



**HAL**  
open science

## L'amour courtois, une notion à redéfinir

Adeline Richard Duperray

► **To cite this version:**

Adeline Richard Duperray. L'amour courtois, une notion à redéfinir. , 2017, 9791032001158. hal-01700113

**HAL Id: hal-01700113**

**<https://amu.hal.science/hal-01700113>**

Submitted on 30 Nov 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## Déjà paru dans la COLLECTION 1...

Lucien Victor, *Autour d'Aurélien*, 142 p., 2016

Maud Gauthier, dir., *Borges, dans le texte*, 140 p., 2016

Sophie Nezri-Dufour, *Giorgio Bassani. Prisonnier du passé, gardien de la mémoire*, 134 p., 2015

Sylvie Coëllier, dir., *Des émotions dans les arts d'aujourd'hui*, 104 p., 2015

Mélinda Palombi, *Perspectives lunaires dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, 126 p., 2015

Karine Germoni & Annick Jauer, dir., *La pensée ininterrompue du Mexique dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio*, 126 p., 2014

Perle Abbrugiati, *Un'idea di Goldoni. L'illusione di un realista*, 178 p., 2014

COLLECTION 1...

# L'amour courtois

Une notion à redéfinir

Adeline Richard-Duperray

2017

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

29, avenue Robert-Schuman - F - 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1

Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur <http://presses-universitaires.univ-amu.fr>  
facebook.com

DIFFUSION LIBRAIRES: AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

# Introduction

L'expression *amour courtois* a été créée à partir de l'ouvrage d'André le Chapelain<sup>1</sup> : le *De Amore*, dit aussi *Tractatus de Amore* ou *De Arte honeste amandi*<sup>2</sup>. C'est l'adverbe *honeste* qui a été traduit, abusivement selon certains spécialistes, par « courtois ». Cette dénomination d'*amour courtois* a ensuite été popularisée, au tout début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, par Gaston Paris, qui prend comme référence la relation amoureuse toute particulière qui unit Lancelot à sa dame Guenièvre dans *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes<sup>4</sup>. Il s'agit donc d'une tentative de nommer une conception de l'amour qui voit le jour au Moyen Âge et qui ne pouvait trouver naissance qu'à cette période, tant elle est, dans chacune de ses caractéristiques, infusée des particularités sociales, sociologiques et symboliques de cette époque.

À l'origine de l'amour courtois, il y a le terme occitan de *fin'amor*<sup>5</sup>, point de départ de cette nouvelle conception du sentiment amoureux qui se fait jour à l'époque médiévale. Bien entendu, l'Antiquité littéraire n'était pas dépourvue de discours amoureux, et les premières œuvres françaises que sont les épopées

- 
- 1 Ce clerc a été ainsi nommé car la tradition dit qu'il a été le chapelain de Marie de Champagne, fille d'Aliénor d'Aquitaine.
  - 2 André le Chapelain, *Traité de l'Amour courtois*, traduction, introduction et notes par Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974 (traduction de : Andreas Capellanus, *De arte honeste amandi*; texte latin disponible dans l'édition *The Art of courtly love*, with introduction, translation and notes by John Jay Pary, New York, Columbia University Press, 1941).
  - 3 Gaston Paris, *Esquisse historique de la littérature française au Moyen Âge (depuis les origines jusqu'à la fin du xv<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Armand Colin, 1907 (voir, par exemple, les p. 111 et 118).
  - 4 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, étude critique d'après tous les manuscrits existants, traduction, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1992, collection Lettres gothiques.
  - 5 Nous devons dès l'abord préciser qu'en ancien français, *amor* est un terme féminin : c'est pourquoi on parle de **la** *fin'amor*.

connaissent des couples amoureux célèbres : sans parler de la figure fugitive (mais marquante) d'Aude, la promise de Roland (dans la chanson de geste éponyme<sup>6</sup>, au XI<sup>e</sup> siècle), on peut évoquer Guillaume et Guibourc dont les sentiments sont décrits comme sincères et puissants dès *La Chanson de Guillaume*<sup>7</sup> (dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle). Mais ces amours sont parfaitement adaptées au cadre social (ainsi, Orable la sarrasine doit d'abord devenir Guibourc, par le baptême chrétien, avant de devenir la femme légitime du comte Guillaume d'Orange) et n'ont pas le caractère transgressif et novateur de la *fin'amor*, pas plus qu'ils ne font rupture avec les amours des héros antiques.

En revanche, dans les cours occitanes du début du XII<sup>e</sup> siècle se développe tout un nouvel idéal de raffinement des mœurs que l'on nomme la *corteizie* (traduit par « courtoisie ») ; elle se manifeste également sous des formes artistiques, et notamment littéraires, à travers la poésie lyrique (et le concept *fin'amor* que celle-ci véhicule) : le poète (parfois la poétesse<sup>8</sup>) s'y adresse à un être aimé avec lequel une relation légitime et officielle est impossible car il est déjà marié, et de haute naissance. Ce modèle essaïmera, comme on le verra, chez les trouvères et la poésie d'oïl, avant de trouver une nouvelle expression dans le genre romanesque.

*Fin'amor* étant un terme occitan, on n'en trouve que quelques occurrences dans la littérature d'oïl : significativement, on le rencontre dans l'une des premières versions de la légende tristanienne<sup>9</sup>, en vers, ce qui n'est guère surprenant si l'on considère que Tristan est au moins autant trouvère que guerrier ; ce terme de *fin'amor* est délibérément employé par Bérout pour faire de Tristan une sorte d'héritier spirituel des troubadours. Cepen-

---

6 *La Chanson de Roland*, édition bilingue sous la direction de Jean Dufournet, Paris, Garnier Flammarion, 1993.

7 *La Chanson de Guillaume*, texte établi, traduit et annoté par François Suard, Paris, Le Livre de Poche, collection Lettres gothiques, 2008.

8 Il existe en effet des troubadours et aussi quelques troubadouresses (*trobairitz* en occitan).

9 Bérout, *Le Roman de Tristan*, poème du XII<sup>e</sup> siècle édité par Ernest Muret, quatrième édition revue par L. M. Defourques, Paris, Champion, 1982, v. 2722. Pour la traduction, voir : *Le Roman de Tristan*, traduit de l'ancien français par Pierre Jonin, Paris, Champion, 1975.

dant, passé dans la lyrique d'*oïl*, le terme de *fin'amor* apparaît plutôt sous la forme *amour fine* (avec la variante graphique *amor fine*). Par convention, et pour faciliter la clarté du raisonnement, nous avons choisi dans cette étude d'utiliser *fin'amor* pour renvoyer à la relation amoureuse développée dans la lyrique d'*oc*, et *amour fine* pour évoquer celle qui sera au cœur de l'écriture des trouvères. C'est à cette dernière dénomination, *amour fine*, que renvoie en fait l'*amour courtois* d'André le Chapelain repris ensuite par Gaston Paris, puisque la notion qu'il recouvre fait référence aux modalités de la relation unissant Lancelot et Guenièvre dans *La Charrette* de Chrétien de Troyes, selon les instructions données par Marie de Champagne à l'écrivain<sup>10</sup>. C'est donc ainsi que nous l'entendrons également, et c'est pourquoi nous privilégierons les exemples tirés de l'histoire de Lancelot et Guenièvre, dans le roman de Chrétien et dans sa réécriture en prose<sup>11</sup>.

