

## Les troubadours et l'amour

LINDA. M. PATERSON  
(University of Warwick)

Voici ce qu'a dit C.S. Lewis il y a 50 ans à propos des troubadours: «Tout le monde a entendu parler de *l'amour courtois*, et tout le monde sait qu'il est apparu tout à coup à la fin du XIe s. en Languedoc... De véritables transformations du sentiment humain sont très rares -il y en a peut-être trois ou quatre rapportées par l'histoire- mais je crois qu'elles existent, et que celle-ci en est une.» Depuis Lewis beaucoup de réserves ont été exprimées à propos de cette idée que les troubadours ont inventé l'amour courtois. Certains ont même cherché à réduire l'amour courtois à une simple erreur de la part de la critique, à soutenir qu'il n'aurait jamais existé, pas plus sur le plan littéraire que sur le plan de la réalité. Toujours est-il que cette critique continue à donner plus ou moins raison à Lewis, et à croire que le terme *amour courtois* (inventé, lui, au XIXe s.) garde tout de même une certaine utilité. Les troubadours parlaient en fait de la *fin'amor*, et c'est la *fin'amor* des troubadours (hommes et femmes) du XIIe et XIIIe s. que je vais parler aujourd'hui, à cette belle occasion du *festival de trobadors*.

Qu'est-ce que c'était que la *fin'amor*? Toute définition fait faillite, puisque les troubadours ne sont pas homogènes: ce sont des inventeurs, des créateurs, engagés dans une dialectique continuelle les uns avec les autres, et possédant aussi un sens d'humour et d'ironie qui sait très bien se moquer d'idées reçues. Mais en gros, et pas toujours, il s'agit dans la *canço*, c'est-à-dire la chanson d'amour troubadouresque, d'un amant courtois, poli, humble, fidèle, désireux d'un amour pas encore consommé, soumis à la volonté hautaine et parfois capricieuse d'une dame plus ou moins inaccessible, dont il se présente le serviteur et l'adorateur constant, souvent oscillant entre des sentiments de joie et de douleur. L'érotisme des troubadours surgit et s'intensifie dans l'écart qui subsiste entre le désir et son assouvissement, tension rehaussée par la présence d'obstacles, tels que les *lauzengiers* (les médisants ou les espions qui trahissent les amoureux) les *gilos* (le mari, les parents de la dame), tel enfin que la distance physique, la célèbre *amor de lonh*, l'amour lointain, chantée par Jaufrè Rudel. Sa biographie du XIIIe s. est entrée dans la légende:

Jaufrè Rudel de Blaye fut un homme très noble, prince de Blaye. Et il tomba amoureux de la comtesse de Tripoli, sans la voir, à cause du bien qu'il avait entendu dire d'elle par les pèlerins qui retournaient d'Antioche. Et il composa d'elle maintes chansons avec de belles mélodies et de pauvres paroles. Et à cause de son désir de la voir, il se croisa et prit la mer, et devint malade sur le bateau, et fut conduit à Tripoli, dans un auberge, comme mort. Et on le fit savoir à la comtesse et celle-ci vint à lui, à son lit, et le prit dans ses bras. Et lui sut qu'elle était la comtesse, et recouvrit l'ouïe et l'odorat, et loua Dieu de lui avoir préservé la vie jusqu'à ce qu'il l'eût vue; et ainsi mourut-il dans ses bras. Et elle le fit enterrer à grand honneur dans la maison des Templiers; et ensuite, ce jour-là, elle se fit religieuse, pour la douleur qu'elle ressentait devant sa mort.

Histoire touchante, romanesque, et certainement apocryphe. N'importe: que *l'amor de lonh* célébrée dans ses chansons soit interprété comme l'amour d'une dame réelle -chrétienne ou sarrasine- ou comme l'amour d'une dame imaginaire, ce qui fait l'essentiel, c'est la distance. Désir, donc, qui s'intensifie par l'attente, les obstacles.

