

## **Valorisation axiologique et analogie positionnelle chez Arnaut Daniel**

***Laura Kuzmenko***

### **L'analogie et le langage**

Arnaut Daniel, troubadour occitan dont l'activité se déroule entre ca. 1180-1200, demeure un poète célèbre par la richesse formelle et la densité du contenu de ses vers. Nous essayerons de fouiller à l'origine des métaphores de ce *trobador ric* de manière nouvelle. Cet article se propose de se concentrer sur les analogies entre la valorisation axiologique et la perception, d'une part et la topologie, de l'autre afin d'explorer les cohérences possibles dans le corpus de *cansos* d'Arnaut Daniel. L'étude présente est une partie d'une analyse plus extensive du langage métaphorique et d'un de ses mécanismes les plus visibles, l'analogie, qui permet d'observer la façon selon laquelle Arnaut arrange son monde intérieur (la vie affective, rationnelle et créative), le microcosme (le milieu anthropomorphe, naturel et courtois) et le macrocosme (non-anthropomorphe, les astres) en couples analogiques et exprime de cette manière leurs rapports. L'approche analogique systématise ainsi les images disparates et multiples à travers les textes d'Arnaut, étale les traits complexes de l'expression poétique individuelle du poète et démontre l'existence des mécanismes logiques, linguistiques et sémantiques qui réalisent l'unité et la systématisme de ses *cansos*. On assume donc que l'étude sémantique cognitive sur laquelle on s'appuie ici pour analyser et comprendre les analogies et les métaphores arnaldiennes peut éclaircir des points névralgiques du *trobar ric*, en même temps qu'elle illumine le style et révèle l'originalité d'Arnaut.

## Méthode

L'analogie, procédé caractéristique de la logique, connaît aussi des applications linguistiques. Puisque l'analogie relève d'un processus cognitif, elle sert utilement de tremplin dans l'approche des métaphores cognitives ainsi nommées<sup>1</sup>. Aristote lui-même appelle ce processus cognitif «créer de bonnes métaphores», et mentionne qu'il consiste à «observer des ressemblances»<sup>2</sup> entre des objets distincts et des catégories établies. La métaphore, le degré le plus haut du fonctionnement cognitif, n'explicite pas l'analogie sur laquelle elle repose, mais dans un cadre syntaxique donné, associe deux objets<sup>3</sup>.

Les observations et les analyses du langage démontrent que par l'analogie les concepts abstraits sont compris sous la forme d'images concrètes. Étant donnés les concepts de niveau de base et d'image-schéma<sup>4</sup>, compris directement dans les termes de l'expérience physique, il est possible de construire un complexe de modèles cognitifs. La sémantique cognitive nomme ces concepts indexés des *métaphores d'orientation* et George Lakoff et Mark Johnson démontrent que la plupart des concepts fondamentaux sont organisés en termes de métaphores spatiales. Les orientations «haut-bas», «avant-derrrière», «centre-périphérie», «proche-loin» offrent une base très riche pour la compréhension des concepts, indexation en cohérence avec la culture englobante<sup>5</sup>. Il existe une systématisation interne pour chaque métaphore de spatialisation, par exemple «bien est en haut» entraîne une orientation vers le haut de tout état de bien-être. Cette orientation est cohérente avec les cas spéciaux – tout ce qui se traduit par bien être : «heureux est en

---

1 Éric Bordas passe en revue l'analogie vis-à-vis de la métaphore, *Les chemins de la métaphore*, 29-34.

2 Aristote, *Poétique*, 122.

3 Mary Hesse, *Models and Analogies in Science*, démontre comment la valeur informative de l'analogie varie en fonction de la relation entre les termes envisagés et comment la métaphore acquiert le degré le plus haut dans le fonctionnement cognitif. Mary Hesse propose une tripartition de l'analogie sur le modèle logique. Il y a l'analogie positive (traits communs aux deux objets envisagés), l'analogie négative (traits présents dans l'un des deux objets, et incompatibles avec l'autre), l'analogie neutre (traits dont on ne sait pas s'ils sont communs ou non aux deux objets). «L'analogie atteint à son but d'instruction et d'intellection dès qu'elle dépasse le champ de l'analogie neutre, pour aller au plus loin de l'analogie positive pour y découvrir des propriétés homologables». Éric Bordas, *Les chemins*, 32. «La mise en discours de l'analogie présente alors des degrés d'explicitation très différents : glose épilinguistique, comparaison, ou métaphore. Le discours de la glose (sur le modèle : «on peut comparer  $x$  et  $y$ », etc.) avoue l'analogie d'un point de vue extérieur aux objets envisagés». Éric Bordas, *Les chemins*, 33.

4 Les termes originaux sont «basic-level» et «image-schematic concepts».

5 D'autres cultures se comportent différemment, mettant en valeur plutôt l'équilibre ou la centralisation. George Lakoff et Mark Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, 34.

haut», «bonne santé est en haut», «vivant est en haut», «contrôle est en haut»<sup>6</sup>, «statut est en haut». Marcel Danesi, parlant du principe de l'interconnexion des métaformes par le raisonnement métaphorique, affirme que la verticalité, une seule image–schéma, est capable de construire d'innombrables expressions culturelles, des symboles, des représentations et des traditions<sup>7</sup>. Ainsi, les concepts abstraits peuvent former des systèmes cohérents justement parce que chaque rapport est équivalent à un rapport donné, de base, concret. Concret et observable, notre monde tridimensionnel se reflète dans la manière dont on pense l'abstrait. La construction littérale d'un paysage tridimensionnel (texturation du paysage), entre des «lignes» verticales, horizontales et de profondeur, tant dans ses dimensions concrètes qu'abstraites, est une caractéristique surprenante des *cansos* d'Arnaut Daniel, aspect ignoré jusqu'ici. Les pages suivantes démontrent l'impact du sensoriel et du topologique (du positionnel) sur la conceptualisation arnoldienne des valeurs du monde.

### La valeur axiologique et le corporel

Premièrement, il faut souligner que généralement dans la langue les concepts abstraits sont rapportés en termes corporels. La raison est définie par des traits percevables :

e.m sent fermes d'un tal fozil  
don totz jorns mon sen afil

(*Entre.l Taur* 26-27, et je me sens ferme avec une telle pierre à aiguiser avec laquelle j'affile mon raisonnement.)<sup>8</sup>

Grâce aux lexies «fozil» et «afil» le concept de raison «sen» reçoit des propriétés de corporalité (la raison existe en tant qu'objet) et de sensorialité (la raison est un objet dur et parfaitement tranchant). Les qualités de la raison influencent le bien-être, conséquemment «e.m sent fermes» signale que l'affectivité reprend les qualités de dureté et de fermeté de la raison. Par conséquent la proportion :

6 «Les champs cognitifs de l'émotion et de la posture ne partagent aucun concept, pourtant il y a des corrélations systématiques entre le contenu sous-symbolique de [l'émotion] et celui de [posture]. Nous concevons l'expérience de notre fonctionnement optimal quand nous sommes debout et notre dysfonctionnement quand nous sommes étendus. Par la suite, nous comprenons le bonheur et le malheur en termes de ces postures». George Lakoff et Mark Johnson, *Les métaphores*, 58. De la même façon, la vie est une condition pour le fonctionnement optimal et le dysfonctionnement mis au point extrême serait la mort, d'où la conception sur l'axe vertical en termes de /+ haut/ ou /- haut/.

7 «It is the imaginary element that interconnects different domains of symbolism and interpretation, imparting a commonality of sense to them». Marcel Danesi, *Poetic Logic*, 108-109.

8 *Entre.l Taur*, publié par Wilhelm, *The Poetry of Arnaut Daniel*. Les autres fragments cités proviennent de l'édition de Toja, *Arnaut Daniel : Canzoni*.

<b>haut</b>	<b>aigu</b>	<b>raison</b>	<b>fermeté</b>	<b>valeur +</b>
_____	_____	_____	_____	_____
=	=	=	=	=
<b>bas</b>	[...]	[...]	[...]	<b>valeur -</b>

renforce une fois de plus ce rapport direct entre des objets placés sur la verticale.