Toutefois, on perçoit déjà le problème que va poser l'utilisation de l'expression de Gaston Paris. *La courtoisie* est avant tout, pour la *fin'amor* et l'*amour fine*, le cadre nécessaire dans lequel elles prennent corps (puisque l'être aimé est de noble naissance, le lieu de rencontre des amoureux, et celui dans lequel se développera leur histoire ne peut être que la cour) et le raffinement qui se manifeste dans la relation amoureuse. Pour autant, d'autres

---

10 Nous renvoyons au prologue du *Chevalier de la Charrette* où Chrétien explique qu'il ne traite de ce sujet particulier, et selon ces modalités, qu'à la demande de sa commanditaire, qui est sa protectrice.

11 Il s'agit du cycle du *Lancelot-Graal*, composé

- du *Lancelot en prose* (ou *Lancelot propre*), *Lancelot, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, édité par Alexandre Micha, 9 volumes, Genève, Droz, 1978-1983.
- De *La Queste del Saint Graal*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1975; voir aussi *La Quête du Saint Graal*, traduction en français moderne par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Champion, 1979, collection Honoré Champion traductions.
- De *La Mort le roi Artu*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par Jean Frappier, Genève, Droz, 1964, troisième édition. Voir aussi *La Mort du roi Arthur*, roman publié d'après le manuscrit de Lyon, Palais des Arts 77, complété par le manuscrit BnF n.a.fr. 1119, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse De Medeiros, Paris, Champion, 2007, collection Champion Classiques, Moyen Âge.



schémas sont développés par les poètes, où les amoureux peuvent légitimement prétendre à une union officielle, finissent par y parvenir, voire y sont installés quasiment dès les premières pages de l'œuvre. Ces histoires d'amour prennent la cour pour cadre et reposent sur des sentiments subtils et exigeants (on peut se rappeler le couple d'Érec et Énide chez Chrétien de Troyes<sup>12</sup>). De ce fait, on comprend en quoi on pourrait les qualifier de *courtois*. Mais on s'éloigne alors considérablement de ce qui faisait la spécificité toute médiévale de l'*amour fine*.

C'est pourquoi il est troublant, lorsque l'on consulte les ouvrages critiques modernes de voir l'expression *amour courtois* s'appliquer à des réalités extrêmement différentes selon qui les emploie. Sous la plume de certains critiques, toute histoire d'amour ayant la cour pour cadre ou pour horizon d'attente plus ou moins lointain, et s'appuyant sur une analyse un peu raffinée des sentiments, sera qualifiée de *courtoise* et, par glissement, d'*amour courtois*. Il semble alors que l'expression perde tout intérêt puisqu'elle en vient à s'appliquer à des situations trop différentes et trop nombreuses pour qu'elle demeure pertinente.

Il a donc paru nécessaire de prendre pour base de cette étude une définition étroite de l'amour courtois, c'est-à-dire d'une relation amoureuse qui reprend les caractéristiques de la *fin'amor*, même lorsque cette dernière est passée dans le domaine d'*oïl* et n'est plus systématiquement désignée par ce terme d'origine occitane. D'une part parce que c'est seulement ainsi que l'amour courtois peut faire l'objet d'un effort définitoire : au-delà, il devient une notion trop floue. D'autre part parce que cette forme de relation amoureuse, si spécifiquement médiévale qu'elle peut nous paraître exotique, voire complètement étrangère, ne cesse de nous placer devant des apories morales : elle est suffisamment difficile à appréhender pour nécessiter une mise au clair pour quiconque souhaite s'intéresser à la littérature médiévale. L'examen des caractéristiques de l'amour courtois partira donc de la forme que ce dernier a pu prendre dans la lyrique d'*oc*, pour ensuite s'intéresser à son évolution dans la littérature d'*oïl* et les genres autres que celui de la lyrique pure.

---

12 Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, édition et traduction de Jean-Marie Fritz, Paris, Le Livre de Poche, collection Lettres gothiques, 2003.

Parmi les invariants dans cette évolution, il y a les implications du terme *fin* qui qualifie le sentiment amoureux dès la *fin'amor* des troubadours. *Fin* exprime l'idée de la délicatesse, mais aussi l'idée du parachèvement. Le dictionnaire de référence du français médiéval, celui de Frédéric Godefroy, indique que cet adjectif « s'employait devant beaucoup de substantifs pour exprimer une idée de superlatif, pour dire *extrême, complet*<sup>13</sup> ». La *fin'amor* est une forme d'amour subtile et noble, qui implique deux êtres accomplis, ou tout au moins en voie d'accomplissement grâce à elle.

Indissociable de l'époque à laquelle elle voit le jour, cette notion, pour être étudiée, nécessite des précisions: quelques éléments sur le cadre historique qui lui donne ses caractéristiques et sur les influences littéraires et culturelles qui l'ont modelée. Parce que l'*amour fine* est éminemment poétique de par ses origines, il faudra étudier l'influence de la lyrique amoureuse d'*oc* sur l'aire d'*oïl*, mais aussi sur les autres genres, et en particulier sur le roman, terre d'épanouissement particulièrement fructueux de l'amour courtois. Il sera possible alors d'en dégager les motifs les plus caractéristiques et de s'interroger sur les limites définitoires de cette notion. Nous prendrons pour exemples plusieurs romans célèbres souvent évoqués par la critique car c'est à propos d'eux que le discours sur l'amour courtois est devenu, à force de glissements, le plus ambigu.

Cet effort de clarification n'ôtera pas le problème moral posé intrinsèquement par l'amour courtois pris dans son sens strict à l'intérieur d'une société marquée par la présence constante de la religion chrétienne; il faudra définir les termes de ce problème avant de tenter d'en donner une explication, voire d'y trouver une solution en s'intéressant au caractère méta-poétique de l'amour courtois. C'est sans doute cette résonance profonde, allant au-delà du moral et du sociétal, qui explique que l'amour courtois ait eu une postérité aussi longue qu'inattendue.

---

13 Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous les dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Garnier, 1880-1902 (10 volumes), accessible sur le portail des Classiques Garnier numériques, article *fin* (adj).



# I

## Le cadre historique

### Le développement de la courtoisie au XII<sup>e</sup> siècle

L'amour courtois est une idéologie qui contraste en apparence fortement avec le statut de la femme dans la société féodale, donc depuis l'affaiblissement des Carolingiens au X<sup>e</sup> siècle, et jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle. Dans cette société, la femme ne possède pas de statut autonome : elle est une mineure sous la tutelle de son père, tout d'abord, puis de son mari. Le veuvage lui-même ne constitue pas une voie d'émancipation, car la femme retombe alors sous l'autorité d'un membre masculin de sa famille (même si ce dernier est son propre fils : elle est une mineure pour ses enfants mâles). Elle ne peut donc pas prendre part à la vie politique, et n'a d'existence sociale qu'autant que consentie et réglée par la volonté des hommes.

Si l'on considère la femme comme un être incapable de se gouverner seul, on lui prête en revanche une grande capacité de nuisance. Il s'agit là d'une crainte héritée d'une conception religieuse de la féminité. Le Mal aurait des accointances particulières avec le féminin, et ce dès l'origine du monde, puisque c'est Ève qui constitue la faille vers laquelle se tourne en premier lieu le Serpent du Paradis terrestre pour faire chuter l'humanité. La source de tous les maux humains, pour l'Église catholique, est donc bien la femme, et ce de manière originaire et presque constitutive. Le culte marial, qui se développe au XII<sup>e</sup> siècle, ne saurait constituer un contrepoint suffisant, car la mère du Messie est issue d'une naissance particulière : c'est la notion d'Immaculée Conception. La Vierge est née sans tache, elle est destinée à vivre dans cette pureté continuelle : cet être exceptionnel ne peut constituer la règle pour considérer la valeur de l'être féminin en général. Marie est proposée aux femmes comme un modèle

d'emblée inaccessible. Cela constitue une nouvelle justification à l'emprise masculine: il est impossible de laisser le champ libre à un être dont les potentialités négatives se sont à ce point illustrées dès les premiers jours du monde.