La *fin'amor* s'exprime au moyen d'un langage particulier, puisé dans le vocabulaire des rapports entre maîtres et serviteurs: «Dame, mains jointes, je m'incline devant vous; prenez-moi comme votre



serviteur et promettez-moi votre amour»; «Humble, mains jointes et à genoux je me rends à vous, qui êtes belle et noble». On a l'habitude de croire qu'il s'agit ici du rapport soi-disant *féodal* (mot que j'essaie personnellement d'éviter, puisqu'il voile et déforme toutes sortes de réalités très variées) entre vassal et seigneur. En vérité, les troubadours se présentent aussi souvent en tant que serfs ou esclaves. Giraut de Borneil dit qu'il est «*plus liés que sers*» (plus lié qu'un esclave) à sa dame. Bernart de Ventadorn déclare qu'il est l'homme lige de sa dame et lui rend le gage qu'il porte sur sa tête. Ce geste est la preuve qu'il ne s'agit aucunement de vasselage entre homme libre et seigneur, mais d'une forme d'hommage servile, très fréquente en Occitanie, et qui faisait que les grands seigneurs se répugnaient devant l'hommage. De plus, l'image d'un amant «mains jointes, à genoux» peut aussi représenter l'attitude de la prière: «Dame, pour l'amour de vous je me joins les mains et adore!» Ce vocabulaire de la *fin'amor* mêle donc l'humilité du vassal, serviteur ou serf devant le maître profane à l'humilité devant le maître ou la maîtresse divine.

Les troubadours élèvent l'amour en une source de valeur sociale et morale, qui frise l'hérésie, car après tout, c'est l'amour de Dieu qui est source de morale -non l'amour d'une femme, surtout une femme qui n'est pas son épouse. S'agit-il d'un amour adultère? Parfois oui, pas toujours, mais les troubadours restent pour la plupart inexplicites. Cet amour est en fait bien ambigu (et c'est peut-être pour cette raison qu'il évite, pour la plupart, la condamnation de l'Église). A la fois sensuel et spirituel, licite et illicite, moral et pourtant transgressif, source d'humilité et source d'autopromotion (car le meilleur amant, c'est celui qui est le plus digne de récompense, sociale autant qu'amoureuse), cet amour paradoxal permet une gamme abondante d'interprétations de la part de ceux qui le chantaient, de ceux qui l'écoutaient, et assurément de ses interprètes modernes.

Amour sensuel? Certainement, il faudrait être bien pervers pour interpréter autrement la prière du premier troubadour, Guilhem IXe duc d'Aquitaine, «que Dieu le laisse vivre suffisamment longtemps pour qu'il se mette les mains sous le manteau de sa dame»; ou bien les exclamations de Bemart de Ventadorn:

Ai, bon' amors encobida,  
 cors be faihz, delgatz e plas!  
 Ai, frescha charn colorida,  
 cui Deus formet ab sas mas!  
 Totz tems vos ai dezirada,  
 que res outra no m'agrada.  
 Autre' amor no volh nien!

*Ah! bon amour désiré, corps bien fait, svelte et lisse! Ah, tendre chair aux belles couleurs que Dieu a façonnée de ses mains! Je vous ai toujours désirée, car nulle autre ne me plaît. Je ne veux absolument pas d'une autre amour!*

Mais c'est aussi un amour spirituel. Non seulement à l'époque de la Croisade contre les Albigeois, où l'Inquisition pèse lourdement sur la vie courtoise, et où Guilhem de Montanhagol déclare que l'amour fait naître la chasteté, puisqu'un amant véritablement courtois ne ferait jamais rien qui nuise à l'honneur de sa dame, où ensuite Guiraut Riquier passe imperceptiblement de la louange de la *domna* courtoise à celle de la *domna* céleste, la sainte Vierge. Mais aussi chez Arnaut Daniel, par exemple, qui n'hésite pas à exprimer la solennité de son amour en invoquant «cel Seigneur que y is mostret en colomba» (ce Seigneur qui se montra sous forme de colombe) et qui déclare prendre la douleur de l'amour comme la *paix*, c'est-à-dire le baiser de paix fait sur le psautier ou la patène au moment de l'of-



fertoire, en déclarant que cet amour, puissant mais retenu, est un amour qu'il ressent, «en la testa (en sa tête).