Puisque les *cansos* sont composées dans le périmètre courtois, constituant un certain environnement moral, éducatif et religieux, les considérations évaluatives abondent. Fût-elle sincérité ou trahison, bonté ou malice, qualité artistique, statut social, pour le troubadour la valeur se lie d'une façon ou d'une autre à l'amour. Les métaphores, dont le véhicule est essentiellement sensoriel, rendent cette relation encore plus étroite et originelle.

### **Le visuel pour la valeur**

Prenons un exemple. La symbolique des couleurs délègue au blanc et au noir, couleurs complémentaires, le pouvoir d'exprimer les sentiments, en vertu d'un système analogique rationnel<sup>9</sup>. Le blanc – que la définition plastique classifie sous le terme de non-couleur – est symboliquement sans impuretés, ce qui expliquerait le choix de son emploi pour traduire les valeurs superlatives. Même quand l'antonyme «noir» n'est pas présent dans le contexte, on le sous-entend logiquement comme pôle de comparaison nécessaire et surtout comme pierre de touche par rapport à laquelle on ordonne les valeurs :

q'en vostr'amor me trobaretz tot blanc,

(*Si m fos 34*, car en amour vous me trouverez tout blanc.)

<b>haut</b>	<b>blanc</b>	<b>valeur +</b>
_____	_____	_____
=	=	=
<b>bas</b>	<b>[noir]</b>	<b>valeur -</b>

Par leur contraste radical en termes de luminosité, /+lumière/ vs. /-lumière/, et de transparence<sup>10</sup>, qui sont les sèmes essentiels dans la distinction entre la lumière et l'ombre, le blanc et le noir expriment idéalement les degrés extrêmes de la sincérité et réalisent exemplairement les métaphores du bien-être, de la joie et de la douleur. Aussi la valeur ressort-elle de façon plus prégnante quand le «blancs» est mis en contraste avec le «niers» :

Tant dopti que per non-aus  
devenç sovens niers e blancs;

<sup>9</sup> Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, 87.

<sup>10</sup> Les concepts associés aux couleurs doivent être traités selon le principe logique de la transparence et de l'opacité, selon Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, 152.

(*En breu* 33-34, Tant je crains que pour ne pas avoir osé, souvent je deviens noir et blanc.)

<b>haut</b>	<b><i>blancs</i></b>	<b>courage</b>	<b>[joie]</b>	<b>valeur +</b>
= _____ = _____ = _____ = _____ = _____				
<b>bas</b>	<b><i>niers</i></b>	<b>lâcheté</b>	<b>[douleur]</b>	<b>valeur -</b>

On voit alors qu'afin de créer cette impression de valeur, de courage et de bonheur qui va de pair avec l'amour, le sensoriel tient un rôle majeur, celui d'imprégner la langue de sa marque et de traduire en même temps un lien puissant entre la vie physique et la vie affective.

### ***L'auditif pour la valeur***

Apparemment, l'antinomie entre deux concepts devient d'autant plus percutante que ceux-ci se trouvent aux pôles positif et négatif sur l'axe vertical haut-bas. À titre d'exemple, les paroles du poète béni sont mises en balance contre celles du calomniateur, le *lauzengier maudit* :

Ben fui grazitz  
e mas paraulas coutas,  
per so que ies al chausir no fui pecs,  
anz volgui mais prendre fin aur que ram,  
lo iorn qez ieu e midonz nos baisem  
e.m fetz escut de son bel mantel endi  
que lausengier fals, lenga de colobra,  
non o visson, don tal mals motz escampa.

(*Doutz brais* 17-24, Bien je fus béni et mes paroles bien reçues, parce qu'en les choisissant je n'ai pas du tout été stupide, par contre j'ai voulu prendre de l'or pur plutôt que de l'airain quand nous nous sommes donné le premier baiser, ma dame et moi, et elle m'a fait écu de son beau manteau indigo, pour que le lauzengier faux, langue de couleuvre, ne le voie pas, d'où tant de mauvais mots se répandent.)

L'opposition *grazitz* (béni) vs. *colobra* (couleuvre) se réalise dans les termes de la béatitude, dans la mesure où l'homme est béni ou maudit par Dieu. Par conséquent tout ce qui se relie à l'homme élu (le poète) ou au réprouvé (le *lauzengier*) maintient le signe positif ou négatif, placé métaphoriquement en haut ou en bas.

Le troubadour reçoit la grâce de l'amour par le baiser, la récompense pour ses mots doux à l'adresse de la Dame, mots censés équivaloir leur pesant d'or. En revanche, sans opportunité de rachat, les *lauzengiers* sont à jamais perdus pour le monde des vertueux

et maintiennent une voie exclusivement négative : localisés en bas sur l'échelle axiologique, sans lumière, émanant poison :

<b>haut</b>	<b>lumière</b>	<b>bénir</b>	<b>mots doux</b>	<b>baiser</b>	<b>or</b>	<b>troubadour</b>
----- = ----- = ----- = ----- = ----- = ----- = -----						
<b>bas</b>	<b>obscurité</b>	<b>maudire</b>	<b>mauvais</b>	<b>[poison]</b>	<b>airain</b>	<b>lauzengier</b>
			<b>mots</b>			

La complexité de la proportion dérive des sphères sémantiques denses de «grazit» et de «colobra», et permet le développement des métaphores topologiques. Le placement sur l'axe vertical des valeurs est possible grâce à la mention du terme zoologique «colobra»<sup>11</sup>, qui désigne un reptile ordinairement rattaché à la terre. Vivre «en bas» pré-suppose l'existence d'un espace «en haut», ce qui souligne dans la topologie la systématisation des deux univers de valeurs opposés. Généralement, la langue envenimée provoque une réaction émotionnelle de la part des amoureux (la tristesse, la peur, la rage), et un contrecoup «opérationnel» (le recouvrement de l'amour, le déguisement de l'amour dans les jeux de langage). Arnaut se cache sous le manteau indigo de la dame pour éviter les conséquences de la présence fâcheuse des *lauzengiers*, qui autrement transmettraient la rumeur chargée de venin. Du fait qu'Arnaut évoque par une catachrèse l'organe de la parole, la langue, le lien entre la rhétorique et le corps est remémoré une fois de plus par les prolongements analogiques qui la sous-tendent.

### **Le tactile pour la valeur**

Le toucher est un sens important dans l'expression des valeurs morales et artistiques et les analogies entre le toucher et la punition reviennent beaucoup de fois dans les vers arnoldiens, comme par exemple :

E pel doutz tems baut, benigne,  
brandis si mos chans sa flecha

(*Entre.l Taur* 19-20, Et à cause du temps doux, joyeux et bienfaisant, mon chant brandit sa flèche.)

Le châtiment est exprimé en termes auditifs et tactiles : le chant, métaphoriquement personnifié comme un soldat armé d'une flèche menaçante agitée contre les ennemis est

---

<sup>11</sup> Dans *Le Petit Robert*, la *couleuvre* est définie comme «un serpent non venimeux commun dans nos régions», un terme connu à la fin du XII<sup>e</sup> siècle; du lat. pop. *colobra*, class. *colubra*. Dans la *canço* d'Arnaut «colobra» pourrait frapper non seulement par la virulence, mais aussi par la nouveauté de l'image.

potentiellement nuisible à tout opposant à l'amour. À l'instar d'autres proportions inverses, le temps «bénin» /+haut/ déclenche une réaction rhétorique hostile à tout opposant à l'amour, marqué /-haut/, en fait pour garder la position favorisée des amants.

Si la trahison se fait par voie orale, alors la punition s'appliquera en retour à l'organe de la parole :

Fals lausengier, fuocs las lengas vos arga,  
e que perdatz ams los huoills de mal cranc,

(*Si.m fos* 41-42, Faux flatteurs, que le feu vous brûle la langue et que vous perdiez les deux yeux d'un chancre malin.)