Toutefois, la société féodale donne à la femme du seigneur, par le truchement de la position de son mari, une position particulière. Parce qu'il est le *dominus*, elle est la *domina*, la *dame*, nimbée du respect que les vassaux doivent à son époux. Cela fait d'elle une femme à part, même si elle n'est pas exemptée de la condition castratrice de ses pareilles.

Au XII<sup>e</sup> siècle, le pouvoir commence à se centraliser dans les mains de la royauté, et l'on note les premiers signes d'affaiblissement du système féodal. Toutefois, les princes du royaume conservent une grande puissance politique et financière, qui leur permet d'entretenir, à travers des cours brillantes, une influence culturelle considérable<sup>1</sup>. Ils peuvent développer la production artistique dans leurs domaines de prédilection, et selon les orientations qui leur paraissent les plus intéressantes. Notamment, on remarque souvent une volonté de montrer la société de type purement féodal comme un mode idéal d'organisation sociale.

Parmi ces royaumes dans le royaume, ceux du sud vont avoir pour le sujet qui nous occupe une influence particulière. La femme noble bénéficie dans le domaine d'*oc* d'une considération et d'une indépendance un peu plus grandes que dans les terres d'*oïl*, ce qui se ressent dans l'émergence de l'éthique de la *fin'amor*, dont nous verrons les caractéristiques et les possibles origines un peu plus loin, dans laquelle la femme est placée en position dominante sur l'homme. Même si cette domination demeure un objet littéraire,

---

1 Les historiens distinguent deux âges féodaux, s'articulant de part et d'autre du tournant que prend la société médiévale au cours du XI<sup>e</sup> siècle: lors du deuxième âge féodal, elle se repeuple, les échanges entre les groupes sociaux sont facilités par un réaménagement des voies de communication, le commerce devient florissant, les cours des grands seigneurs s'enrichissent et rayonnent. C'est ce nouveau contexte qui rend possible l'émergence de l'amour courtois. Sur ce sujet, on pourra notamment consulter l'ouvrage de Marc Bloch, *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, rééd. 1994, collection Bibliothèque de l'évolution de l'humanité, Première partie, Livre deuxième, chapitre premier.

ce renversement témoigne d'un changement de statut possible pour une minorité de femmes (nobles).

L'exemple le plus frappant, et le plus paroxystique aussi, est celui d'Aliénor d'Aquitaine. Petite-fille de Guillaume IX d'Aquitaine, dit Le Troubadour car il est considéré comme le premier représentant de ces poètes musiciens, elle reçoit une éducation soignée et variée au sein de la cour d'Aquitaine, l'une des plus brillantes qui existent alors, car ce territoire est à la fois vaste et florissant. La mort prématurée de son frère en 1130 fait d'elle l'héritière de ce duché lorsque son père, Guillaume X, meurt en 1136. L'année suivante, elle épouse le roi de France, Louis VII. Élevée dans une cour qui a vu l'émergence de la *fin'amor*, et bénéficiant d'un statut exceptionnel car son père avait prévu, par une clause du contrat de mariage, que le duché d'Aquitaine ne passerait à la France qu'à la génération suivante, elle apporte avec elle l'éthique des rapports homme-femme héritée des traditions littéraires dans lesquelles elle a toujours baigné. Sa conduite est jugée scandaleuse, par la cour et par le roi lui-même, dont la piété est réputée assez austère; elle demande la dissolution de leur mariage pour consanguinité, ce qu'elle obtient, retrouvant ainsi sa liberté. Elle épouse alors, huit semaines après l'annulation de son mariage, Henri Plantagenêt, futur Henri II d'Angleterre. Excédée par les infidélités d'un époux qui la tient à l'écart des décisions de son royaume, Aliénor retourne dans son duché d'Aquitaine pour le gouverner au nom de son mari. Elle avait déjà joué le rôle de mécène puissant et efficace pour les troubadours à la cour de France; elle le poursuit alors et l'amplifie dans son duché, contribuant à développer encore la littérature courtoise.

Si Aliénor a surtout permis de mieux faire connaître les troubadours, l'une des deux filles qu'elle a eu de Louis VII, Marie de Champagne, a considérablement contribué au développement de la courtoisie en domaine d'*oïl* et par là, de l'« amour courtois » *stricto sensu*. Comme on l'a dit, c'est grâce à elle qu'André le Chapelain a écrit son *De Amore* (« *Traité de l'amour courtois*<sup>2</sup> »); elle a également été le mécène de Chrétien de Troyes, grand fondateur du roman arthurien, et c'est elle qui lui a imposé le

---

2 André le Chapelain, *Traité de l'Amour courtois*, *op. cit.*

sujet du *Chevalier de la Charrette*<sup>3</sup>, c'est-à-dire d'une transposition narrative des préceptes de l'amour courtois.

On voit donc bien ce que cette idéologie doit aux femmes, et pourquoi on a souvent dit que la littérature courtoise était une littérature féminine. Il conviendra d'ailleurs de tempérer cette affirmation.

Il est certain, toutefois, que la littérature courtoise opère un déplacement d'intérêt par rapport à la première littérature, qui relevait du domaine de l'épique. On s'intéresse aux retentissements psychologiques et sentimentaux plus qu'aux faits guerriers.

On peut donc dire qu'il faut, à l'instar d'Anne Berthelot, distinguer la courtoisie et l'amour courtois, deux notions qui ne se recouvrent pas tout à fait<sup>4</sup>. La courtoisie, depuis sa naissance dans les cours du domaine d'*oc*, correspond à un raffinement des mœurs qui se traduit dans la morale, par le développement d'une éthique de la mesure, de l'élégance et de la dévotion à la dame, ce qui se répercute dans la création de la littérature. L'élégance est de mise dans ces deux domaines et l'un contribue à l'autre, sans que l'on puisse les distinguer totalement : le mode de vie courtois amène la création de la littérature courtoise, et cette dernière propose à son tour des modèles à la cour.

L'amour courtois, lui, est ce mode d'amour dûment codifié, par les troubadours en premier lieu, où un homme se voue corps et âme, par sa plume dans le domaine d'*oc* et par son épée en domaine d'*oïl* (nous reviendrons sur cette distinction ici grossièrement évoquée), à une femme inaccessible car mariée. Cet amour, qui vient accroître le raffinement de la courtoisie par ce qu'il suppose de qualités morales, personnelles et artistiques pour conquérir une dame elle-même parée de toutes les qualités, peut aussi en saper les fondements car il est un élément de désordre dans la cour, et porte aussi en soi-même sa part d'excès, qui contrevient à la notion de *mezura*, « mesure », essentielle à la courtoisie.

Toutefois, toute sa symbolique est empreinte de ces cours féodales dont il est issu.

---

3 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*

4 Anne Berthelot, *Le Roman courtois. Une introduction*, Paris, Nathan, 1998, collection Nathan Université, p. 16-17.

## L'influence de la féodalité : un comportement et une symbolique calqués sur l'imagerie vassalique

Si l'amour courtois constitue à la fois l'un des moteurs de la vie de la cour féodale, mais aussi l'un de ses dangers, c'est qu'il en est en quelque sorte la quintessence, un déplacement de la relation vassalique dans la relation amoureuse.

