

ISSN 0962-4902

BULLETTINS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE
D'ÉTUDES OCCITANES



numéro 14

**“JEUNES CHERCHEURS
EN DOMAINE OCCITAN”**

Montpellier, avril 1998

Association
Internationale
d'Etudes
Occitanes



ACTES DU COLLOQUE

“JEUNES CHERCHEURS

EN DOMAINE OCCITAN”

(MONTPELLIER, 28 février-1 mars 1997)

Montpellier, avril 1998

Bernart de Ventadorn : la voix d'un idéal
L'incompréhension entre les sexes à travers l'oralité

Marion CODERCH
Barcelone

1. *Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or'en sai
que-m laissez en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralh, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi-m perdei com perdei se⁴¹
lo bels Narcisus en la fon*

(31. vv. 17-24)

A mon avis, pour commencer cette communication, il n'existe pas de façon plus expressive que de laisser parler les vers de Bernart de Ventadorn lui-même. Son éloquence dépasse toute interprétation. Pourtant, nous ne devons pas nous laisser porter par notre impulsion interprétative de lecteurs modernes, mais nous devons nous mettre à la place du lecteur/auditeur du moyen âge. Dans la culture médiévale, le recours au mythe de Narcisse ne devait pas toujours s'interpréter comme une allusion à l'amour de soi-même, mais - et plus souvent - comme l'amour d'une image de la perfection. En effet, la vision d'une image dont la perfection frappe l'amant déchaîne le procès de création de l'idéal. L'image a, dans ce cas, un pouvoir démesuré qui en arrive à anéantir la volonté de l'amant.

La nature psychopathologique de l'amour des troubadours a été démontrée par Raffaele Pinto dans son livre *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*. Pinto parle du principe de suppression de la réalité comme une des bases du développement de cette pathologie (p. 50). En effet, la découverte d'une image qui comble les désirs de perfection de l'amant amène celui-ci à construire un être imaginaire dont la perfection morale correspond à la perfection physique. Cet être devient l'objet de ses rêveries. L'amant éprouve un désir avide de connaître réellement l'être aimé, mais ce désir est réprimé et sublimé par la distance qui sépare l'amant de la dame. La rêverie de l'amour ne peut pas attendre la révélation de l'être aimé. Cet objet réel d'amour est supplanté par une création mentale, un produit de l'impatience de l'amant.

L'identification entre beauté et bien dans la mentalité médiévale a été démontrée par Erich Köhler. Pour Bernart de Ventadorn, la beauté du visage est un miroir fidèle de la bonté de l'âme. Les vertus physiques deviennent morales avec une facilité étonnante:

2. *E sai be, can la remire,
c'anc om belazor no-n vit;
e no-m pot re far que-m dolha.
(19. vv. 32-34)*

41. Je cite toujours l'édition de Moshe Lazar, aux Editions Klincksieck, de 1966.

3. *Tort n'a, mas eu lo-lh perdo
e mos cors li reperdona,
car tan la sai bet'e bona
que tuilh li mal m'en son bo.*
(39. vv. 21-24)

4. *Si tot ma donna-m sosrai
ja de re no-m clamarai;
car es tan pur'e tan fina
que ja no creirai,
si de so tort li quer plai,
que merces no l'en prenha.*
(8. vv. 16-21)

Pourtant, derrière l'attribution obstinée de ces vertus morales à la dame choisie se dissimule une exigence plus intéressée : l'amant, dans la création de son illusion de l'être aimé, a identifié les vertus morales avec la réciprocité dans l'amour. La *merce* que l'on suppose à la dame oblige celle-ci, dans l'univers poétique de notre troubadour, à accepter son admirateur.