Mais comme je viens de le dire, l'aspect le plus remarquable de la *fin'amor* des troubadours, c'est qu'elle élève l'amour profane en une source -obligatoire pour tout homme courtois- de valeur morale. A vrai dire, cet aspect reste embryonnaire ou même absent du premier troubadour, pour qui l'amour est, certes, la source du bonheur suprême dans la vie d'ici-bas, mais pour qui il possède un pouvoir de transformer plutôt que d'améliorer: «Pour la joie qui vient d'elle... le plus courtois [peut] devenir un vilain, et le plus vilain devenir un homme courtois». C'est plutôt le troubadour Marcabru (entre 1135 et 1150 environ) qui semble avoir logé chez les troubadours cette idée-clé, cette dimension éthique de la *fin'amor*. Satiriste et moraliste, non auteur de *cansos*, Marcabru condamne le comportement sexuel de l'aristocratie occitane sous la lueur de la morale chrétienne. Enragé par ce qu'il entend comme la frivolité et la confusion intellectuelle et morale de l'amour colporté par des troubadours écervelés tels que Jaufre Rudel, Marcabru, lui, fulmine contre la folie et le péché des maris adultères. Pris à leur propre piège, ces cocus corrompent le sang noble des grands lignages en engendrant des b, tards, tout en caressant les enfants qu'ils croient, à tort, les leurs. Mais en même temps, Marcabru cherche aussi à définir la *fin'amor*: un amour fondé sur la fidélité à un seul partenaire, sur la foi mutuelle, la réciprocité du sentiment, la patience, l'humilité, la pureté, le soin de l'autre, l'absence de convoitise matérielle. Après Marcabru, et sans doute contre l'esprit et les intentions de celui-ci, les troubadours prennent très au sérieux l'idée que l'amour est une source essentielle de vertus morales. C'est que, d'une part, il fallait se défendre contre ses attaques, et que, d'autre part, les formulations abstraites de ce troubadour, fort bien instruit d'ailleurs, se laissaient facilement emprunter et adapter à des fins qu'il n'aurait pas prévues et certainement pas approuvées.

A quelques exceptions près les troubadours désormais défendent donc la *fin'amor* comme source de valeur morale et sociale, les uns soulignant les qualités vertueuses de l'individu, les autres les avantages sociaux d'un système de comportement qui crée et soutient la joie de la cour. Pour ce qu'il en est de cette dernière, une dispute entre le troubadour occitan Raimon de Miraval et le troubadour catalan Uc de Mataplana fournit des aperçus fort intéressants (sinon tout à fait clairs) sur les rapports entre la poésie et les pratiques sociales. Uc de Mataplana reproche à Raimon d'avoir mis sa femme à la porte du ch,teau familial parce qu'elle composait des chansons et encourageait des soupirants courtois. Un mari, selon Uc, devrait accepter les admirateurs de sa femme, de la même façon dont ses voisins acceptent qu'il courtise les leurs. Raimon défend avec fougue sa réputation pour la courtoisie et déclare qu'il est juste qu'un chevalier de mérite divorce d'une femme qu'il aurait épousée par enfantillage. Si sa *domna*, d'autre part, lui fait l'honneur de l'accepter, «il doit être lié par un hommage si constant qu'il ne prendra jamais un autre chemin». Il accuse le Catalan d'une dévotion excessive à sa femme: la cour idéale contient une belle *domna*, des hommes qui courtisent les dames d'une façon agréable, et une épouse qui fait honneur à son mari. Ce qui est clair ici, c'est que pour Raimon la fidélité à la *domna* l'emporte sur la fidélité à l'épouse; la conduite idéale de l'épouse reste moins explicite.

Pour Raimon, la réputation individuelle compte, certes, mais ce qui domine chez lui, c'est la sociabilité de la cour. Chez d'autres troubadours, c'est plutôt à l'individu que l'amour apporte de la valeur. Selon Bernart de Ventadorn, qu'on prend souvent pour le troubadour amoureux par excellence,

Celui qui aime et ne s'améliore point a certainement un coeur méchant et misérable. Je me suis amélioré au point que je ne vois homme plus riche que moi, car je sais que j'aime et suis aimé par la plus noble que Dieu ait jamais créée...