La société féodale se caractérise par sa structure pyramidale : si tout en haut de la pyramide se trouve le roi, ce dernier est bien loin de concentrer tous les pouvoirs entre ses mains. Car chaque seigneur possède plusieurs vassaux, eux-mêmes seigneurs de plusieurs vassaux d'importance moindre, et ce sur plusieurs strates. Il existe donc de vastes fiefs gouvernés par des princes dont le pouvoir politique est presque équivalent à celui du roi, et qui, même, le surpassent en influence guerrière, culturelle et financière. On comprend donc que certains seigneurs peuvent être vassaux à plusieurs degrés ; de même, certains chevaliers pouvaient offrir leurs services à plusieurs seigneurs. En cas de conflit d'intérêt entre les différents seigneurs d'un même vassal, on faisait prévaloir un type particulier d'hommage : l'hommage-lige. L'homme-lige se doit entièrement et prioritairement au service de son seigneur-lige. On voit bien ici quel aspect contractuel pouvait revêtir la relation vassalique, et cet aspect se retrouve directement dans la relation amoureuse de type courtois.

Cet hommage prenait des formes très ritualisées dont on trouve la trace dans la littérature.

### L'hommage

Les liens féodaux-vassaliques s'instaurent et se symbolisent par la cérémonie de l'hommage, lors de laquelle un seigneur accepte qu'un autre seigneur devienne son vassal. Ils sont donc des pairs (tous deux sont des nobles, et des chevaliers, les deux titres venant à se confondre pour le domaine qui nous occupe), mais il existe entre eux une relation hiérarchique. Jacques Le Goff parle à ce propos de « hiérarchie entre égaux », ce que met



bien en lumière le déroulement de la cérémonie de l'hommage<sup>5</sup>. Le vassal place ses mains jointes entre les mains du seigneur, pour signifier sa volonté de se donner à lui et de se remettre en sa protection, volonté qu'il exprime ensuite à haute voix en se déclarant son *homme* (d'où le nom de la cérémonie) avant de prononcer son serment de fidélité. Cette fidélité est ensuite scellée par un baiser sur la bouche; ce geste, par sa symétrie, instaure un rapport d'égalité. Le vassal devient alors l'*homme de bouche et de mains* de son seigneur. Ce double temps, qui comprend un geste hiérarchique et un geste d'égalité, montre bien l'ambivalence de cette relation spécifique qui inclut à la fois un rapport de domination, mais aussi une nécessaire réciprocité et une égalité entre les parties.

Le seigneur doit donner à son vassal un fief, le plus souvent sous la forme d'une terre à administrer en son nom, mais que le vassal exploitera pour être en mesure de tenir son rang, ainsi que son rôle auprès de son seigneur, rôle que nous préciserons plus loin. Lors de la cérémonie de l'investiture, qui suit généralement celle de l'hommage, ce fief est symbolisé par un objet (un bâton, une motte de terre) remis au vassal par son seigneur. En créant ainsi le lien vassalique, les deux hommes montrent qu'ils acceptent par là même les obligations mutuelles qu'exige cette relation privilégiée.

La relation courtoise implique un contrat identique à celui de la relation vassalique, transposé dans le domaine amoureux. On ne trouve pas de cérémonie d'hommage en tant que tel, dans la littérature courtoise, entre la dame et son ami. Le substitut le plus ritualisé que l'on puisse en trouver est une cérémonie d'adoubement, et même d'un double adoubement: celui qui fait que Lancelot, dans le roman en prose éponyme<sup>6</sup>, par un subterfuge, devient moins le chevalier d'Arthur que celui de la reine Guenièvre, le premier commençant la cérémonie, et la seconde l'achevant par le don de l'épée<sup>7</sup>. Ce qui fait d'Arthur le seigneur de Lancelot, c'est que le père de

---

5 Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982, collection Champs, p. 70-71.

6 *Lancelot, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, édité par Alexandre Micha, 9 volumes, Genève, Droz, 1978-1983.

7 *Lancelot en prose*, *op. cit.*, p. 271 et suivantes.

ce dernier (bien qu'il ignore encore son identité, puisqu'il a été élevé par la Dame du Lac et ne connaît que son nom de *Beau Trouvé*) est le roi Ban, lui-même vassal d'Arthur, et que les fiefs deviennent héréditaires entre le x<sup>e</sup> et le xi<sup>e</sup> siècle (le monde dans lequel le *Lancelot en prose* a été écrit, celui du xiii<sup>e</sup> siècle, considère donc l'hérédité du fief comme allant de soi).

On trouve toutefois, de manière morcelée, des éléments qui rappellent la cérémonie féodale que nous avons décrite plus haut, et c'est ainsi que l'on peut relire les scènes de baiser ou celles où l'amant déclare son amour et jure fidélité à sa dame : on le voit, dans le cadre de l'amour courtois, on n'est pas alors dans la simple gestuelle ou parole sentimentales, ces scènes se chargent d'un sens beaucoup plus lourd, et le lien qui se noue alors est porteur de toute cette symbolique féodale qui enracine profondément la relation amoureuse dans le schéma social de l'époque, et fait de cette relation une forme de microcosme.

De même, on peut relire sous cet angle l'échange de *drueries*, qui est le plus souvent constitué d'un cadeau de la dame à son ami et qui fait écho à l'objet remis au vassal par son seigneur lors de l'investiture du fief. Cet objet est d'ailleurs toujours lui-même éminemment symbolique : souvent un anneau, qui symbolise l'éternité de l'amour ainsi qu'une forme d'enfermement consenti, ou encore une ceinture qui, scindant le corps de la dame en deux parties, haute et basse, rappelle le don qu'elle fait de sa propre personne, et même de ses faveurs, à son ami<sup>8</sup>. On peut déjà constater ici l'ambiguïté de la position de la femme, à la fois dame et fief.

## Obéissance

Une fois institué ce double du contrat vassalique, il s'agit d'en respecter les termes. Le premier d'entre eux est l'obéissance que le chevalier doit à sa dame, puisqu'il existe entre eux un rapport hiérarchique. Théoriquement, la dame doit pouvoir tout exiger,

---

8 On pourra consulter, sur cette question du don de la ceinture : Romaine Wolf-Bonvin, « Nouer l'amour, nouer la mort : la ceinture sarrasine dans *Beuve de Hantone* », dans « *Si a parlé par moult ruiste vertu* », *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, textes publiés sous la direction de Jean Dufournet, Paris, Champion, 2000, p. 551-571.

de manière arbitraire. C'est probablement dans *Le Chevalier de la Charrette*<sup>9</sup> que ce devoir d'obéissance absolue trouve son expression la plus évidente, et la plus insistante aussi, puisque ce motif intervient lors de deux épisodes charnières. La première correspond au moment où Lancelot a libéré les prisonniers du royaume de Gorre ainsi que la reine après avoir, pour y parvenir, traversé toute une série d'épreuves périlleuses et douloureuses, les plus fameuses étant de monter sur la charrette d'infamie pour retrouver plus vite Guenièvre, et l'autre de traverser le Pont de l'Épée dont le fil, outre le danger de tomber dans l'eau, provoque de multiples et graves coupures. Au lieu d'accueillir son sauveur avec gratitude, Guenièvre manifeste la plus grande froideur, et même de la colère. On ne l'apprendra qu'un peu plus tard, ce mouvement d'humeur vient de ce que Lancelot a connu deux secondes d'hésitation avant de monter dans la charrette ce qui constitue, selon sa dame, une forme de désobéissance, même passagère, qui mérite d'être punie. Évidemment, on peut voir dans cette trouvaille de Chrétien de Troyes une forme d'ironie, mais elle est révélatrice de la toute-puissance de la volonté de la dame. Cette toute-puissance se manifeste également dans le tournoi de Noauz, au cours duquel Lancelot doit combattre « au pire » ou « au meilleur » selon le désir de la reine, et où le caprice de cette dernière va jusqu'à demander au chevalier d'adopter une conduite en apparence anti-courtoise puisque l'amour de sa dame doit au contraire le porter à l'accomplissement des plus grands exploits. Chrétien joue donc un jeu où l'amour courtois est à double fond : Lancelot semble s'éloigner aux yeux de tous de l'idéal du chevalier courtois, alors qu'au contraire il n'en a jamais été aussi proche, puisqu'il met en jeu ce qu'il a de plus précieux, son identité de chevalier.