5. *Ma donna prec que m'acolha,
e pois tan m'a enriquuit,
no sia qui dona, qui tol.*
(19. vv. 61-63)

En réalité, la création de cette fantaisie d'une femme complaisante et prête à saisir la volonté masculine n'est qu'un mécanisme psychologique au moyen duquel on prétend appréhender l'intériorité de la dame, ce qui échappe à la perception sensorielle. Le procès de connaissance commencé par le troubadour lui permet, hors des limites imposées par la réalité empirique, de créer un être susceptible d'être possédé. Aussi s'étonne-t-il, quand il découvre que la dame qu'il considérait parfaite - c'est-à-dire dont il croyait être aimé -, ne l'aime pas :

6. *Eu am la plus de bon aire
del mon mais que nula re;
et ela no m'ama gaire:
no sai cossi-s esdeve!*
(27. vv. 9-12)

De cette façon naît ce que Giorgio Agamben appelle "spazio in cui diventa possibile l'appropriazione" (nous trouvons cette remarque dans son livre *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*; pp. 97-98); il s'agit d'un espace créé et délimité par la parole où la possession de l'être imaginaire devient possible, car cet être inventé représente tout ce que l'amant veut trouver en une femme : complaisance et disponibilité.

Le désir d'accomplissement de la relation sentimentale mène l'amoureux à tenter l'approche de la dame réelle. Mais l'obstacle de la distance sociale s'oppose aux essais du troubadour. La tension créée entre le désir de communiquer avec la dame et la répression que rend nécessaire la vie sociale se résout dans la recherche de voies de communication

alternatives. Il arrive au troubadour de reconnaître le besoin d'un langage codifié qui lui permette de s'exprimer et d'éclaircir ses doutes :

7. *Parlar degram ab cubertz entresens
e plus no-ns val arditiz, valgues nos gens!*
(20. vv. 47-48)

Puisque le code ne peut être établi au moyen d'un accord oral, l'amant tente de l'établir par la communication visuelle, le seul mode de communication qui est possible malgré la distance. Il essaie de connaître les sentiments de la femme d'après son regard. La naïveté et l'optimisme excessif qui font croire à l'amant de pénétrer l'intérieur de la dame sont évidents dans plusieurs *cançons* :

8. *E si-m tenh a tortura
lo seu respos salvaige,
sei olh m'en fan drechura,
que-m son del cor messaige;
qu'eu sai be per uzaige,
qu'olh no celon coraige.
Sol aisso-m n'asegura,
qu'eu no-n ai autre gaige.*
(22. vv. 25-32)

9. *Mout ai be mes mo bon esper,
cant cela-m mostra bel semblans
qu'eu plus dezir e volh vezer,
c'aicel jorn me sembla nadaus
c'ab sos bels olhs espiritaus
m'esgarda; mas so fai tan len
c'us sols dias me dura cen!*
(2. vv. 36-38 et 46-49)

10. *Mas era sui tan joyos
que no-m sove del maltraih.
D'ira e d'esmai m'a traïh
ab sos bels olhs amoros,
de que-m poizon e-m fachura,
cilh que m'a joya renduda,*
(16. vv. 17-22)

11. *C'ab sol lo bel semblan que-m fai
can pot ni aizes lo-lh cossen,
ai tan de joi que sol no-m sen,*
(19. vv. 28-30)

L'amant interprète sans hésiter le *bel semblan* que la dame lui montre comme l'amour correspondu. Cet interprétation est terriblement subjective et elle répond à l'idéal qui est l'objet de son amour, non pas à une réalité concrète. Face à la possibilité du rejet, l'amant s'obstine à croire à ce *bel semblan*, plus topique que réel, avec un optimisme désespéré qui n'est possible que dans un état d'exaltation amoureuse.

12. *De s'amistat me reciza !
Mas be n'ai fiança,
que sivals eu n'ai conquiza
la bela semblança.*
(4, vv. 25-28)

Enfin, quand il arrive que la communication peut se produire dans le domaine de l'oralité, la dame refuse de communiquer oralement avec le troubadour. Celui-ci se sent trompé, car, bien qu'elle lui ait montré *bel semblan*, elle ne lui parle pas:

13. *Mout m'es greu que ja reblanda
celeis que vas me s'orgolha,
car si mos cors re-lh demanda,
no-lh platz que mot m'i responda.*

*Tan sap d'engenh e de ganda
c'ades cuit c'amar me volha.
Be doussamen me truanda,
c'ab bel semblan me confonda!*
(29, vv. 8-11 et 15-18)

Le procès de corruption de l'idéal est commencé. Le troubadour montre son étonnement quand il s'aperçoit que la dame choisie n'est pas celle que sa beauté physique lui faisait croire. En se rendant compte de l'absurdité de son illusion, il accuse la dame de trahison :