Les *lausengiers* sont fâcheux à tel point qu'ils sont l'objet des imprécations du troubadour, qui les condamne aux peines infernales accordées aux infâmes, et le graphe montre une série logique pécheur – péché – punition valorisée uniquement sous le signe négatif :

<b>haut</b>	[...]	[...]	[...]	[...]	<b>valeur +</b>
= _____ = _____ = _____ = _____ = _____ = _____					
<b>bas</b>	<i>lausengier</i>	<b>bavardage</b>	<b>punition</b>	<b>brûlure</b>	<b>valeur -</b>

Maintenir la valeur superlative de l'amour présuppose une attitude critique et punitive envers ceux qui gâchent la *fin'amors*, et la douleur de subir la brûlure du feu châtant ou le chancre malin éliminera l'ennemi redouté. Les invectives contre les *lausengiers* ont justement le pouvoir de maintenir l'amour courtois sur un haut rang dans l'échelle des valeurs.

La fortune du sens tactile se rapportant au domaine abstrait recouvre non seulement les sensations douloureuses qui s'ensuivent de la punition, et comme on l'a vu plus tôt les pensées à affiler<sup>12</sup>, mais aussi les produits de la pensée et du talent, à savoir les paroles, qui sont conçues comme des objets manipulables :

e.lz belz ditz doutz, durs, cubertz  
junh e las e d'aur compil,

(*Entre.l Taur* 16-17, et les mots doux, durs, secrets, je les rejoins et entrelace et réunis en or.)

12 Sarah Spence, «Rhetoric and Hermeneutics», 164-80, observe que le poème affilé est une image qui apparaît chez le rhétoricien Horace (*Ars poetica*) et chez Raimbaut d'Aurenga.

<b>haut</b>	<b>aur</b>	<b>paroles</b>	<b>valeur +</b>
=			
<b>bas</b>	[...]	[...]	<b>valeur -</b>

La métaphore des mots durs et délicats, obtenue par l'analogie entre le sensoriel et les paroles, saisit la force de l'éloquence du discours poétique prodigieusement œuvré et ensuite habilement manié. Les paroles du poète construites en or, qui est un métal supérieur et un étalon de valeur, sont placées par conséquent en haut dans un rapport pré-supposé à d'autres types de paroles, telles que celles venimeuses des *lauzengiers*.

Comme on l'a démontré ici, chez Arnaut, les métaphores de l'abstrait sont représentées exemplairement par le sensoriel (la vue, l'ouïe et le toucher). Essentiellement le corporel est investi de valeur morale, comme par exemple le blanc est vu selon une perspective positive par rapport au noir /-haut/, l'auditif reçoit la valeur de l'émetteur ou de la substance dont les paroles sont faites, venin /-haut/ pour les *lauzengiers*, et or /+haut/ pour Arnaut. Il est important de noter que les considérations éthico-morales et artistiques, qui font partie intégrante de la *fin'amors*, sont exprimées en termes corporels. La qualité de l'analogie provient d'une part de la position médiane du sensoriel entre le concret et l'abstrait, de l'autre du rapport analogique entre l'abstrait et la position spatiale verticale.

### **La valeur axiologique et le topologique**

Les formes de relief, l'architecture, les objets légers ou lourds, l'emplacement physique en haut ou en bas constituent des bases parfaites pour formuler les métaphores de l'abstrait et de la valeur, surtout en se basant sur la dichotomie entre positif et négatif. L'analogie entre la valeur et la topologie est typiquement marquée explicitement par les déictiques haut/bas, ou bien comprise dans les sèmes inhérents des divers éléments isotopiques.

#### **La hauteur**

Arnaut a recours au domaine-source de l'architecture, à la tour, pour faire de la dame un parangon du statut noble. Par sa résistance et sa solidité, l'architecture devient ici et ailleurs une source de métaphores exemplaire dans l'expression des valeurs du vrai et du bien. Les deux exemples suivants reflètent la correspondance entre la topologie indiquée par un bâtiment haut et la valeur élevée : «qu'es de prez capduoills» (*L'aura amara* 55, qui est citadelle de mérite); «Pretz e Valors, vostre capduoills / es la bella» (*Autet e bas* 46, Mérite et Valeur, votre citadelle est la belle [Dame]). La lexie «capduoills» (cita-



delle), de la même famille lexicale que «capduoilla» (*Chansson do.ill* 54, 58, accroître) est choisie par Arnaut pour se référer à l'autorité et à la perfection de la dame. Apparemment, la Dame qui est par ailleurs supérieure à toute autre femme par son «Pretz e Valors» se place ici dans un rapport d'égalité avec le mérite (*L'aura'amara*) et dans un rapport d'inégalité avec les qualités essentielles de la noblesse même (*Autet e bas*), plus précisément c'est la Dame qui règne sur le Mérite et sur la Valeur. Même si les *Pretz e Valors* courtois devraient se situer justement en haut, dans le rapport suivant ils sont placés en bas afin de représenter la supériorité de la valeur de la Dame sur eux. *Pretz e Valors* ne représentent pas une valeur négative, mais ils y sont situés pour renforcer une fois de plus l'excellence de la Dame qui les maîtrise éminemment. En synthèse :

<b>haut</b>	<b>capduoilla (citadelle [Dame])</b>	<b>Dame</b>	<b>valors +</b>
<b>bas</b>	<b>[simple bâtiment]</b>	<b>[autres dames] Pretz e Valors</b>	<b>valors -</b>

L'objet architectural qui représente la Dame idéalement, de manière métaphorique, est la citadelle. La métaphore de la Dame-citadelle réussit à rendre le degré d'excellence et de noblesse jusqu'à l'intemporel. Pareillement à la citadelle, qui ne se conforme pas au passage du temps alors qu'inversement la nature subit chaque saison – une idée récurrente dans la poésie courtoise – la renommée de la Dame se perpétuera dans le temps, par l'intermédiaire de la *canço*.

À l'opposé du niveau supérieur, sur l'axe vertical de la valeur se trouve le niveau inférieur, la lourdeur, le bas. La fausseté, la trahison sont considérées des péchés lourds, ce qu'exprime Arnaut par l'analogie avec le plomb. Par l'intervention du cadre du jeu de hasard<sup>13</sup>, lui-même articulé sur une base contrastive /haut/ vs /bas/, puisqu'il s'appuie sur une fluctuation incontrôlable de la fortune,

Ses fals'Amors cuidiei viure,  
mas ben vei c'un dat mi plomba

(*Lancan son* 25-26, Je m'imaginai vivre sans l'amour faux, mais je vois bien qu'il me met du plomb dans un dé.)

On observe que le plomb intervient dans l'action redoutée de la *fals'Amor* : il importe la lourdeur caractéristique de ce métal dense, entraînant une trajectoire verticale descendante<sup>14</sup>. La *fin'amors* représentée par le poète, submergée ainsi par la fausseté laissera

<sup>13</sup> Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme*, 115-53.

<sup>14</sup> L'expression actuelle à *plomb* a justement le sens de *verticalement*, gardant la position /-haut/.

la place à la surface à la redoutable *fals'Amor*, et en conséquence de quoi la lourdeur est perçue comme la négation de la valeur même.

L'amour courtois est un sentiment élevé et par sa qualité de fermeté, de sincérité et par son objet, la Dame, qui dépasse les *Pretz e Valors* mêmes, mais sa poursuite peut s'avérer difficile. L'espoir de la réalisation de l'amour peut fluctuer, ce qui provient probablement de l'évaluation de la valeur du poète par rapport à celle de la Dame. Penser que celle-ci est au sommet de la Valeur détermine le geste du poète de se féliciter de son choix et de sa persévérance, comme dans la *canço Si.m fos*. L'idée de l'assiduité dans la quête de l'amour est exprimée alors d'une manière étonnante, par des chaînes métaphoriques d'orientation verticale qui reviennent en écho dans des endroits différents dans le même poème :

q'er am tant aut qe.l pes mi poi' e.m tomba  
mas qand m'albir cum es de pretz al som  
mout m'en am mais car anc l'ausiei voler,

(*Si.m fos* 4-6, que maintenant j'aime si haut que la pensée m'élève et me plonge, mais quand je pense comme elle est au sommet de la valeur, je m'aime davantage, parce que j'ai osé la désirer.)

e segrai tant q'om mi port a la tomba,  
q'ieu non sui ies cel que lais aur per plom;

(*Si.m fos* 12-13, et je persévérerai jusqu'à ce qu'on me porte au tombeau, car je ne suis pas celui qui abandonne l'or pour le plomb.)