### Le devoir d'*auxilium*

Les deux principaux devoirs du vassal envers son seigneur sont le *consilium* et l'*auxilium*.

Le *consilium*, devoir de conseil, consiste avant tout en l'obligation d'assister aux conseils (d'où le nom) tenus par le seigneur, afin de l'aider avec le plus de pertinence possible à

---

9 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*

gouverner, mais aussi de rendre la justice en son nom. Ce point est assez peu explicitement traité par les œuvres : il est absent de la lyrique courtoise des troubadours, à l'origine ; dans la conduite des chevaliers courtois, il est également difficile de savoir si, lorsqu'ils viennent au secours des faibles, c'est pour répondre à leur devoir de chevalier ou pour rendre la justice au nom de leur dame.

En revanche, et les épisodes de *La Charrette* que nous venons d'évoquer en témoignent, le devoir d'*auxilium*, c'est-à-dire d'aide, le chevalier prêtant son bras à la dame, constitue l'un des ressorts les plus fréquents de l'amour courtois.

Dans le cadre de la *fin'amor*, dans la lyrique d'*oc*, ce motif n'apparaît pas aussi clairement. Ce qui s'en approcherait le plus seraient toutes les mentions de la volonté affirmée par le poète de mettre sa plume au service de la renommée de la dame. Toutefois, cette dimension symbolique s'éloigne du devoir originel d'*auxilium*.

En revanche, dans le domaine d'*oïl*, dans la littérature narrative, les occasions ne manquent pas d'aider la dame en danger, ou son royaume. Guenièvre, dans le *Lancelot en prose*, comme Yseut chez Béroul<sup>10</sup>, sont sauvées du bûcher par leurs amants.

La forme réciproque de l'*auxilium*, que le seigneur doit également à son vassal, consiste également en un appui militaire, dans le cas où le vassal, ou son fief, sont en danger. Mais cette aide prend également la forme d'une participation au coût financier que représente pour un vassal d'avoir à tenir lui-même son rang de seigneur ou de chevalier (le premier statut impliquant généralement le second). Dans le *Tristan en prose*, Lancelot rend explicite le lien entre la qualité de largesse, indispensable au seigneur courtois, dont Guenièvre a fait preuve envers lui et la manière dont elle a favorisé l'accroissement de sa valeur et de ses prouesses guerrières<sup>11</sup>.

On a rappelé plus haut que le premier don reçu en ce sens par le vassal est son fief, symbolisé par la remise d'un objet lors de la cérémonie de l'investiture, et que les *drueries* (gages

---

10 Béroul, *Le Roman de Tristan*, *op. cit.*

11 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VIII, § 23.

d'amour sous forme de ceinture, d'anneau...) offertes par la dame à son ami pouvaient y être assimilées.

Mais la forme que prend cet *auxilium*, dans le cas de la dame, est souvent décalée vers le symbolique. D'une part, elle aide son ami dans la sauvegarde de sa personne lorsqu'il menace de mourir de ses peines d'amour, par un *guerredon* (« une récompense ») tout à fait particulier, qui prend toutes les formes possibles de l'assurance pour lui d'être aimé en retour, du regard bienveillant au baiser, en allant jusqu'au *surplus* (au don de son corps).

Par ailleurs, la dame va effectivement aider son ami à tenir son statut de chevalier en le poussant, parce qu'il doit mériter son amour, à devenir toujours meilleur. C'est vraiment la dame, et l'amour qu'elle inspire, qui sont désignés comme la source de la prouesse (au chant comme aux armes) de l'ami : *Sachiez que je ja ne fusse venuz a si grant hautesce com je sui, se vos ne fussiez, car je n'eusse mie cuer par moi au commencement de ma chevalerie d'amprandre les choses que li autre laissoient par defaute de pooir. Mais ce que je baoie a vos et a vostre grant biauté mist mon cuer en l'orgueil ou j'estoie si que je ne poïsse trouver aventure que je ne menasse a chief; car je savoie bien, se je ne pooie les aventures passer par prouesse, que a vos ne vandroie je ja, et il m'i couvenoit avenir ou morir. Dont je vos di vraiment que ce fu la chose qui plus acroissoit mes vertuz*<sup>12</sup>.

---

12 *Lancelot en prose*, tome V, p. 3: « Sachez que jamais je ne serais parvenu aussi haut que je le suis à présent, car par moi-même je n'aurais pas eu le courage, au début de ma carrière de chevalier, d'entreprendre les choses dont les autres se détournaient faute de capacités. Mais mon irrésistible attirance pour vous et pour votre grande beauté a mis dans mon cœur une fierté telle que je ne pouvais trouver une aventure que je ne mène à son terme; car je savais bien, si je ne pouvais surmonter ces aventures par ma prouesse, que je ne vous mériterais jamais, et que je devais vous mériter ou mourir. Je vous affirme donc que cela a été ce qui a le plus développé mes qualités » (c'est nous qui traduisons).

## Le système féodal et les « jeunes »

Georges Duby l'a expliqué en détail<sup>13</sup> : c'est en grande partie le mode de transmission héréditaire des fiefs qui est à l'origine de l'amour courtois. La terre se transmettant prioritairement au fils aîné, ses cadets étaient contraints de mettre leur force au service d'un seigneur afin d'en obtenir rétribution et, ainsi, pouvoir vivre. Le fils aîné lui-même devait attendre la mort de son père pour hériter de sa terre. Telles étaient les conditions héréditaires pour éviter le morcellement des fiefs. Mais n'avoir pas de terre signifiait également ne pas pouvoir se marier. C'est cette grande partie de la population noble masculine que Duby a étudiée, les « jeunes », c'est-à-dire des hommes qui ne sont pas encore établis (les chevaliers étaient ainsi appelés jusqu'à leur mariage, et même au-delà, bien que ce soient déjà des hommes faits et des guerriers éprouvés). Ces hommes sans épouse et sans grand espoir d'en obtenir une à brève échéance tournaient leurs regards et leurs désirs sur la seule qui leur soit donnée sans cesse à côtoyer, celle du seigneur. La dame devenait ainsi un pôle d'attraction pour les chevaliers, qui se surpassaient en prouesses guerrières pour se faire valoir autant à ses yeux qu'à ceux de son seigneur, et le mari ne manquait pas d'utiliser cet état de fait pour accroître sa puissance militaire et le prestige de sa cour<sup>14</sup>; mais ce jeu était bien sûr à double tranchant, puisque les amours qui pouvaient en naître seraient nécessairement adultères. Selon Duby, la création du triangle amoureux supposé par la *fin'amor* des chansons des troubadours aurait été une manière de créer une place aux jeunes dans les représentations de l'érotique.