Idée séduisante - surtout si c'est le troubadour qui cherche à se faire valoir à la cour, dans une compétition entre rivaux.

Quel est en fait l'enjeu de cette compétition masculine? L'argent, le souper, les dons, évidemment;



la promotion et le statut social aussi. Quel est donc le rôle de la femme dans tout ceci? Autrefois on voyait dans la découverte de la *fin'amor* une avancée significative, une révolution presque, dans le statut de la femme en Europe. Sous cette optique la femme, ou la dame noble du moins, au lieu de rester sous la domination de son mari, de son père, de ses frères ou d'autres parents masculins, aurait occupé la position élevée de la *domna* courtisée, vénérée par un ou des soupirez(s). Aujourd'hui on a plutôt tendance à parler de *l'amour discourtois*, d'une nouvelle forme de misogynie médiévale.

Certes, la *fin'amor* implique quelque chose de très important pour la femme: son consentement. Comme l'a fort bien démontré l'historien français, Georges Duby, la fin du XI<sup>e</sup> s. (justement l'époque du premier troubadour Guilhem d'Aquitaine) a été témoin d'un combat particulièrement aigu entre deux modèles de mariage, celui du monde laïc et celui de l'Église. Pour les laïcs, le choix du partenaire n'était pas en premier lieu l'affaire des individus qui allaient s'épouser, c'était avant tout et essentiellement une affaire de famille. Surtout on ne songeait pas à solliciter le consentement de la jeune fille, qui devait tout bonnement obéir aux ordres de son père - mais il faut noter aussi que le père en particulier et la famille en général ne permettaient pas non plus une liberté absolue aux fils, dont certains n'eurent jamais la permission de se marier. L'Église, en revanche, soutenait que c'était le seul consentement des deux contractants, sans l'intervention de la famille, qui légitimait le mariage. Donc le consentement de la femme devient à cette époque-ci une nouvelle réalité pour la famille aristocratique; non que ce consentement soit pour longtemps et dans la plupart des cas autre chose qu'une formalité. Mais quand même, il commence à s'infiltrer dans la littérature française et occitane, et de plus en plus à mesurer que le temps avance. Donc on pourrait constater que cette question du consentement de la part de la femme trouve une correspondance pour le moins intéressante dans la position de la *domna* dans la chanson courtoise: hautaine, difficile, exigeante, elle se fait prier, elle choisit de se disposer à son gré.

Et pourtant. La *domna* de la *canço* est un personnage fictif, évidemment (même si on peut identifier plusieurs dizaines de dames réelles mentionnées dans les chansons d'amour des troubadours), et qui plus est, un personnage muet. Les conventions du genre, où le *je* masculin parle de ses sentiments à lui, ne permettent pas de réponse de la part de la dame aimée. Figure d'ombre, elle lui présente avant tout un miroir idéalisant de lui-même, un objet précieux qui lui garantit sa propre valeur: «quand je considère comme elle est au sommet de la valeur», dit Arnaut Daniel, «je m'aime beaucoup davantage pour avoir osé la désirer».

En deuxième lieu, selon certains aperçus récents de la part des érudits, elle fait partie d'un système de genres contraignant, même coercitif. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas simplement d'une opposition binaire entre hommes et femmes, mais d'un système tripartite qui comprend, d'une part, les hommes, genre positif, sans divisions; et d'autre part, deux catégories de femmes, la *domna* et la *femna*. La *domna*, peu accessible, plutôt passive, surtout sur le plan sexuel, participe dans une certaine mesure aux qualités positives masculines, telles que l'intelligence ou l'honneur; mais si elle manque de se conduire d'une façon exemplaire selon l'idéal prescrit par le troubadour lui-même, elle risque de retomber dans la catégorie négative de la *femna*, qui évoque tous les défauts d'une misogynie médiévale bien profondément enracinée, à savoir la mutabilité, le caprice, une volonté et une sexualité indépendantes et dangereuses:

Des dames je me désespère; je ne me fierai jamais en elles: autant j'avais coutume de les exalter, d'autant plus les mépriserai-je désormais. Puisque je vois qu'aucune n'est de mon côté contre celle qui me ruine et me détruit, je les crains toutes et de toutes je me méfie, car je sais bien qu'elles sont toutes pareilles. - Ma dame, en cela, se montre bien femme, et c'est pourquoi je lui en fais reproche; car elle ne veut point ce qu'un homme doit vouloir et, ce qu'un homme lui interdit, elle le fait.

Même s'il y a ici un grain d'humour -et ce n'est pas sûr- on voit que la dame devient femme au moment où elle s'échappe aux valeurs et à la contrainte masculines.



En troisième lieu on ne peut plus accepter sans réserves l'idée que la *canso* s'adresse principalement aux femmes, comme l'a cru Rita Lejeune: «L'amour courtois, cette grande valeur spirituelle, n'est pas leur création, mais il a été conçu pour elles». Il y avait sans aucun doute des femmes parmi le public des cours troubadouresques; les troubadours adressaient leurs paroles souvent, il est vrai, à une *domna* quelconque, anonyme, nommée, ou bien déguisée par un pseudonyme. Mais ce que les érudits ont récemment remarqué, c'est qu'en fait, la *canso* s'adresse autant à des hommes, qui sont souvent les destinataires explicites de la chanson, qu'à des femmes. Oui, il s'agit très souvent dans la *canso* d'une requête d'amour; mais il s'agit aussi de se faire valoir, sur le plan poétique et linguistique autant que sur le plan de l'éthique amoureuse, aux yeux des hommes.

Mais il existe, n'est-ce pas, à côté des troubadours, les *trobairitz*. Ne sont-elles pas la preuve d'une liberté féminine plus avancée en Occitanie qu'ailleurs aux XIIe et XIIIe siècles? Oui et non. Oui si on tient en compte la présence et le nombre des auteurs féminins: tandis qu'aux XIIe et XIIIe siècles la France du nord et l'Angleterre anglo-normande ne comptent que deux auteurs femmes connus: Marie de France et Clémence de Barking, on connaît le nom de quelques 23 femmes troubadours, et encore environ 25 poésies anonymes vraisemblablement composées par des *trobairitz*, et leurs chansons ont été conservées dans un tiers des chansonniers troubadouresques. Le témoignage des miniatures trouvées dans les manuscrits médiévaux démontre aussi que ceux du XIIIe et XIVe siècles qui préservaient leurs chansons jugeaient les *trobairitz* dignes de respect. Bien qu'à une époque plus récente on ait représenté les femmes troubadours plus ou moins comme des putains - dans un MS du XVIIe siècle elles portaient par exemple des bas rouges - et qu'au début du XXe s. Alfred Jeanroy leur ait reproché une sensualité dénuée de modestie convenable, l'iconographie des XIIIe et XIVe siècles les dépeint uniquement comme des femmes nobles, sans aucune trace de critique.

Ces femmes troubadours participaient certainement aux jeux de société poétiques. Selon le troubadour catalan Amanieu de Sescas, il était tout à fait normal qu'une jeune fille de la cour contribue aux débats poétiques: la seule chose qu'il recommandait c'était qu'il ne fallait pas les faire grossières mais plutôt agréables et courtois. D'ailleurs elles ont composé des pièces de tous les genres poétiques importants: non seulement genres dialogués mais aussi *canços*, *sirventes* (poésies satiriques), et d'autres encore.

Mais il faut dire que, tout de même, la présence des *trobairitz* reste assez précaire. Pour une *trobairitz* il existe vingt troubadours. Le nombre de pièces conservées est petit: quarante-six, par rapport à 2.500 de la part des hommes. Parmi ces quarante-six, dix-neuf ne se trouvent que dans un seul MS, dans une condition souvent très abîmée où elles sont fort mal lisibles. Malgré la gamme de genres préservés, plus de la moitié de leurs compositions sont des pièces dialoguées, donc on pourrait soupçonner que celles-ci aient été jugées dignes de préservation parce qu'elles faisaient partie d'un texte composé par un troubadour masculin.