14. *Can vei vostras faissos
e-Is bels olhs amoros,
be-m meravilh de vos
com etz de mal respos.
E sembla-m trassios,
can om par francs e bos
e pois es orgolhos
lai on es poderos.*
(17, vv. 57-64)

15. *Qu'eu no posc la pensa durar,
de tal dolor me fai pasmar,
car tan s'amistatz m'esconditz!
Ab bel semblan sui eu traïtz.*
(42, vv. 65-69)

L'amant s'obstine à ne pas admettre le rejet, l'attribuant à de possibles raisons externes, ou aux circonstances :

16. *Mas no s'eschai qu'ilh am tan paubramen;
pero be sai c'assatz for'avinen,
que ges amor segon rïcor no vai.*
(41, vv. 33-35)

Le contraste entre la dame réelle et l'idéal du troubadour atteint son point culminant lorsque la communication orale se produit enfin. L'amant se voit forcé d'admettre son échec. Comme l'a dit Jane E. Burns dans son article "The man behind the lady in troubadour lyric"⁴², la dame réelle se caractérise par le fait qu'elle dit "non" à plusieurs reprises. La dame se sert de l'oralité pour exprimer son rejet le plus cruel :

17. *qu'eu l'am d'amor coral,
ela-m ditz: "no m'en chal",
enans ditz que per al
no m'a ira mortal.*
(17, vv. 43-46)

18. *E si-m tenh a tortura
lo seu respos salvatge,
sei olh m'en fan drechura
que-m son del cor messatge;*
(22, vv. 25-28)

Dans certaines occasions, la dame se moque même du troubadour:

19. *No-n faïtz mas gabar e rïre,
domna, can eu re-us deman;
e si vos amassetz tan,
alres vos n'avengr'a dire.*
(27, vv. 57-60)

Dans d'autres cas, elle reproche au troubadour des erreurs qui, selon lui, ne sont que des fautes qu'elle a elle-même commises :

20. *Soven me rept'e-m plaideya
e-m vai ochaisos troban;
e can ilh en re feuneya,
vas me versa tot lo dan.
Gen joga de me e-s desdai,
que d'eus lo seu tort me conclui.*
(23, vv. 25-30)

21. *S'amor colh, qui m'empreizona,
per lei que mala preizo
me fai, c'ades m'ochaizona
d'aisso don aiochaizo.*
(39, vv. 17-20)

Parfois elle l'accuse sans avoir de raisons apparentes, ou tout simplement, le contredit :

22. *Ilh m'encolpet de tal re
don me degra venir gratz.*

⁴² *Romance Notes*, vol. XXV, 254-270.

23. *e can eu l'en arazona,*
ilh me chamja ma razo
(39, vv. 31-32)

Dans tous les cas l'oralité est un véhicule de destruction, de négativité. C'est l'agent qui anéantit d'une façon définitive l'idéal de la beauté et de la bonté. Puisqu'elle a permis pour la première fois l'expression de la volonté féminine, elle met en évidence l'incompréhension entre les sexes; et la farce qu'était le rêve de possession créé par l'homme se montre dans tout son ridicule. La mission de l'oralité est de revendiquer l'indépendance de l'identité féminine face à une structure mentale créée pour la définir, la réduire et la soumettre.

L'échec du rêve de pouvoir qui devait permettre à l'homme de s'approprier l'objet de ses désirs, cause un conflit psychologique qui se résout comme s'il s'agissait d'une expérience traumatique. Ce "trauma", pour ainsi dire, fait que le troubadour se tourne vers la dame avec une attitude violente. L'inadaptation entre l'idéal et la réalité provoque l'agressivité et laisse la voie ouvertes à l'agression et à la misogynie:

24. *Ben deuri'om donna blasmar,*
can trop vai son amic tarzan,
que lonja paraula d'amar
es gran enois e par d'enjan,
c'amar pot om e far semblan alhor,
e gen mentir lai on non a autor.
(20, vv. 49-54)

L'essai de définition d'une nouvelle réalité exige la création d'un nouveau type de femme qui permette à l'homme de croire qu'il connaît cette dame de *mal respos*. C'est le procès de création de la *domna salvatge*. J'ai choisi cette dénomination parce que je considère qu'elle exprime le trait le plus caractéristique de cette nouvelle dame : l'agressivité verbale. L'adjectif *salvatge* apparaît trois fois dans le *corpus* de Bernard de Ventadorn : une fois appliqué à la dame (*c'ades estai vas me salvatj'e grama; 9, v. 4*); dans une autre occasion à ses réponses (*respos salvatge; 22, v. 26*), et une fois encore à son corps (*corps salvatge; 22, v. 43*). Je l'ai adoptée parce qu'il n'y a pas d'autre adjectif qui prédomine pour définir ce type de femme.