Cela explique notamment que les troubadours ne se représentent jamais comme engagés eux-mêmes dans les liens du mariage et que, par la suite, les chevaliers qui sont des amoureux courtois

---

13 Georges Duby, Les « jeunes » dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XI<sup>e</sup> siècle, dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, collection Quarto (première édition : Flammarion, 1988 et 1990), p. 1383-1397.

14 Id., L'amour en France au XI<sup>e</sup> siècle, dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, collection Quarto (première édition : Flammarion, 1988 et 1990), p. 1388-1411.

soient eux-mêmes d'éternels célibataires (nous verrons que les exceptions à cette règle fonctionnent comme des cas limites).

Ainsi, l'aspiration à l'amour se confond avec le désir d'ascension sociale de ces « jeunes », d'où une profonde cohérence du motif érotique avec l'idée d'amélioration de la valeur et de la renommée chevaleresques, caractéristique de l'amour courtois. On voit bien que cette notion est modelée par la société dans laquelle elle émerge.

## Le contexte historique influe sur les caractéristiques de l'amour courtois<sup>15</sup>

### Un amour adultère

Le mariage était conçu comme un contrat socio-économique passé entre hommes, pour des raisons d'alliance politique ou des raisons financières; la cérémonie des *sponsalia*, celle qui voit cet accord conclu des années avant que le mariage lui-même n'ait lieu, pouvait engager les filles si tôt que certaines ne savaient pas encore parler. Par ailleurs, au sein même du mariage, l'Église impose sa contrainte aux désirs et aux élans féminins, l'âme de l'épouse ne devant jamais perdre de vue qu'elle ne doit jamais se tourner vers une créature aux dépens de son Créateur; l'époux, lui, a le devoir de ne pas chercher à la détourner de cette voie.

Dans un tel contexte, le mariage ne saurait être le lieu de l'épanouissement amoureux. Là encore, Georges Duby voit l'origine de l'amour courtois et de son essence adultérine<sup>16</sup>. Non seulement l'amour ne pourrait naître et s'épanouir qu'hors mariage, mais la volonté de faire de la dame la force centripète qui attire et retient la jeunesse à la cour tout en développant chez elle les qualités courtoises et guerrières rend cette relation adultère nécessaire (quoique dangereuse) à la puissance curiale. C'est pourquoi il ne saurait être question de jalousie de l'amant

---

15 À ce sujet, on pourra consulter René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, tomes I et II, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.

16 Georges Duby, L'amour en France au XI<sup>e</sup> siècle, dans *Féodalité*, *op. cit.*

envers le mari dans nos textes. Cette idée ne vient jamais aux amants; tout au contraire, il est toujours question d'aider la dame à conserver son statut. Ainsi, lorsqu'Arthur a répudié Guenièvre au profit d'une usurpatrice, le souci de Lancelot est de faire recouvrir à celle qu'il aime son statut de reine légitime à la cour, dès la crise terminée<sup>17</sup>. La douleur de l'amant vient de l'attitude distante de la dame, ou de son éloignement, jamais de ce qu'elle est mariée à un homme pour lequel elle pourrait éprouver des sentiments amoureux.

Cet adultère, toutefois, n'implique pas une relation platonique entre les *amis*, contrairement à l'idée fausse qui circule à ce sujet. Certes, dans la réalité, si l'adultère était avéré et consommé, le seigneur avait le droit d'aller jusqu'à mettre à mort son épouse et l'amant de celle-ci, et l'on pourrait croire que cela aurait donné à l'amour courtois le caractère d'un amour idolâtre et d'un sentimentalisme dénué de toute relation sexuelle. Ce qui s'avère faux, et ce dès les origines, dans la *fin'amor*.

D'une part parce que le désir physique du troubadour (et même de la *trobairitz*: même le désir féminin trouve ici la place de s'exprimer<sup>18</sup>) ne manque pas d'être explicitement mentionné, et de manière récurrente. Ce qu'il demande à sa dame, c'est bien d'ailleurs de lui céder progressivement, jusqu'à lui donner son corps. Après avoir accordé un regard, l'apaisement par l'acceptation explicite de cet amour, la dame peut donner un baiser avant d'éprouver la constance de son ami par l'*asag* (« l'essai », ce qui révèle bien que ce moment est une épreuve cruciale), qui consiste pour l'amant à passer une nuit entière « nu à nue » sans aller plus loin; ce n'est que de manière ultime que la dame se donne entièrement, ce qui se désigne par le terme significatif de *sorplus* (« surplus »), qui montre bien qu'il s'agit d'une faveur exceptionnelle, et qui va au-delà de ce que l'amant était normalement en droit d'attendre.

L'amour courtois prévoit d'ailleurs le même *guerredon* en récompense du service d'amour. Certes, le type d'amour le

---

17 *Lancelot en prose, op. cit.*, tome I.

18 Il est à noter que l'hypothèse selon laquelle les *trobairitz* n'existaient pas a été posée; dans ce cas, il s'agirait d'une variante littéraire (mais non moins significative d'un désir physique) de l'amour des troubadours.



plus recommandé par le *Traité de l'amour courtois* d'André le Chapelain<sup>19</sup> est l'*amor purus*, entendons par là platonique. Mais cet idéal est d'emblée présenté comme très difficilement accessible et il est admis que les amants opteront plus que probablement pour l'*amor mixtus* qui, comme l'*amor purus* consiste en une dévotion entière du chevalier à la dame, qui fait tendre chacun des partenaires vers une perfection personnelle plus grande, mais comporte également toute une dimension physique dont les étapes ont même été fixées dans le *Tractatus*, qui reprend ici la gradation fixée par la *fin'amor*.

### Ce qui fait l'amoureux courtois

D'une manière générale, il faut constater que l'amour courtois est un amour élitiste; c'était déjà le cas aux origines, dans la *fin'amor*, et le passage dans le territoire d'oïl a peut-être encore accentué cette caractéristique.

On se doute, d'une part, que l'ascèse que suppose cet amour, et que nous venons d'évoquer, n'est pas à la portée des premiers venus et cherche déjà, par son exigence, à opérer un tri entre les *fins amants* (on voit toute l'importance du qualificatif ici) et le tout-venant des relations amoureuses.

C'est que l'amour courtois n'est pas une affaire de sentiments instinctifs, il ne naît pas sous la forme d'un coup de foudre comme l'amour passion; au contraire, l'amour est un libre choix, justifié par les grandes qualités dont fait preuve la personne que l'on élit. On aime quelqu'un parce que sa valeur nous y autorise, ou même nous y oblige. Cette intellectualisation extrême du sentiment, qui s'oppose à la conception spontanée que nous nous faisons du véritable amour, se métaphorise dans l'emploi récurrent du *topos* du jeu d'échec. Il s'agissait, certes, d'un divertissement courant au Moyen Âge dans les cercles de la noblesse, mais il dit surtout que l'amour entre l'ami et l'amie naît d'une juste évaluation de leurs qualités intellectuelles réciproques et que le chevalier doit vaincre petit à petit les résistances d'une dame qu'il doit mettre toute sa valeur guerrière et toutes ses facultés de l'esprit à mériter. C'est ainsi que dans le *Lancelot en prose*<sup>20</sup>, Lancelot et Guenièvre

---

19 André le Chapelain, *Traité de l'Amour courtois*, op. cit.

20 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 291 et suivantes.

s'affrontent par l'intermédiaire de l'échiquier magique qui s'achève par la victoire du chevalier (qui a effectivement depuis longtemps conquis l'amour de sa dame); dans *Le Roman de Tristan en prose*<sup>21</sup>, l'épisode du philtre est significativement introduit par une partie d'échec entre Tristan et Yseut, preuve que ces derniers ne peuvent véritablement s'aimer qu'après s'être prouvé l'un à l'autre leur mérite. Tout le monde ne saurait aimer courtoisement, et des qualités sont systématiquement requises pour prétendre au titre de *fin amant*<sup>22</sup>.

