felice. » Ce qui, par contre-coup, lui fait négliger la valeur précise, et forte ici, de *salvatz*. Nous lisons donc : *anç estauc com s'era salvatz*. L'amant courtois se considère comme *sauvé* (au sens religieux) du désespoir et nous rejoignons ainsi cette quatrième inflexion sémantique dont nous avons parlé plus haut : *salutz e salvetatz* se rencontrent d'ailleurs dans des expressions formulaires plus ou moins figées. Subsiste certes une difficulté linguistique : on attendrait en effet le subjonctif imparfait après *se* (*se fos*) comme traduction de l'hypothétique. Mais le transfert à l'indicatif (qui était déjà possible dans la langue écrite, comme en ancien français, dès le XII^e siècle) actualise beaucoup mieux l'hypothèse sur le plan du réel : le troubadour est effectivement sauvé dans un monde transfiguré par le *joï* d'amour. Nous reviendrons là-dessus dans notre second article.

nelle, logique, étendant le discours jusqu'à une démonstration ou une fin à obtenir. Le lyrisme ne disparaît pas, certes, mais il est accessoire et s'insère dans un développement discursif. Le parallélisme strophique, dans le salut en question, avec la chanson ne saurait donc être à nos yeux qu'une coïncidence sans portée. Le *dit* remplace ici le *chanté*. Et c'est là, pensons-nous, que réside le caractère hybride du salut, intermédiaire entre le *lyrisme* de la chanson et le *didactisme* de l'*ensenhamen*. La didactique courtoise des saluts mériterait d'ailleurs à elle seule une étude approfondie.¹⁷

De toute façon, à considérer le salut de l'intérieur, dans une perspective synchronique, en faisant donc abstraction de toute historicité quant à ses origines et à son développement, il apparaît essentiellement comme un poème d'amour gravitant autour de deux pôles : le lyrisme à base de *fin'amor* d'une part,¹⁸ le didactisme courtois (au sens large) d'autre part. Les autres considérations (caractère épistolaire, amplification de la *salutatio*, structuration épistolographique, etc.), pour intéressantes qu'elles soient, ne se présentent néanmoins que comme des environnements formels autour du chant d'amour et de la leçon de courtoisie. La lettre n'est qu'un prétexte littéraire, comme le départ du troubadour ou de la dame dans le *comjat*, comme le début printanier (imité de la chanson) ou la rencontre initiale (suivi du dialogue didactique) dans les *ensenhamenz*.

Nous proposerons donc du salut la définition suivante, en essayant de tenir compte de toute la complexité de ses aspects :

Le salut d'amour occitan est un poème courtois (*domnejaire*) à la fois lyrique et didactique, qui fonde son effusion sur l'élan affectif (et mystique) de la salutation initiale (*salutz*) et de la louange de la dame, mais se situe dans le registre *narratif* et discursif de la poésie des XII^e et XIII^e siècles, qui a choisi en outre pour cadre d'expression (en l'adaptant à ses fins) celui de l'épistolographie médiévale traditionnelle (*letra, carta, escrig-s*, etc.).

* * *

Dans quelle mesure le présent salut peut-il être considéré, dans les détails de sa structure, comme *classique*, c'est-à-dire conforme (ou non) au type habituel de la plupart des pièces de ce genre ? Il semble qu'il

17. Une distinction toutefois entre *salut* et *ensenhamen* : ce dernier genre présente en général un mètre différent, le vers de six syllabes à rimes plates. Pour l'étude de l'*ensenhamen*, voir G. E. SANSONE, *Gli insegnamenti di cortesia in lingua d'oc e oil* (Bari 1953).

18. La définition du *domnejaire* par P. Meyer (poème ayant pour base le *domnei*) ne serait pas finalement dénuée d'une certaine véracité. Raynouard, d'autre part (*Choix*, II, pp. 256-58), considère déjà le salut comme participant de l'épître morale et de l'*ensenhamen*. Il faut y ajouter le lyrisme.

s'en écarte d'une manière assez sensible pour trois raisons principales :

1) *La division strophique*. — Nous en avons parlé plus haut en précisant bien d'ailleurs que cette divergence formelle ne nous semblait pas d'une importance majeure, étant donné la différence, plus fondamentale à nos yeux, entre les deux *registres* poétiques de la chanson et du salut. Les saluts strophiques sont d'ailleurs rares et peut-être plus tardifs. Sur la vingtaine de saluts occitans que nous possédons, quatre à peine présentent une division strophique : celui de Raimon de Miraval, d'attribution incertaine,¹⁹ celui de Rambertino Buvaletti,²⁰ celui de Sordel²¹ et enfin le présent salut qui, en plus, semble se terminer par deux *tornadas* (mais ceci est plus discutable et nous en parlerons dans notre seconde étude). Les trois premiers sont sûrement du XIII^e siècle, fin XII^e au plus tôt pour R. de Miraval. Il semblerait donc que la division strophique du salut corresponde à une hybridation formelle relativement tardive : ce qui porterait la composition de notre poème, non pas au dernier tiers du XII^e siècle, comme le pense M. Melli, mais plutôt à la première moitié du XIII^e. Certes, on trouve encore des saluts de forme *narrative* au XIII^e siècle : celui de Folquet de Romans (autour de 1220) et les deux saluts d'Amanieu de Sescas (1278 et 1285-1291), mais on peut penser, dans la mesure où il est possible d'en juger étant donné le petit nombre de pièces conservées, que cet alignement formel du salut sur la chanson ait eu pour cause une certaine volonté arrêtée de le revaloriser : en le contaminant, pour ainsi dire, d'éléments empruntés à un genre plus noble. On peut constater d'ailleurs une hybridation semblable, encore que plus poussée, dans les saluts écrits en France septentrionale.²² Quoi qu'il en soit, certains caractères du didactisme courtois relevés dans notre salut, comme nous l'examinerons dans notre second article, ajoutés à certains détails linguistiques peut-être (cf. ci-dessus notre note à propos du vers 20), laisseraient pressentir des traces de décadence et militeraient en faveur d'une datation plus récente de la pièce.²³

19. Cf. ASNS, XXXV, 100 ; P. MEYER, *Le salut...*, 6-7, et ANDRAUD, *La vie et l'oeuvre du troub. Raimon de Miraval* (Paris 1902) 174-178.