Le graphe suivant retient le dramatisme de la chute de la valeur de l'espoir («pes mi poi' e.m tomba»), du prix («lais aur per plom»), la dichotomie entre la vie, qui est persévérance (/+haut/) et la mort, qui est la fin du chemin dans le tombeau enterré (/–haut/).

<b>haut</b>	<b><i>fin'amors</i></b>	<b>Dame</b>	<b><i>pretz al som</i></b>	<b><i>aur</i></b>	<b>la vie</b> <b>(<i>segrai</i>)</b>	<b>valeur +</b>
_____ = _____ = _____ = _____ = _____ = _____ = _____						
<b>bas</b>	<b>[<i>fals'amors</i>]</b>	<b>[...]</b>	<b>[...]</b>	<b><i>plom</i></b>	<b>la mort</b> <b><i>tomba</i></b>	<b>valeur -</b>

La correspondance entre le verbe «tomber» et le nom «la tombe» contrepointe discrètement l'orientation négative sur l'axe des valeurs, parce que «tomber» marque un mouvement gravitationnel et que «la tombe» est le point le plus bas non seulement positionnel, physique, mais aussi celui qui représente la négation même de l'existence. Les échos

se répandent à travers les substances «aur» /+haut/ et «plom» /-haut/, inconciliables du point de vue de leur valeur marchande, et, en plus, de la pesanteur du plomb /-haut/ par rapport à l'or. Ainsi la relation entre lourd – tomber – mourir est nécessairement une proportion directe à valeur négative.

La manière dont Arnaut manipule des concepts abstraits comme l'amour, le désir, la valeur, en soulignant les relations réciproques et les rapports oppositionnels entre une variété de domaines-sources est remarquable : la position physique, l'architecture, les substances chimiques, etc. transmettent leurs caractéristiques au domaine-cible choisi, et servent à baliser les notions qui le segmentent en tant que champ notionnel. Cette diversité est tout aussi étonnante que l'art arnoldien d'entrelacer les analogies, de les approfondir, de les multiplier comme les échos, dans lequel le poète se fait fort d'exploiter le schéma haut-bas sous-jacent.

### **L'étendue**

Pourquoi un espace vaste, a priori caractérisé par l'horizon et l'étendue, trouverait-il autant de résonances dans le rapport haut-bas qu'on l'a vu en soulignant les analogies fondées sur la verticalité? La réponse réside dans la manière singulière dont Arnaut utilise de façon comparable l'étendue pour faire ressortir la valeur unique de la bien-aimée. L'ondulation du terrain (/+haut/ et /-haut/) combinée avec la grandeur de l'espace suggérée par la multitude de formes de relief énumérées servent à l'expression métaphorique de la qualité de la bien aimée :

q'ieu no vau tant chams, vautz ni plans ni puois  
q'en un sol cors trob aissi bos aips totz :

(*Sols sui* 12-13, que je ne vais pas à travers tant de champs, de vallées, de plaines, de monts, que dans un seul corps je trouve toutes les bonnes qualités.)

Le graphe reprend la valeur de l'étendue en rapport direct avec la Dame : plus vaste est l'espace, plus précieuse est la Dame, singulière par ses dons :

$$\frac{\text{haut}}{\text{bas}} = \frac{\text{étendue}}{[...]} = \frac{\text{Dame}}{[\text{autres dames}]} = \frac{\text{valeur +}}{\text{valeur -}}$$

C'est l'alternance haut/bas de la disposition physique des formes de relief qui donne l'impression d'étendue de l'espace et qui marque analogiquement l'essence d'une qualité unique de la Dame, un placement /+haut/ sur l'axe vertical virtuel. Arnaut se plaît à énumérer les formes de hauteur ainsi alternées, pourtant ce qui compte c'est

que les distances parcourables ne révèlent pas une autre dame avec les mêmes vertus superlatives.

Arnaut favorise l'ampleur des intervalles spatiaux (d'orientation /+haut/) pour métaphoriser l'unicité de la Dame contrastée à la médiocrité de la multitude des autres femmes. Le marquage des points de repère géographiques (*Ans qe.l cim*) a le même effet que l'énumération et on pourrait le représenter utilement par une proportion similaire de celle qu'on rencontre dans *Sols sui* :

De part Nil entro c'a Sanchas  
gensser no.is viest ni.s despuoilla,

(*Ans qe.l cim* 36-37, De la part du Nil jusqu'à Sanchas<sup>15</sup> nulle plus belle ne s'habille ni ne se déshabille.)

L'horizontalité est marquée dans ce cas cinétiquement, à savoir par la mention d'un point d'origine et d'une destination. Pour multiplier les échos de la différence de signe sur l'axe vertical, «viest» (s'habille) /+haut/ est contrasté à «despuoilla» (se déshabille) /-haut/. Par des opérations méthodiques et judicieuses d'indexation des valeurs, Arnaut Daniel persuade le destinataire de l'existence d'un ensemble unique de qualités, localisé dans la personne de la Dame, qui elle-même est placée sur le plus haut piédestal et par rapport aux autres dames, et par rapport aux qualités mêmes.

L'horizontalité, exprimable généralement par les déictiques devant-derrrière ou proche-loin, désigne l'espace physique qui a son analogue dans la sphère abstraite. La sincérité en amour, l'envoi de la *canso* à la bien-aimée, le gain de l'amour sont pareillement conçus sur les axes topologiques horizontaux. À titre d'exemple, voici comment Arnaut exprime la sincérité en amour en termes de déplacement devant-derrrière, renforçant sa vertu en tant qu'homme qui tient parole.

et ieu soi cel que.ls sieus digz non trastorna

(*Lanquan vei* 28, je suis celui qui ne revient pas sur ses paroles.)

Le graphe montre explicitement que la sincérité avance vers le gain de la *fin'amors*, par rapport à la trahison qui se termine dans la *fals'amors* :

---

15 Lieu non identifié, possiblement en Espagne. Canello l'identifie avec la Sanctas française. Toja traduit par Saintes. Wilhelm préfère une interprétation de «Sanchas» comme le pôle occidental du Nil. Possiblement, une référence au roi Sanche Ier de Portugal et des Algarves (né 1154-1211), à partir de 1189.

<b>haut</b>	<b>sincérité</b>	<b>devant</b>	<b>[fin'amors]</b>	<b>valeur +</b>
=				
<b>bas</b>	<b>trahison</b>	<b>derrière</b>	<b>[fals'amors]</b>	<b>valeur -</b>

La persévérance en amour même est exprimable par excellence par le positionnement devant-derrière :

Non fui marritz  
 ni non presi destoutas  
 al prim q'intriei el chastel dinz los decs,  
 lai on estai midonz, don ai gran fam

(*Doutz brais* 9-12, Je ne me suis pas égaré et je n'ai pas fait de détour la première fois que je suis entré dans les limites du château où demeure ma dame dont j'ai grande faim.)

<b>haut</b>	<b>désir</b>	<b>avancer</b>	<b>valeur +</b>
=			
<b>bas</b>	<b>[. . .]</b>	<b>s'égarer, faire le détour</b>	<b>valeur -</b>

Cette métaphore d'orientation est compréhensible par rappel d'une autre métaphore conceptuelle, LA VIE EST UN VOYAGE, qui forge la métaphore dérivée LA DISCUSSION EST UN VOYAGE, où chaque pas du voyageur est homologue à chaque mot du locuteur. Un bon voyageur connaît bien sa route et ne se trompe pas de voie; un homme de valeur tient sa parole et avance de même. Il convient de constater que les deux schèmes fort différents s'explicitent en fait par le même recours à un modèle analogique qui met en rapport les valeurs et les actes, en fonction de la dimension proche-lointain.

Même sur le plan de la transmission-réception de la valeur artistique, l'horizontalité est fort importante. L'envoi de la chanson après l'avoir composée est indexé lui aussi sur les axes horizontaux. Envoyer la chanson confirme l'existence d'un système où l'auteur est le transmetteur, la dame la destinataire, et la chanson est l'objet de cet échange. La voie de transmission doit avoir des qualités de sécurité en raison de la charge précieuse qu'elle véhicule et de précision directionnelle quant au transport de sa précieuse cargaison. La chanson avance vers l'objectif du poète – celui d'être entendu et apprécié par la Dame, ce qui motive le poète à investir tout son effort et tout son talent dans sa chanson :

Vai t'en, chansos,  
 denan lieis te prezenta  
 que s'ill no fos  
 no.i meir'Arnautz s'ententa.