### La noblesse

Dans la lyrique d'oc, si la dame (ou du moins l'objet d'amour, puisqu'il y avait aussi des *trobairitz* qui chantaient leurs sentiments pour un homme) se devait d'être noble, ce n'était pas nécessairement le cas du poète: certains, comme Guillaume IX d'Aquitaine, faisaient partie de la plus haute aristocratie médiévale; d'autres, nombreux, étaient des hommes du peuple, quoiqu'instruits.

En revanche, avec le passage à la langue d'oïl et à une expression de la valeur qui passe par les armes, le *fin amant* se doit d'être chevalier, et noble lui aussi, par conséquent.

La constante, dans l'histoire qui nous amène de la *fin'amor* à l'*amour fine*, est que la dame ne peut qu'être issue de la noblesse, qui plus est d'un rang supérieur à celui de celui qui l'aime, puisqu'elle est en position de *dame*. Cette supériorité peut prendre des formes diverses: Lancelot est le fils du roi Ban, donc roi lui-même, mais Guenièvre est la femme du seigneur dont le roi Ban était le vassal; Tristan est le fils du roi de Loonnois, donc hiérarchiquement placé au même niveau que Marc, mais ce dernier est son oncle, ce qui fait que par sa position dans la hiérarchie familiale, sa tante Yseut est en

---

21 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

22 Sur ce point, on pourra consulter l'étude que Jacques Wettstein a consacrée à l'idéal de la *fin'amor* dans la lyrique d'oc: *Mezura, l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'université de Berne pour obtenir le grade de docteur, Zurich, Leemann Frères et Compagnie, 1945. Les qualités qu'il y recense sont nécessaires aux adeptes de la *fin'amor*, mais elles ont aussi été reprises par l'éthique de l'*amour fine*.

position de *dame*. C'est pour cela qu'à l'origine, la *dame* ne peut être une jeune fille puisque ce statut social de *domna* ne peut lui venir que d'un mari.

De par sa position, la *dame* est inaccessible à deux titres : parce que mariée, elle sera difficile à convaincre et devra longtemps être « priée d'amour » ou séduite par les prouesses répétées de son ami, avant d'accepter de devenir infidèle dans une société qui, pour des raisons religieuses et sociales, réfute absolument l'adultère de la femme (noble en particulier) ; et parce qu'en position dominante, elle est d'emblée à distance symbolique de celui qui l'aime. De là naît le désir nécessaire à la création poétique et à la prouesse aux armes.

### La joie

Dans la lyrique d'oc, ce désir était un élan qui se traduisait aussi par le *joy*, rendu imparfaitement par « joie » en français moderne, et qui désigne un sentiment complexe d'exaltation amoureuse, mais surtout poétique, car il porte à la création. Il désigne une forme d'extase devant la beauté de la dame, et plus encore à l'idée de voir les désirs qu'elle suscite s'accomplir. C'est pourquoi le *joy* revêt aussi une dimension érotique.

Et comme chaque fois que l'on évoque dans le contexte la pulsion érotique, celle-ci renvoie à la création poétique. C'est une force productive qui ne peut animer que des âmes bien nées, entendons par là faites pour la *fin'amor* et le chant (puisque le troubadour n'est pas obligatoirement noble, au contraire de sa dame). Le *joy* peut donc se manifester, même si cela nous apparaît comme paradoxal, à travers des poèmes qui chantent la douleur d'aimer, car l'exaltation poétique est au cœur de ces derniers comme de ceux qui parlent d'amour heureux (l'amour ne pouvant d'ailleurs être que fugitivement satisfait, puisque, on l'a vu, la *fin'amor* repose sur la tension du désir).

Ce concept n'était pas exactement transposable dans le domaine d'*oïl*, surtout lorsque la valeur s'est mesurée en termes de prouesse aux armes et non plus de production poétique.

Le *joy* s'est transformé en *joie* et s'est au passage, en quelque sorte, affaibli pour devenir une qualité courtoise qui participe de l'amabilité, de la capacité de susciter l'amour et de le ressentir, de celui ou celle qui en fait preuve. C'est ainsi que

Lancelot, dans le roman éponyme en prose, est présenté dès son jeune âge (donc de manière innée) comme un être de *joie*<sup>23</sup>. De manière significative, le roman lie cette joie, dont il précise qu'elle diffère de la légèreté car elle est toujours motivée, au chant dont elle est la source: Lancelot n'est que rarement présenté comme pratiquant des activités musicales, c'est donc bien qu'il s'agit de rattacher cette mention au *joy* poétique des origines. Par ailleurs, il est également explicitement écrit que cette *joie* est la force qui lui permet de tout accomplir, et ce n'est pas un hasard s'il est le chevalier prédestiné à transformer le château de la Douleuse Garde en Joyeuse Garde pour l'amour de Guenièvre<sup>24</sup>. Cette *joie* est donc la preuve d'un élan vital particulier (et que l'amour accroît), signe d'une nature hors normes, donc digne d'être aimée dans les circonstances hors normes elles-mêmes que suppose l'amour courtois. C'est cette force qui permet à l'amant courtois de se dépasser.

### Le *solaz*

Assez proche, en apparence, et pourtant différent de la *joie*, le *solaz* (« le plaisir, le divertissement ») n'est plus cette exaltation productive ou cette disposition profonde et innée à un élan vital au-delà du commun. En revanche, il est indispensable à la capacité à vivre en contexte courtois, c'est-à-dire dans une société où le raffinement est de mise, et ce jusque dans les conversations et l'agrément que l'on y met.

Chez les amants courtois, hommes et femmes, sont mis en avant leurs aptitudes particulières à la sociabilité: la politesse, la conversation agréable (associées à d'autres talents techniques comme l'habileté aux jeux de stratégie que sont les échecs et les dames, par exemple).

On voit qu'à travers ces manifestations plaisantes, c'est une forme d'esprit, d'intelligence vive et en même temps respectueuse d'autrui (l'inclination au sarcasme du sénéchal Keu empêche ce dernier d'entrer jamais dans le cercle fermé des amoureux courtois) qui est demandée à l'amant courtois.

---

23 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 74.

24 *Ibid.*, p. 311 et suivantes.

Le *solaz* est finalement le cœur de la politesse qui fait de la cour un lieu plaisant, et de celui qui en fait preuve quelqu'un dont on recherche la compagnie, et au-delà, l'amour.

### La mesure

On peut dire que la *mezura*, « la mesure », était le maître mot des troubadours; en termes musicaux certainement, mais surtout en matière d'éthique. Et l'on voit là à quel point l'amour courtois ne saurait être confondu avec la passion amoureuse, car la *mezura* impose de rester maître de soi, et même de ses sentiments puisque l'amour ne vient que de la reconnaissance consciente, évidente, des qualités de l'être auquel on s'attache volontairement.

Lancelot, incarnation au sens propre du fin amant, dans le roman en prose éponyme, porte dans sa chair, à travers l'équilibre de sa morphologie, des couleurs de son teint (parfait accord de blanc, de rouge et de brun) et de ses cheveux ni trop clairs ni trop foncés, cette notion fondamentale de mesure (et il est significatif que le terme de *mesure* apparaisse dans son portrait comme un *leitmotiv*<sup>25</sup>) qui s'est transposée, on le voit, de la littérature d'*oc* à la littérature d'*oïl* sans rien perdre de son importance.