Comme tout essai d'appréhension de la réalité, la *domna salvatge* est aussi un idéal, mais un idéal négatif : l'homme peut penser qu'il connaît cette femme, mais jamais qu'il puisse la posséder. De cette manière, le processus finit par l'apparition d'un nouveau phénomène psychopathologique. Le besoin désespéré de saisir et de soumettre la nature féminine était devenu, au début de l'aventure de la séduction, une pathologie qu'avait provoqué, la création de l'idéal positif.

Après la confrontation de cet idéal avec la réalité, et après l'échec de l'amant dans sa recherche, l'expérience traumatique qui en résulte est incorporée à cette pathologie. De cette combinaison naît l'idéal négatif qui incarne le ressentiment et le désespoir d'un homme qui se sent incapable d'approfondir les mystères de l'identité féminine.

De Bernard de Ventadorn à Peire Cardenal - réminiscences d'une société féodale dans les poésies des troubadours

Liisa ERNVALL
Helsinki

Bernart de Ventadorn, poète du grand siècle de *trobar*, a dû écrire ses poésies entre 1150 et 1180 environ. On s'accorde pour classer Bernard de Ventadorn parmi les plus grands poètes lyriques de tous les temps et on admire chez lui, entre autres, la maîtrise de la versification, l'apparente facilité rythmique, la musicalité, la fraîcheur de l'expression qui donne un sentiment de vécu.

Bref : c'est un représentant idéal de la *canço* occitane; un poète qui reste bien élevé, dans le cadre de cette poésie amoureuse, sans déranger personne. Comme devait le noter Moshé Lazar dans l'introduction de l'édition critique la plus récente de l'œuvre de Bernard de Ventadorn⁴³.

L'œuvre poétique de Bernard, en effet, ne connaît qu'un seul sujet: la passion amoureuse. Celle-ci inspire chacune de ses chansons et est la substance de chaque vers. Point de place dans son œuvre pour des poèmes satiriques, politiques ou moralisateurs (sauf quelques strophes çà et là dans le style d'un Marcabrun ou d'un Cercamon ...).

Donc bien que Lazar admette qu'on peut effectivement trouver quelques vers, quelques strophes qui s'écartent en quelque sorte de l'atmosphère générale de l'œuvre, il laisse entendre que ce n'est là qu'un détail insignifiant qui, vu l'ensemble des textes, ne trouble pas vraiment l'image.

L'emploi, parfois abondant, d'images tirées du monde féodal par les poètes de la *canço* est bien connu ; chez Bernard de Ventadorn ce vocabulaire constitue souvent presque l'ossature du poème. Pour m'appuyer sur Marc Bloch, il paraît qu'une transposition du couple amant/femme aimée sur le couple vassal/seigneur féodal était loin de choquer le public vivant dans une société hautement inféodée où le pouvoir féodal exerçait une emprise omniprésente. En revanche, "La confusion de l'être aimé et du chef répondait à une orientation de la morale collective tout à fait caractéristique de la société féodale"⁴⁴.

En fait, plusieurs érudits admettent le postulat que la *fin'amors* est à séparer rigoureusement de la société environnante. Je cite Hamlin, Ricketts et Hathaway⁴⁵ :

En tant que conception littéraire, elle reste exempte des influences sociologiques, et ne s'inspire que des émotions esthétiques.

À peu près contemporain de l'ouvrage cité, le célèbre article d'Erich Köhler⁴⁶ propose cependant une approche sociologique et fonde son hypothèse sur les liens qui unissent l'idéologie courtoise et les modestes chevaliers sans ressources venant de la petite noblesse ou d'origine non-noble.

⁴³ Lazar, Moshé, *Bernard de Ventadorn, troubadour du XIIe siècle. Chansons d'amour*. Paris, Klincksieck 1966, Introduction, 12.