(*Quan chai* 57-60, Va-t-en, chanson, devant elle présente-toi, que si elle n'était pas là, Arnaut ne mettrait pas son effort en toi.)

L'analogie mise en graphe ci-dessous montre la proportion directe entre l'effort, la chanson et le rapprochement de la Dame par l'intermédiaire de l'art :

$$\frac{\text{haut}}{\text{bas}} = \frac{\text{s'ententa}}{[\dots]} = \frac{\text{canso}}{[\dots]} = \frac{\text{denan lieis}}{[\text{loin}]} = \frac{\text{valeur +}}{\text{valeur -}}$$

Comme on peut le noter ici, la chanson n'est pas statique et par sa circulation fait avancer la trame amoureuse. L'indexation du déplacement se fait selon les coordonnées proche-loin, une indexation «proche» est congruente avec l'amour tangible et partagé; par contre, l'indexation «loin» correspond à l'amour que l'on cherche encore, pour lequel il faut lutter, et dont la possession reste douteuse. Apparemment en partant de «loin», le troubadour vise le «près» /+haut/ en exerçant tous ses pouvoirs et ses tactiques de conquérant.

Systématiquement Arnaut montre aux destinataires de ses chansons son attitude évaluative envers le monde, en incluant l'analogie en tant que véhicule entre la topologie et les concepts. Les distances, les surfaces étendues, le proche comme le lointain, sont catégorisés, marqués par le positif et le négatif sur l'axe conceptuel positionnel.

### **La noblesse**

Dans le cas des métaphores d'orientation, la spatialisation est essentielle et irremplaçable, et un exemple suggestif d'opposition est le (haut) statut du commandant ou du noble versus la position basse du fou. Dans les vers suivants, l'amour commande et tient dans son pouvoir l'amoureux, ce qui le place dans une position supérieure face à l'amant qui le sert :

Anc ieu non l'aic, mas ella m'a  
 totz temps en son poder Amors,  
 e fai.m irat, let, savi, fol,  
 cum cellui q'en re no.is torna,  
 c'om no.is deffen qui ben ama;  
 c'Amors comanda  
 c'om la serv'e la blanda,

(*Anc ieu* 1-7, Jamais je ne l'ai eu, mais toujours Amour me tient en son pouvoir, et me rend triste et joyeux, sage et fou, comme celui qui ne se rebelle contre rien, car il ne se défend pas, celui qui aime bien, parce qu'Amour ordonne qu'on la serve et la courtise.)

Le rapport des valeurs représente en graphe des analogies :

<b>haut</b>	<b><i>poder</i></b>	<b><i>Amors</i></b>	<b><i>let</i></b>	<b><i>savi</i></b>	<b>valeur +</b>
=					
<b>bas</b>	<b>[servitude]</b>	<b>[troubadour]</b>	<b><i>irat</i></b>	<b><i>fol</i></b>	<b>valeur -</b>

L'idée de mesurer ses pouvoirs contre Amour, qui vainc toujours l'amant et qui joue avec ses sentiments est rendue plus dramatique par le jeu des contraires sur l'axe vertical : triste-joyeux, sage-fou. Si la position de l'Amour est incontestablement supérieure, celle de l'amant laisse place aux discussions, parce que du point de vue des affects, et du point de vue de la raison, sa situation est instable. De plus, même si l'amoureux ne s'oppose pas à l'ordre des choses imposé par le supérieur, sa lutte avec les moulins imaginaires le rend fou, une position basse sur l'échelle des valeurs et des statuts.

Tout comme le concept de raison (+) se trouve en haut sur la verticale des valeurs, et le manque de raison (-) en bas, le sage (raisonnable) se trouve en haut par rapport au fou, qui manque de sagesse. Le personnage du fou, indispensable pour souligner la perte de la raison garde cependant une aura d'obscurité, peut-être en raison de son marquage antinomique par rapport au sage. La présence des fous dans les parties de jeu de hasard, dans le jeu de l'amour faux entraîne une imagerie spécifique à la taverne (ivresse, coupes et bouteilles). L'épisode de la boucle coupée, remémorant l'épisode de Samson et Dalila est encore plus révélateur :

Totz lo plus soms en va hiure  
ses muiol e ses retomba  
cui ill, gignos', en cel embla  
la crin qe.il pend a la coma

(*Lancan son 17-20*, Tous les plus grands s'en vont ivres, sans coupe et sans bouteille, et la [*fals'amors*], espiègle, en cachet coupe la boucle qu'il pend des cheveux.)

<b>haut</b>	<b><i>lo plus soms</i></b>	<b>[raisonables]</b>	<b>[<i>fin'amors</i>]</b>	<b>valeur +</b>
=				
<b>bas</b>	<b>[vilains]</b>	<b><i>hiure</i></b>	<b>[<i>fals'amors</i>]</b>	<b>valeur -</b>

La folie et l'ivresse se lient à la noblesse et à l'amour, une alliance qui trouble la pureté de la *fin'amors*. Le dramatisme de la chute des plus nobles est rendu possible par la juxtaposition du superlatif de l'élite au dépréciatif de l'intempérance et de l'ivrognerie. À la disgrâce de la noblesse s'associent la duplicité et l'imposture de la *fals'amors*, tous indexés /-haut/ sur l'échelle des valorisations axiologiques.

La folie a effectivement une riche fortune chez le troubadour Arnaut. Dans *D'au-tra guiza* 16, il introduit une formule juridique en parlant des amants déséquilibrés, «les fous pensent qu'ils ont le droit en amour». Plus tard, au vers 30, apparemment ironique, le poète essaie de se prémunir contre la folie (en ignorant son droit) en implorant ses compagnons de prier la dame de prendre Arnaut dans sa cour. Dans *Anc ieu* 3, l'amour prend les rênes et rend le poète simultanément sage et fou. Le vers 36 du même poème évoque la folie du bavardage : «il est fou celui qui, en parlant trop, veut que sa joie soit douleur». D'autres fois, les exemples touchent à la morale, comme dans *Ans que* 19, «celui qui feint est un fou, et échoue». *Amors e jois* 21-22, «Si par la joie, la rage ne sort pas, bientôt mes parents m'auront chez eux : un crétin» joue sur le motif du retour aux origines et de la dégénérescence pour souligner que la folie n'est pas un état souhaitable, pourtant qu'elle est guérissable par le plaisir de l'amour qui éloignera les sentiments désagréables. L'isotopie de la folie recoupe les isotopies de la noblesse et de l'amour pour les faire changer de signe, pour marquer une chute de la hauteur d'une valeur ou d'un statut au pôle /-haut/ le plus bas.

Certes, le poète ne s'inclut jamais dans la catégorie des fous, parce que, lors même qu'il s'attribue cet état, il le fait dans les propositions dubitatives et interrogatives. En s'attribuant la qualité de «sen», Arnaut impose l'interprétation qu'il est conscient et en dessus de l'état de folie, tout à fait raisonnable. Il y a donc un lien fondamental entre la raison et l'émotion : puisque la capacité de l'homme de bien raisonner est perçue positivement, il serait alors logique qu'il juge toutes les choses selon leur valeur, et par la suite apprécie l'amour. Par contre, les fous n'ont pas l'esprit clair, pour bien peser les actions et les sentiments et s'efforcent de faire tout à l'envers, ce qu'expriment les vers suivants :

Fols es qui per parlar en va  
qier cum sos iois sia dolors!

(*Anc ieu* 34-35, Il est fou celui qui à force de parler en vain cherche que sa joie soit douleur.)

Les sages encouragent la joie par leurs paroles, par contre les fous s'effondrent en douleur à cause de leur bavardage, divergence précisément marquée par le haut et le bas :

<b>haut</b>	[sage]	[mots sages]	<i>iois</i>
————— = ————— = ————— = —————			
<b>bas</b>	<i>fols</i>	[bavardage]	<i>dolors</i>

Les échos analogiques sont menés du concret positionnel haut-bas aux paires dichotomiques sagesse contre folie, mots sages versus bavardage, joie versus douleur et l'énoncé



acquiert un rôle sentencieux par l'énumération de tant de causes de la fuite de la joie amoureuse.