20. Cf. PARDUCCI, *La «lettera d'amore»...*, 72.

21. Cf. M. BONI, *Sordello: Le poesie* (Bologne 1950), 180. Nous remercions M. Melli de nous avoir rappelé l'existence de ce salut que nous avons omis dans notre précédente étude.

22. Pour l'hybridation du salut en France du Nord, voir notre *Arn. de M.*, 23-30.

23. Son attribution à Raymond d'Anjou (cf. MELLI, *Il «salut»...*, 83), qui vécut entre 1120 et 1200, nous paraît donc incertaine. On ne peut rien déduire en effet des vers 80-81 : *non voil aver Los Mans ni Tors | ni esser coms d'Anguieus clamatz*, dans lesquels il faut se contenter de voir une de ces expressions idiomatiques dont on relève d'autres exemples chez les troubadours. C'est comme si l'on voulait déduire des vers 140-150 d'Arnaud de Mareuil (cf. salut I de notre éd.) : *Per qe dures aisi mos sens | No volgr' esser senher de Rems*, que le timide amant d'Adélaïde était seigneur de Reims.

2) *Le caractère épistolaire.* — Absolument absent dans toute la pièce : les termes de *carta*, *letra*, etc., n'y sont jamais employés. Aucune allusion à l'éloignement de la dame, au messenger courtois, à la localisation de l'aimée par rapport à l'amant, au désir de vaincre la distance, à la symbolique du cœur, etc.

3) *La salutation initiale.* — Également absente, supprimant ainsi toute introduction dans le poème,²⁴ toute trace d'humilité dans la préparation à la requête courtoise, tout essai d'explication à l'envoi de l'épître : le troubadour commence *ex abrupto* son chant d'amour.

Ce poème est donc manifestement un salut bâtard ou plus simplement décadent. M. Melli²⁵ signale à juste titre l'écart (qui va croissant) entre des saluts comme celui d'Arnaud de Mareuil (*Dona, genser qe no sai dir*), de structure régulière, où l'influence de l'épistolographie médiévale est manifeste, et d'autres saluts comme celui de Raimbaud d'Orange ou celui dont il est l'éditeur, dans lesquels il est beaucoup plus délicat d'établir une correspondance quelconque entre les diverses parties et les divisions traditionnelles de l'épître médiévale.

Force nous est donc de recourir à des éléments *internes* de caractérisation, fondés essentiellement sur une étude *thématique* et *stylistique* du poème, ces deux aspects d'ailleurs, compte tenu de la notion même de style médiéval, se recouvrant parfaitement : la structuration du salut ne reposant plus en effet sur des correspondances extérieures avec les traditions d'un *Ars dictandi* senti déjà sans doute comme périmé, mais sur une succession de thèmes courtois fondamentaux s'actualisant sur le plan stylistique par des séquences de motifs, de termes-clefs ou de schèmes formulaires dont l'agencement technique, plus ou moins heureux, constitue la plus ou moins grande originalité de la poésie médiévale.²⁶

Il nous semble donc indispensable d'examiner en premier lieu la succession de ces thèmes fondamentaux qui gravitent ici autour d'une ligne de force essentielle de l'éthique médiévale : la systématisation de la *fin'amors*. Cinq thèmes apparaissent nettement, suivis en conclusion de la traditionnelle requête courtoise :

24. Pour l'étude de l'introduction dans le salut d'amour, cf. notre *Arn. de Mar.*, 31-39. On peut penser, il est vrai, que l'introduction, parfaitement détachable du poème, en a été supprimée par les copistes. Mais cela paraît peu vraisemblable, étant donnée la parfaite unanimité, de ce point de vue, des manuscrits L, N et Q.

25. Cf. I «salut», 395.

26. Pour ces notions de thèmes, de motifs, de termes-clefs et d'expressions formulaires, voir les remarquables études de PAUL ZUMTHOR : *Poésie médiévale et poésie moderne*, «Cahiers du Sud», n.° 372, pp. 270-282 ; *Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles*. CCM, Poitiers, oct.-déc. 1959, pp. 409-427 ; *Langue et techniques poétiques à l'époque romane* (Paris 1963).

- 1) La joie d'amour (v. 1-27).
- 2) La louange courtoise, amenant la *descriptio puellae* (v. 28-81).
- 3) Le *don* courtois (v. 86-97).
- 4) L'accession initiatique à la *druerie* (v. 98-118).
- 5) La requête courtoise (v. 119-125).

Tels sont les thèmes dont nous nous proposons d'analyser, dans un autre article, les motifs et la formulation linguistique : le caractère hybride (à la fois lyrique et didactique) du salut nous paraissant particulièrement apte à expliciter le sémantisme complexe, à la fois précis et polyvalent, d'une terminologie érotique courtoise dont il faudra bien, un jour ou l'autre, entreprendre systématiquement l'étude.

PIERRE BÉC

Université de Poitiers.
Institut d'Etudis Occitans, Toulouse.