Et si les *trobairitz* ont trouvé une voix, cette voix est quand même problématique. Certes, elle est parfois assurée, même audacieuse: «Je voudrais un soir tenir mon chevalier nu dans mes bras,» déclare la Comtessa de Dia; «Sachez que j'aurais grande envie de vous tenir dans mes bras à la place du marié pourvu que vous m'eussiez promis de faire tout ce que je voudrais.» Mais les voix féminines témoignent aussi, assez souvent, de l'inquiétude. Reconnaît-on vraiment à une femme le droit de parler, par exemple? Selon Castelloza, qui entreprend une chanson d'amour, tout le monde dit qu'il est fort inconvenant qu'une femme fasse des prières d'amour à un cavalier. Et puis quel rôle la *canso* impose-t-elle à une dame, et comment s'y adapter? D'une part elle pourrait s'imaginer comme la *domna* de la *canso* troubadouresque - mais dans ce cas-ci comment peut-elle chanter son amour, puisque la *domna* de la *canso* est muette? Ou bien elle pourrait se mettre à la place du soupirant, en adoptant une position d'infériorité et de faiblesse, ce qui contredit les rôles prescrits par la *canso* traditionnelle masculine.



ne. La Comtessa de Dia choisit la première option: c'est-à-dire, elle accepte le rôle traditionnel de la *domna*, mais se plaint du manque de correspondance entre un système de valeurs sanctionné par le public, et sa propre expérience:

A chantar m'er de so q'ieu no volria,  
 tant me rancur de lui cui sui amia,  
 car eu l'am mais que nuilla ren que sia;  
 vas lui no.m val merces ni cortesia,  
 ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens,  
 c'atressi.m sui enganad'e trahia  
 cum degra' esser, s'ieu fos desavinens.

*Il me faut chanter de ce que je ne voudrais pas chanter, tant je me plains de celui dont je suis l'amie, car je l'aime plus que toute autre chose; ni les faveurs que je lui accorde, ni la courtoisie, ni ma beauté, ni ma bonne réputation ni mon esprit ne m'aident pas auprès de lui, car je suis trompée et trahie de la même façon dont je devrais l'être, si j'étais déplaisante..*

Si la Comtessa se trouve mal à l'aise en assumant la position traditionnelle de la *domna*, Castelloza, d'autre part, imite la requête amoureuse des troubadours, rejetant le rôle de la dame hautaine, adoptant une position subordonnée; mais en paraissant prête à tolérer un comportement orgueilleux et peu aimable de la part de l'amant m.le, elle révèle un sens d'insécurité et de faiblesse, puisque c'est la dame qu'on attend d'être hautaine, et non son soupirant. Donc l'idée de la *fin'amor* qui ressort de la poésie des *trobairitz*, c'est qu'au lieu d'être une source d'exaltation, telle qu'elle s'avère dans la *canço* masculine, elle est souvent plutôt une source d'anxiété.

Chaque époque apprécie l'art du passé à sa manière. La *fin'amor* s'accorde mal aux conceptions modernes de l'amour. L'intérêt des troubadours se limite-t-il donc à l'historique et au culturel? S'il en était ainsi, cet intérêt resterait déjà considérable. Personnellement, je reste fidèle à mon ancienne amour pour les troubadours. Question d'habitude peut-être, d'investissement professionnel, et des problèmes intellectuels qu'ils posent. Mais ce qui m'attire toujours chez les troubadours, c'est aussi leur joie de vivre, leur élan lyrique, leur humour badin, et la «sorcellerie évocatoire» de leur chant. Car avant tout, si les troubadours cherchent à briller par l'amour, il s'agit encore plus de briller par les mots. C'est Dante qui l'a dit: pour lui, ces fabricants de paroles sont les *vulgares eloquentes*, les éloquentes de la langue vulgaire, inventeurs d'une gamme de formes et de styles étincelants, souples, variés, parfois délicats, parfois robustes. N'oublions pas enfin leur vigueur truculente. Le troubadour catalan Guilhem de Berguedà qui, à ses heures, se déclare un amant «leyals e fis» et même échange des paroles courtoises avec une hirondelle, se distingue avant tout par une invective habile, cuisante et cruelle, souvent amusante, et non rarement intraduisible. On se ferait une idée bien fautive des troubadours si on croyait que c'étaient toujours des amoureux polis. Ce sont avant tout des maîtres de langage, en matière de courtoisie mais aussi de plaisanteries paillardes, de politique, de religion, de guerre, et de bien d'autres domaines encore.