Tout autant insaisissable que l'émotion, les notions de vrai et de bien deviennent compréhensibles lorsqu'elles sont mises en correspondance avec l'environnement. La pensée, les qualités abstraites ou leurs possesseurs sont des objets solides, parfois lumineux, éthérés, hauts, ou, au contraire, obscurs, lourds, bas. Exprimer les concepts abstraits de valeur, de sincérité, de raison ou de fausseté et de folie se réalise de façon persuasive en couples antithétiques, ou, même présumés, le rapport haut-bas guide la manifestation d'une attitude évaluative de la part du troubadour et de l'univers d'assomption qui est le sien.

### **Renforcement de l'analogie par la phonétique, la syntaxe et la structure du poème**

Reuven Tsur insiste sur la difficulté critique d'attribuer un rôle significatif à la strate sonore de la poésie pour le *tout*, fonction qui pourrait être défendue de façon systématique, et il motive cette difficulté par la nature de la forme sonore, un phénomène perceptuel non une manifestation essentiellement sémantique<sup>16</sup>. Néanmoins, il confirme tout au long de son étude l'importance majeure de considérer la forme sonore et la signification du texte et du côté perceptuel, et par la même occasion du côté sémantique. On va illustrer avec deux exemples de la *canço L'aur'amara* les cas les plus significatifs où l'écho sonore concentre l'attention sur des termes, souligne et renforce le sens et marque la variation et les contrastes.

Les rimes en *-ir* faisant partie des verbes, indiquent l'action (dir, clarzir, sofrir, partir, ir). Parmi les rimes en *-ir* on a sélectionné quelques exemples qui soulignent les tourments de l'amoureux qui respecte les lois de la *fin'amour* :

Vers n°.	Vers à la rime en <i>-ir</i>	Traduction
16	«don tem morir»	[elle m'a tourné de haut en bas] dont je crains de mourir
46	«mi fai cobrir»	me fait couvrir
63	«mi fai sofrir»	Mais [mon cœur] me fait souffrir
80	«mas fa.m sofrir»	[la richesse] ne me fait pas partir

Le vers 16 ouvre une série répétitive à signification graduelle : la dame a trahi l'amour du troubadour, ce qui fait qu'Arnaut craint la mort. Les vers sélectionnés, marqués par

16 Reuven Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 111.

le factitif – «faire couvrir» (v 46), «faire souffrir» (v 63), «faire partir» (v 80) – offrent la réponse du troubadour à cette situation : il reste fidèle en dépit des obstacles, ce qui se traduit par le fait qu'il ne divulgue pas le secret de son amour (v 46), parce que l'espoir l'aide supporter la situation (v 63) et que rien ne pourrait l'obliger de se séparer de la dame (v 80). Voici ainsi énumérées les qualités du bon amoureux (fidélité, discrétion, persévérance, fermeté) dans des vers apparentés par la rime.

Enfin, le nombre réduit des syllabes au milieu de la strophe se distingue des autres vers aussi par le changement de rime. La rime en *-ars* couple deux vers consécutifs, comme un nœud de signification :

<b>Vers n°.</b>	<b>Vers à la rime en <i>-ars</i></b>	<b>Traduction</b>
9-10	«Pars / e non pars»;	[oiseaux] en pairs et non pas en pairs
26-27	«Rars / mos preiars» :	[d'une autre sont attirées] rarement mes prières
43-44	«Cars / e non vars»,	sincère et non changeant
60-61	«Clars / mos pensars» :	[je lui rendrai] clairs mes pensées
77-78	«Pars / e gabars»;	[tu es la limite de toutes mes folies, dont j'ai maints mauvais] partenaires et moqueries
94-95	«Dars / e maniards» :	[là sont maintenus] dons et fêtes

On pourrait reformuler le sens de ces «entractes» au cours de six étapes : les oiseaux vont en paires, ce qui rappelle au troubadour son amie (vs 9-10); la Dame est unique, et les prières du troubadour se dirigent vers elle, non pas vers une autre dame (vs 26-27); le troubadour se déclare sincère et stable dans la relation (vs 43-44); il veut être éloquent dans l'expression de son amour à la Dame (vs 60-61); il se plaint de l'opposition qu'il rencontre de la part des autres (vs 77-78); il arrivera à la Dame, là où il y a des dons et des fêtes (vs 94-95). Chacune de ces paires de vers-clé ponctuent une progression rhétorique. Le troubadour ouvre son discours persuasif par l'évocation de la nature qui reflète la présence de la bien-aimée dans la mémoire affective, il nie ensuite tout autre stimulus qui l'éloignerait de la Dame en invoquant la prière, soulignant ainsi son état de *pregador* devant la Dame. Afin de consolider sa position, le troubadour mentionne son atout de sincérité et de constance en amour et il affirme même son intention d'éloigner toute équivoque que pourrait provoquer sa chanson : il aime en dépit des obstacles mis par les faux amis et les moqueurs qu'il rencontre. La fin probante du discours rhétorique, si habilement incluse dans les derniers vers-clés cités de *L'aur'amara*, anticipe une conclusion heureuse, à savoir la réception du troubadour à la cour riche de la Dame. Pratiquement, au cœur de chaque strophe se trouve encastré, en ordre convain-

cant, un aspect de l'art de persuader d'Arnaut, lié au corps par son contenu et au social par son but et par son effet.

Roman Jakobson affirme que la poésie exploite des correspondances marquées entre la forme poétique et la grammaire<sup>17</sup>. Les parallélismes entre la syntaxe, la structure du poème et le sens montrent leur relation étroite et significative.

Dans certains textes, la proportionnalité directe explicitée par «*plus...plus...*» met en relation étroite les termes de l'analogie. Dans *Lanquan vei* la valeur positionnée en haut (dans la tradition des métaphores d'orientation, «plus est en haut») est ainsi rapportée à la crainte de la chute :

mon bon esper mi dotbla sa valors  
 quar qui **mais** val **mais** dopta far faillida

(*Lanquan vei* 33-34, sa valeur me double l'espoir car celui qui vaut plus, plus il redoute de tomber.)

Ces analogies à caractère abstrait, de la valorisation axiologique et de l'émotion, sont encore construites sur le modèle haut/bas. Les valeurs trouvées sont : espoir /+haut/, quantité /+haut/ = prix /+haut/, tomber /-haut/.

Il faut donc noter que les cas où la sémantique et la syntaxe se combinent ne sont pas exceptionnels. À tel point que dans *Lancan son*, ou dans l'*ars poetica* *Chansson do.ill* on découvre que presque chaque concept est indexé sur l'axe vertical ou horizontal. Les *cansos* apparaissent comme des grilles qui accommodent des proportionnalités directes ou inverses. Le procédé de gradation met en équilibre les sens et les mouvements de l'amour faux dans une proportionnalité inverse.

e **plus pres** li brui de l'auzil  
 on **plus gentet** s'en desloigna;

(*Lancan son* 21-22, et plus près de l'oreille elle [*fals'Amors*] lui [au fou] chuchote, plus gentiment elle s'éloigne de lui.)

Dans la même *canso*, le procédé de gradation par l'adverbe *ben* à la forme positive, ensuite à la forme comparative de supériorité, se combine à la subordination par «quand», une conjonction à sens adversatif :

17 «Chez les anciens et au Moyen Âge, la théorie de la poésie comportait un soupçon de grammaire poétique et se montrait toute prête à faire la distinction entre les tropes et les figures grammaticales (*figurae verborum*), mais ces rudiments prometteurs furent ensuite oubliés». Roman Jakobson, «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie», 97.

Ses fals' Amors cuidiei viure,  
**mas ben** vei c'un dat mi plomba  
**qand** ieu **mieills** vei q'il m'o embla;

(*Lancan son* 25-27, Sans faux amour je croyais vivre, mais je vois bien qu'elle me plombe le dé, quand je vois mieux qu'elle me le [le dé] prend.)