⁴⁴ Bloch, Marc, *La société féodale*, II, Paris, Albin Michel 1940, 42.

⁴⁵ Hamlin - Ricketts - Hathaway, *Introduction à l'étude de l'ancien provençal*, Genève 1967, 38.

⁴⁶ Köhler, Erich, "Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1964, 27-51.

L'élément féodal en soi, si intimement lié à la poésie des troubadours, a, naturellement, été abordé maintes fois par les érudits. En revanche, comme l'a noté Mario Mancini⁴⁷, on a l'impression que, aujourd'hui, l'étude systématique de la métaphore féodale suscite plutôt une sorte de méfiance. On peut encore rencontrer des observations pertinentes sur la métaphore féodale chez Rita Lejeune⁴⁸ qui l'analyse avant tout dans la poésie de Guillaume IX.

J'ai déjà eu l'occasion de classer quelque peu le vocabulaire féodal présent dans l'œuvre de Bernard de Ventadorn. Il s'agissait d'une approche comparative où j'ai étudié, à travers la métaphore féodale, la fidélité de Bernard de Ventadorn surtout vis-à-vis des principes du lien vassalique.

J'ai donc trouvé bien des passages qui devraient (et qui doivent) surprendre et paraître incongrus non seulement dans un contexte féodal, mais encore dans un contexte courtis. Ces passages expriment de l'ironie ; ils peuvent juxtaposer le sacré et le profane ou bien amener, après une magnifique louange et une argumentation serrée, une chute subite dans la banalité la plus quotidienne. Le fait particulièrement intéressant est que ces passages inattendus prennent généralement pour cibles les éléments dont le prestige, tant au sein de la *fin amor* qu'au sein du système féodal, doit être absolu : la Dame ou bien l'hommage vassalique. Parfois la scène, autrement dit le paysage mental du vassal d'amour, est assombri d'une amertume dont le pesantier fait tressaillir dans un environnement qui devrait être celui d'un élégant jeu de société.

Les éléments de ce type présentement, à mon sens, un écart incontestable par rapport à l'idéologie de la *fin amor*. Et tout aussi bien, par rapport à celle du monde féodal.

J'entends reprendre cette étude restée trop superficielle afin de l'approfondir d'une manière essentielle, tout en insistant sur une approche sociologique. Comme point de départ, je tiens qu'aucune poésie ne se crée dans le vide : la société environnante y est toujours présente.

Plus exactement, mon objectif est d'étudier, à la lumière de la métaphore féodale, la manière dont l'idéal de la *fin amor* chez Bernard de Ventadorn se réfère à la réalité historique, en voyant s'il s'y adapte ou s'il s'y heurte. En d'autres termes, je veux étudier dans quelle mesure en définitive Bernard de Ventadorn est, ou éventuellement n'est pas, un adepte de cette esthétique dont on le considère comme l'un des meilleurs représentants. Cela contribuera à fixer également sa part d'originalité au sein de la tradition de la *fin amor*.

Je note également une hypothèse intéressante que Robert Lafont propose dans son article incorporé dans l'ouvrage *Le Chevalier et son désir*⁴⁹. Lafont rattache en effet les verbes *recrezer* et *escondire* que Bernard de Ventadorn utilise par exemple dans une de ses chansons les plus belles, une chanson-clé, "*la lauzeta*", à une rupture idéologique avec la société de la *fin amor*.

Avant d'essayer de déterminer la nature, la fonction et la place de la métaphore féodale chez Bernard de Ventadorn, il est intéressant de rappeler certaines particularités propres à la métaphore. Souvent, elle offre deux faces dont l'une, liée à la métaphore linguistique, souligne le côté dominant de l'objet et l'autre, liée à la métaphore esthétique, autrement dit poétique, invite à voir l'objet d'une façon nouvelle. Une autre fonction bien connue de la métaphore est son emploi pour désigner ce qui - dans telle ou telle société, dans un moment donné de l'histoire - n'a pas le droit d'être exprimé. D'autre part, la métaphore peut également s'attacher à un objet que l'on aime particulièrement. Bref, il semble qu'une

⁴⁷ Mancini, Mario, *Metafora feudale*, Il Mulino, Bologna 1993, 163.