## RESUM - ABSTRACT

Lluny de ser homogènia, la fin'amor dels trobadors es caracteritza, no obstant, en el seu conjunt, per una situació clau (un amant cortès i sotmès a una dama poc accessible), un erotisme fonamentat en la distància entre el desig i la seva satisfacció, un llenguatge pres del vocabulari del tracte entre mestre i servidor i, per últim, per la seva exaltació de l'amor, sensual i espiritual a la vegada, en una font de valor social i moral. Aquesta dimensió ètica de la fin'amor, embrionària o absent en el primer trobador, sembla haver estat introduïda als trobadors pel satirista Marcabru, que condemna el comportament sexual de la noblesa occitana mentre prova de definir, a la llum de la moral cristiana, una altra fin'amor. Els trobadors que el succeeixen assimilen la idea de que l'amor és una font essencial de virtuts morals, però adapten el seu discurs a fins que certament ell no hagués aprovat. Alguns fan valer la sociabilitat de la cort; d'altres el valor del propi individu que cerca sobresortir en una competició entre rivals. Per la dona, la fin'amor implica una cosa molt important: el seu consentiment. No obstant, la *cansó* margina o bé exclou la veu femenina: figura a l'ombra, la *domna* presenta al *jo* masculí un mirall idealitzant d'ell mateix, un objecte preciós que garanteix el seu valor. Ella encara forma part d'un sistema de gèneres constrenyedors que prescriu una conducta concreta sense la qual corre el risc de desafiar els models misògins de l'època. D'altra banda és lluny de ser l'única o fins i tot la principal destinatària de la *cansó* que s'adreça tant als homes com a les dones.

Si la fin'amor no s'ajusta als conceptes moderns de l'amor, la *cansó* conserva, no gensmenys, el seu interès històric i cultural i, fins i tot, el seu impuls líric, el seu humor i la seva brillantor lingüística. D'altra banda, es podria tenir un concepte fals dels trobadors si s'ignorés els gèneres no-cortesos.

Far from being homogeneous, the fin'amor of the troubadours has, nevertheless, some features in common (a courtly lover devoted to an inaccessible lady), an erotism founded on the distance between desire and its satisfaction, the use of a language taken from that of master and servant and, lastly, an exaltation of love, both spiritual and sensual from a source of social and moral values. This ethical dimension of the fin'amor that was embryonic or absent in the first troubadours, seems to have been introduced by the satirist Marcabru, who condemned the sexual behaviour of the Occitan nobility while he tried to define, in the light of the Christian morality, another kind of fin'amor. The subsequent troubadours assimilated the idea that love is an essential source of moral virtues but adapted their discourse to purposes that he would not have approved of. Some employ the sociability of the court, others the value of the individual who searches to stand out in competition against his rivals. For the lady, the fin'amor implies something very important: her acquiescence. However, the *cansó* marginalises or excludes the feminine voice: figure in the shade, the *domna* means to the masculine *I* the idealising mirror of himself, a precious object that guarantees his value. She still forms part of a system of restricted genres that prescribe a specific conduct without which she risks to defy the misogynist models of the time. On the other hand, she is far from being the only or even the main addressee of the *cansó*, which is addressed to men as well as to women.

If the fin'amor does not conform to the modern concept of love, the *cansó* maintains, however, its cultural and historical interest and, even, its lyrical impulse, its humour and its linguistic richness. On the other hand, to ignore the non-courteous genres may mislead to an equivocal concept of the troubadours.