Le procédé de gradation est basé sur le sens de la vue, métaphore de la compréhension. Et «plomba», et «embla» sont indexés /-haut/, en raison de la lourdeur des dés et de la perte envisagée de l'amour pur.

Le nombre de parallélismes s'accroît dans *Lancan son* grâce à un fait d'expérience illustré par un proverbe, juxtaposés et ainsi explicitement marqués dans le texte par l'éditeur par les deux points :

Qui Amor sec, per tal.s liure :  
 cogul tenga per colomba;

(*Lancan son* 33-34, Qui cherche amour, ainsi s'y livre : il prend le coucou pour une colombe.)

Les deux phrases, dont l'une explicite la première qui l'annonce mettent en correspondance d'un côté l'homme qui cherche l'amour, de l'autre côté le proverbe sapientiel, expressément tiré du concret, du domaine ornithologique. L'analogie ainsi construite montre avec clarté la futilité de chercher l'amour.

Une étape plus complexe dans la révélation des analogies est de faire ressortir le jeu des correspondances et de l'indexation du niveau de la syntaxe au niveau de la structure du poème<sup>18</sup>. Au niveau transphrastique, ces analogies se reflètent dans des symétries, comme par exemple la reprise de la même image dans la première et la dernière strophe (antépiphore) ou des reprises de la même séquence identiquement ou dans une forme légèrement changée.

Une symétrie dans le poème peut être créée par la reprise de la même lexie à un autre endroit, répétition qui devient significative quand elle est placée à la rime (et on se rappelle l'exemple célèbre de la sextine) et, ce qui est très important pour notre étude, quand elle est constituée par un concept sémantiquement indexé /+haut/ ou /-haut/.

Dans *Chansson do.ill*, dans deux strophes consécutives, on retrouve en rime la lexie «capduoilla», qui s'inscrit sur l'isotopie verticale avec les sèmes : /+mouvement/, /+haut/.

18 Voir François Rastier sur la technique du «sonnet rapporté», un entrelacs syntaxique avec des effets remarquables par la parataxe et par la «mise en facteur commun», dans *Sens et textualité*, 135.

La première fois, cette lexie est employée pour renvoyer à la joie, la deuxième fois elle se réfère à la valeur. «Capduoilla» est ainsi une épiphore qui renforce l'analogie entre «*iois*» et «*pretz*» tout en gardant le sème de /+haut/ dans ses deux occurrences.

Le premier exemple est syntactiquement une proposition consécutive :

Er ai fam d'amor, don badaill<sup>19</sup>,  
[. . .]  
per que mos jois **capduoilla!**

(*Chansson do.ill* 46, 54, Maintenant j'ai faim, dont je baille [. . .] pour que ma joie domine.)

La consécutive est contrastée avec la causale qui marque les vers suivants :

Arnautz dreich cor  
lai o.us honor  
car vostre pretz **capduoilla.**

(*Chansson do.ill* 56-58, Arnaut court droit en avant, là où il vous honore, parce que votre valeur domine.)

Par la suite, l'amour et la valeur sont mis en parallèle et placés en haut sur l'axe vertical, symboles d'état d'âme et d'état social supérieurs.

La projection des indexations relatives au plan physique sur le plan abstrait devient remarquable alors même que la modulation des formes de relief est mise au niveau du plat par l'hiver, contrastée à la fin du poème par la modulation du style poétique *trobar plan* et *trobar clus*.

Lancan son passat li giure  
e no.i reman puois ni comba,

(*Lancan son* 1-2, Quand les gels sont passés et il n'y a plus de mont ou de vallée.)

Plus loin, à l'occasion d'une répétition dans un contexte affirmatif de l'image des formes de relief : «puoi» et «comba», la binarité se révèle essentielle au niveau abstrait de l'écriture. Non seulement l'ordre et la reprise comptent-ils dans l'économie du poème, mais la répartition d'une part et de l'autre de la césure fonctionne en tant que balance, comme dans l'exemple :

---

19 Je transcris ici la version de Wilhelm; la version de Toja : «Ges no.m duoill d'amor don badaill».

Ben conosc ses art d'escruiure  
que es plan o que es comba,

(*Lancan son* 41-42, Je connais bien, sans l'art d'écrire, ce qui est plan [plaine] ou ce qui est combe [vallée].)

Cette reprise du domaine-source à un niveau abstrait, confirme notre présupposition initiale que l'indexation et les métaphores d'orientation chez Arnaut sont intentionnelles, et que ce contenu métaphorique est aussi appuyé par le déroulement argumentatif et par la syntaxe du poème. «Puoi» et «plan» sont antithétiques en raison du sème /+haut/ ou /-haut/; c'est la lexie «comba», mise de façon significative à la rime, qui réalise la transition entre le physique de la nature et l'abstrait de la moralité. Une telle analogie, répliquée au niveau de la construction symétrique de la phrase, du balancement des éléments déjà indexés sur la verticale d'une part et de l'autre de la césure, balisée par la conjonction optative, et au niveau de la répétition à la rime, devient une mise en abîme à signification renforcée et à la réalisation rhétorique exquise.

Dans ces vers cités de *Lancan son*, l'image sur la verticale est considérée comme point de référence d'un système de valeurs où la vérité occupe la place /+haut/ et le mensonge /-haut/. La lecture devient déroutante quand la joie est, en tant que valeur, placée en haut sur l'échelle du bien-être, mais, en accord avec l'organisation spatiale, qu'elle est localisée physiquement en bas (une métaphore de l'ouest) :

Bertran, non cre de sai lo Nil  
mais tant de fin ioi m'apoigna  
de sai on lo soleils poigna<sup>20</sup>  
tro lai on soleils plovil.

(*Lancan son* 49-52, Bertran, je ne crois pas que depuis le Nil jamais tant de vraie joie m'arrive, de là où le soleil se lève avec rapidité, jusque là où le soleil pleut.)

Cohérents avec la position géographique, les phénomènes naturels sont aussi mis à contribution, à cause du mouvement physique qu'ils impliquent. En contraste avec l'ascension du soleil sur le firmament céleste, la pluie du soleil, qui caractérise une position de l'astre au coucher, dans l'espace occidental, sur une échelle des altitudes est indexée /-haut/. Du point de vue émotionnel, puisque la joie fleurit là-bas, où le soleil se couche, l'indexation de l'image entière est /+haut/. Ces jeux de positionnement infligent un nouveau dynamisme à l'image.

20 L'édition de Toja (ainsi que l'édition de Lavaud) donne la variante «poigna» (se lève avec rapidité). D'autres variantes (Wilhelm) marquent «ploigna» (plonge).

D'autres désaccords, entre raisonnement et folie, peuvent eux aussi être marqués en termes d'orientation sur l'axe vertical. La syntaxe ponctue le manque de raison par la répétition de la préposition «ses» (sans) qui introduit deux circonstanciels de modalité, dans le deuxième vers du fragment suivant :

Totz lo plus soms en va hiure  
ses muiol e ses retomba

(*Lancan son* 17-18, Tous les plus sages s'en vont ivres, sans coupe et sans bouteille.)

Les mots-clés «som» /+haut/ et «hiure» /-haut/ sont, de manière métaphorique, deux pôles opposés sur l'échelle de la valeur. La chute de la noblesse est appuyée par le double circonstanciel, qui présente deux images de la taverne. Dans l'exemple de *Lancan son*, ainsi que dans celui qui suit, Arnaut insiste sur la position basse de l'écroulement de la valeur. La phrase complexe jette la lumière sur les conséquences de l'orgueil :

Val orguoill petit d'amador  
que leu trabucha son seignor  
del luoc aussor  
ius al terrail  
per tal trebaill  
que de ioi lo despuoilla;

(*Chansson do.ill* 19-24, Peu vaut l'orgueil de l'amant qui laisse tomber son seigneur de la plus haute hauteur au sol avec tant de tourment, qu'il le dépouille de la joie.)