⁴⁸ Lejeune, Rita, "Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine". *Airi del VIII Congresso internazionale de Studi Romanzi*, Vol. II, Firenze 1956, 227-248.

⁴⁹ Lafont, Robert, *Le Chevalier et son désir*, Ed. Kimé, Paris 1992, 192-193.

des caractéristiques de l'expression métaphorique est son rattachement aux sensations et aux sentiments forts.

A côté de la *canço*, obligée donc, semble-t-il, de s'appuyer sur la métaphore pour décrire son entourage, j'entends étudier le *servintés* qui, par définition, *décrit la société*.

Peire Cardenal, cadet de Bernard d'un demi-siècle environ, est un des maîtres du *servintés* moral et, en tant que tel, est souvent placé parmi les plus grands satiriques de tous les temps. Poète du XIII^e siècle, Peire Cardenal a donc vu changer la société du *trobar* et les féodalités adopter éventuellement de nouvelles pratiques par les effets de la croisade.

Le thème du changement des valeurs, de l'altération des mœurs est constamment présent chez Peire. Cependant, comme on vient de le noter, Bernard avait déjà exprimé sa désillusion vis-à-vis de l'Amour qui se fait souvent traître et donc, si j'ose dire, vis-à-vis de l'exercice du Pouvoir qui ne respecte pas ses engagements. Avec le changement du siècle, avec le changement du *trobar*, les cibles de la critique ou bien les éventuelles réminiscences d'une société féodale changent-elles ?

Dans la recherche de la norme à laquelle l'œuvre poétique à étudier doit se référer, je suis donc deux pistes : l'une, esthétique et l'autre, historique. Au niveau historique se rattache l'histoire des mentalités.

L'étude du niveau historique dans lequel la métaphore puise ses images profite des recherches les plus récentes des historiens⁵⁰. Ces travaux ont contribué à modifier, voire bouleverser, les conceptions concernant l'avancement du féodalisme dans le Midi de la France du XIII^e siècle. Il convient, naturellement, de ne pas oublier que, en ce qui concerne les féodalités, les pratiques devaient varier d'une manière essentielle d'une région à une autre.

Puisque les renseignements sur la personne physique de Bernard de Ventadorn ainsi que sur sa vie sont minimes, à part la fameuse épithète de *Lemozi* qui accompagne souvent son nom dans les textes de l'époque, les rapprochements plus précis avec les féodalités de telle ou telle région seraient impossibles. D'autre part, on considère que Bernard a dû se déplacer relativement beaucoup durant sa vie et une telle optique contribue à élargir la dimension historique d'une manière tout à fait intéressante. Pour Peire Cardenal, son activité professionnelle et ses déplacements sont un peu mieux connus.

Pour l'histoire des mentalités, je constate d'abord le grand intérêt de la littérature narrative occitane de la même époque, même si elle est un peu postérieure à l'œuvre des troubadours. Le fait par exemple que *Flamenca* nous offre une parodie des convenances de la *fin amor* est loin d'être négligeable. Je pense même que, du côté français, une étude des fabliaux et de leur apport sur le rire médiéval pourrait amener un enseignement intéressant. Naturellement, une bonne connaissance de la tradition littéraire et, par conséquent, du goût de l'époque, est utile pour l'histoire des mentalités, mais elle est tout aussi utile pour mieux comprendre les objectifs de l'emploi de la métaphore en général. Je ne pourrais donc jamais trop souligner l'importance de l'étude du domaine troubadoursque précédant les deux poètes choisis ainsi que de celui qui est leur contemporain.

D'autre part, une information toute aussi précieuse sur les mentalités du XII^e siècle nous est proposée par les chartes, particulièrement bien conservées dans les archives des provinces méridionales. Les chartes nous révèlent par exemple les antagonismes et les conflits d'intérêts régnant entre différents groupes. Cette lecture nécessite tout de même une grande vigilance, car les chartes transmettent également un vocabulaire et des formules d'expression qui sont propres à ces différents groupes sans qu'on puisse les transposer dans le langage des troubadours.

⁵⁰ Avant tout: Bonnassie, Philippe, "Du Rhône à la Galice: genèse et modalités du régime féodal", *Structures féodales et féodalisme dans l'Occident méditerranéen (Xe-XIII^e siècles)*, Paris 1980, 17-44.