L'amant orgueilleux, souffrant d'un péché qui détruit l'amour pur et le «seignor» entraîne une série d'effondrements. Au niveau de la phrase, l'attributive (vs 20-23) explique plastiquement la nature positionnelle de la chute de la valeur, et la consécutive (v 24) se réfère à l'enchaînement sur le plan affectif. Le mouvement alterné sur l'axe vertical virtuel rend encore plus dramatique la contestation du manque de valeur humaine : le manque de valeur /-orgueil/ («orguoills») /-haut/, la trahison («trabuchar son seignor»), /-haut/; la hiérarchie sociale («seignor») marquée /+haut/, la trahison («jus al terrail») /-haut/, pour insister, à la fin, sur le point terminus auquel mène la déloyauté, le manque de la joie «de joi lo despuoilla» qui marque la mort de l'amour.

### La texture qui fait le système

Sans prétendre avoir analysé exhaustivement le corpus, on a souligné les échos qui se répètent et se correspondent entre les valeurs axiologiques, le corporel et le topologique,

par la manière même de leur constitution analogique. Pratiquement, un corpus restreint de poèmes comme celui d'Arnaut offre de nombreux exemples de métaphores d'orientation, d'analogies construites sur un même principe, les axes vertical et horizontal. Arnaut Daniel ne saurait pas ignorer les correspondances, car elles se retrouvent dans la pensée du temps et se reflètent aussi dans la mnémotechnie propre à la composition de la *canço*<sup>21</sup>. Ma présupposition est qu'Arnaut se sert des schémas («*mappings*») en faisant foi de sa conception du monde ainsi que de la mnémotechnie compositionnelle. Comme résultat, le texte est produit par référence (explicite et implicite) à une grille d'évaluation du monde, y compris du monde affectif et du système de la *fin'amors*. De façon analogique on construit des mondes mis en abyme, où de la particule infime au Grand Tout, la relation est, incontestablement, de proportionnalité.

De luencs sospirs e de grieus gems  
 mi pot trair cella cui m'aerc  
 c'ades sol per un bel semblan  
 n'ai mogut mon chantar tot nou.  
 Contra mon vauc, e no m'encreis,  
 car gent mi fai pensar mos cucs.  
 Cor, vai sus : ben sai, si.t suffers,  
 sec tant q'en lieis, c'ai encubit, no.t pecs.

(*Amors e iois* 41-48, Celle vers laquelle je m'élève peut éloigner de moi de longs soupirs et de lourds gémissements, car souvent, seulement pour un beau regard, j'ai lancé une chanson complètement nouvelle. Je monte la montagne, et cela ne me déplaît pas, car je pense mes pensées gentiment. Cœur, élève-toi! Je sais bien! Si tu souffres, suis ce que tu as désiré en elle, ne te trompe pas!)

Ces vers captent sans équivoque plusieurs positionnements axiologiques dans la «grille» d'indexation et en fonction du mouvement physique, de celui de l'émotion et de la hiérarchie de la valeur à l'intérieur de cette «grille». Comme toute attente pour la dame paraît longue et lourde (/–haut/), les manifestations du désir de l'amoureux réverbèrent ces caractéristiques de durée et de pesanteur (/–haut/). Aspirer à atteindre la dame (/+haut/) pourrait éloigner le poète de ses douleurs (/+haut/) rattachées à l'amour fidèle (/+ haut/). Un beau regard recueilli de la dame (/+haut/) est une invitation à composer une chanson nouvelle (/+haut/). «Monter la montagne» est une métaphore même du

21 Voir à propos du sujet de la mnémotechnique : Marcel Jousse, *Etudes de psychologie linguistique*; Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*; Paul Zumthor et Bruno Roy, *Jeux de mémoire : Aspects de la mnémotechnique médiévale*.



*trobar clus*, sommet de l'art formel, indexé nécessairement en haut, voire au pinacle; elle suggère l'effort et le plaisir de l'écriture et indique aussi la matière de haute valeur et en même temps sensible de la pensée (/+haut/). Même le scénario de l'encouragement verbal du cœur par le troubadour touche à cette texture sur la verticale et l'horizontale : que le cœur s'élève (/+haut/), partant se réjouisse, prenne du courage, et qu'il suive son désir sans faute ou détour (/+haut/). Le système fonctionne et devient plus cohérent par la récurrence dans la pensée des mêmes pôles positionnels, aspect systématique qui constitue une base solide pour l'ensemble des poèmes d'Arnaut Daniel.

Décidément l'indexation sur les plans vertical et horizontal démontre non seulement l'extension de l'espace arnoldien («que d'aussor sen li auria ops espondres!» (*Er vei* 45, il [Arnaut] aurait besoin d'élargir son raisonnement)), mais aussi le caractère cinétique, la dynamique de l'image. Par le placement des métaphores dans une telle grille on obtient des données intéressantes si on vise à traiter des poèmes comme *texture* poétique et à en extraire des traits ludiques et ironiques<sup>22</sup>.

L'élément sensoriel est en fin de compte l'énergie vitale et le moteur de la vie affective et créative, comme on l'a vu à propos de la force du regard par exemple, et à leur tour les émotions et les représentations poétiques utilisent de manière créative et fraîche cette énergie inépuisable.

En dernière instance, une question préoccupe l'analyse que nous avons proposée du point de vue de sa méthodologie, dont la source remonte à la sémantique cognitive, surtout parce qu'elle se trouve ici appliquée à la période médiévale : est-ce qu'il existe des différences entre l'indexation spatiale contemporaine et celle d'il y a huit siècles? La réponse surgira naturellement, en comparant les données analysées au cours de cette argumentation, et d'autre part les exemples qui font l'objet de l'analyse sémantique et linguistique occidentale contemporaine : assurément les principes de l'indexation spatiale n'ont pas changé, mais probablement le nombre de métaphores d'orientation a grandi en fonction de l'expansion des domaines-sources et des domaines-cibles. Essentiellement, pour en rester au plan de l'expression poétique, l'analogie chez Arnaut, surtout parce qu'elle prend en système cohérent sa «grille» d'indexation, est appelée à devenir non seulement une manière d'expression, mais aussi une manière rhétorique et une marque distinctive du style *clus*.

**Ryerson University**

---

22 Toja parle du réalisme ironique d'Arnaut, dans *Canzoni*, 216, à propos de *Lancan son* vs 17-20, 34, 36.

## Bibliographie

- Aristote, *Poétique*, trad. par M. Magnien. Paris : Librairie Générale Française, coll. Le livre de Poche, 1990.
- Bordas, Éric. *Les Chemins de la métaphore*. Paris : Presses universitaires de France, 2003.
- Brusatin, Manlio. *Histoire des couleurs*, trad. de l'italien par Claude Lauriol. Paris : Flammarion, 1986.
- Canello, Ugo Angelo. *La vita e le opere del trovatore Arnaldo Daniello*. Halle : Niemeyer, 1883.
- Canettieri, Paolo. *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*. Rome : Bagatto Libri, 1996.
- Danesi, Marcel. *Poetic Logic : The Role of Metaphor in Thought, Language, and Culture*. Madison, Wisc. : Atwood Publishing, 2004.
- Hesse, Mary B. *Models and Analogies in Science*. Notre Dame, Ind. : Univ. of Notre Dame Press, 1970. (1<sup>ère</sup> éd., 1966.)
- Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris : Seuil, 1977.
- Jousse, Marcel. *Études de psychologie linguistique : Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. Paris : Beauschesne, 1925.
- Lakoff, George, et Mark Johnson. *Les Métaphores dans la vie quotidienne [Metaphors We Live By]*. Trad. de l'américain par Michel Defornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- Rastier, François. *Sens et textualité*. Paris : Hachette, 1989.
- Robert, Paul. *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, t. 1. Paris : Le Robert, 1982.
- Spence, Sarah. «Rhetoric and Hermeneutics». Dans *The Troubadours : An Introduction*, sous la dir. de Simon Gaunt et Sarah Kay, 164-80. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1999.
- Toja, Gianluigi. *Arnaut Daniel : Canzoni, edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione a cura di Gianluigi Toja*. Florence : Sansoni, 1960.
- Tsur, Reuven. *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. Amsterdam : North-Holland, 1992.
- Wilhelm, James J. *The Poetry of Arnaut Daniel*. New York : Garland, 1981.
- Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983.
- Zumthor, Paul, et Bruno Roy, sous la dir. de. *Jeux de mémoire : Aspects de la mnémotechnique médiévale*. Montréal : Presse de l'Université de Montréal, 1985.