Un motif l'a d'ailleurs accompagnée dans ce passage: celui, encore une fois, du jeu d'échec qui, on le voit, revêt un poids bien plus lourd qu'il n'y paraît, puisqu'il s'agit d'une version totalement métaphorique et intellectuelle d'une guerre où, pour vaincre le roi, on cherche à prendre la pièce maîtresse qu'est la reine. Ce jeu s'oppose symboliquement à celui des dés<sup>26</sup>, qui dit le jaillissement spontané de l'amour et du désir dans un hasard qui confine au désordre, par ce que les échecs supposent de maîtrise de soi, de constance, de patience et de tactique: ils représentent le désir et la conquête amoureuse parfaitement maîtrisés par l'intellect.

---

25 *Ibid.*, p. 71-73.

26 Merritt R. Blakeslee: « *Lo dous jocs sotils*: la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° XXVIII, 1985, p. 213-222.

## La jeunesse

On a vu à quel point l'émergence de l'amour courtois était liée au statut social des « jeunes » dans la société féodale, et cela ne pouvait manquer d'influer sur la conception des *fins amants*. Les célibataires convoitant la dame étant considérés comme des « jeunes », la jeunesse devient un trait nécessairement constitutif de l'amant, et de manière réciproque, de la dame qu'il convoite : une différence d'âge importante viendrait à l'encontre de l'équilibre indispensable à cette relation esthétisée qu'est l'*amour fine*.

Par ailleurs, puisque l'on ne saurait être amoureux d'un objet impropre à susciter le désir, qui ne mérite objectivement pas d'être aimé, cet objet se doit de posséder la beauté, et par conséquent la jeunesse (ou au moins l'apparence de la jeunesse : que l'on se rappelle la Guenièvre de *La Mort le roi Artu* dont on nous rappelle que, malgré ses cinquante ans, elle demeure plus belle que toutes les autres femmes du monde ; elle est même « la source de toute beauté<sup>27</sup> »).

Si cette « jeunesse » peut suivre les amants courtois des années durant, c'est qu'il y a dans cette idée une dimension autre que celle de l'apparence et de l'âge quantifiable en années, qui s'accorde avec un certain nombre de qualités que recouvrait en fait le terme de *joven* dans la lyrique d'oc : la fidélité, la valeur, la persévérance.

Toutefois, on voit malgré tout que les amants courtois ne sont jamais montrés comme véritablement vieillissants : soit ils sont fauchés en plein vol par une mort précoce (comme Tristan et Yseult ou le Châtelain de Coucy<sup>28</sup>), soit l'histoire reste en suspens et se tait sur la suite de leurs existences, soit le début de vieillissement (fait rarissime : c'est le cas de la *Mort Artu*) se conclut par un cataclysme. Il y a donc une impossibilité fondamentale à faire vieillir les amants courtois, ce qui montre que la jeunesse, assortie des qualités dont on l'a rendue porteuse, en est indissociable.

---

27 *La Mort le roi Artu*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par Jean Frappier, Genève, Droz, 1964, p. 3-4.

28 Jakemes, *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, publication, traduction, présentation et notes par Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, 2009, édition Champion Classiques Moyen Âge.

## La jalousie

La jalousie est, de manière surprenante, à compter parmi les caractéristiques, et mêmes les qualités, de l'amant courtois. Elle est le signe de l'amour véritable, et caractérise l'amour hors mariage. Il ne saurait en être question entre époux puisque, on l'a vu, le mariage n'a de dimension que contractuelle. Le mari trompé n'exprime sa colère qu'au titre de son déshonneur et du vol dont il est victime, son épouse étant à compter au nombre de ses biens. On pourrait objecter que les mutations de certains personnages, Arthur et le roi Marc, en particulier, peuvent les peindre sous les traits de maris touchés dans leur affection; mais ce n'est pas systématique. Ce qui l'est, en revanche, c'est la mention de l'insulte qui leur est faite.

La jalousie purement sentimentale est bien le seul fait des amants véritables, donc courtois, qui ne sont pas jaloux de l'époux, on l'a dit, mais de concurrents potentiels. Elle est l'une des formes négatives que prend le désir, elle est une nouvelle occasion de mise à distance de l'objet aimé, et donc une nouvelle occasion de chanter ou d'accroître son *los* par les armes.

## La beauté

On a dit combien la beauté était une qualité nécessaire pour l'un comme l'autre des amants courtois. C'est cette beauté qui, en partie, autorise à s'éprendre d'un être. En outre, elle doit être reconnue par autrui d'où l'importance de la réputation de beauté: c'est elle qui, d'une part, garantit une appréciation objective de cette donnée que l'on pourrait croire si soumise à un goût personnel. Rares toutefois sont les mentions d'une évaluation radicalement différente, selon les points de vue de la beauté, d'un homme ou d'une femme, dans la littérature médiévale (on peut citer le cas de la demoiselle à l'épervier, dans *Érec et Énide*<sup>29</sup>). Et de toute façon, la réputation de beauté est une condition nécessaire pour justifier l'amour d'élection qu'est l'amour courtois, d'autant plus que le contexte de l'adultère ne saurait souffrir que l'on s'éprenne d'un objet indigne; dans ce

---

29 Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, édition et traduction de Jean-Marie Fritz, Paris, Le Livre de Poche, collection Lettres gothiques, 2003.

cas, on pourrait soupçonner une tendance à la lubricité, au désir non maîtrisé et qui se porte au hasard sur un objet.

Par ailleurs, la beauté constitue une nécessité physique, voire physiologique, de l'amour puisque, selon la théorie médiévale, l'*enamouement* se fait par le biais du regard : c'est par l'œil que la flèche d'amour trouve une voie d'accès directe jusqu'au cœur (à tel point que le *Traité de l'amour courtois* d'André le Chapelain refuse aux aveugles la possibilité de tomber amoureux, puisque cette unique voie d'accès est fermée pour eux<sup>30</sup>).

Elle est aussi en accord avec l'univers courtois tout entier, cet art de vivre qui pousse à l'esthétisation de chaque élément du quotidien de seigneurs qui, menacés par la bourgeoisie émergente d'un côté et par un pouvoir royal à la tendance centralisatrice de l'autre, cherchent dans l'extrême raffinement des mœurs à se distinguer des premiers et à affirmer leur puissance culturelle et financière face au second.

Cela explique également la place de l'élégance du vêtement : il ne s'agit pas d'une dépense somptuaire qui ne serait qu'une marque de coquetterie, mais une adéquation avec les règles de sociabilité qui imposent que tout, y compris l'apparence, soit agrément. Le vêtement dit également la noblesse du rang, et il est en cela conforme à ce que nous avons dit précédemment de la place dans la société que doivent nécessairement occuper les amants, et en particulier la dame, en tant que *domna*.

Enfin, nous devons garder présente à l'esprit la conception médiévale de l'adéquation de l'apparence d'un être à son intériorité. La beauté est un gage du caractère hors norme de l'être profond, et donc une garantie de placer son amour en un lieu approprié. Il ne s'agit surtout pas d'un critère superficiel ou purement décoratif, mais bien éthique.

Toutes les caractéristiques de l'amour courtois découlent donc des circonstances historiques dans lesquelles il voit le jour et de l'éthique qu'il s'est conséquemment imposée.

---

30 André le Chapelain, *Traité de l'Amour courtois*, *op. cit.*





## II

# Influences littéraires et culturelles

Lorsque l'on évoque les influences littéraires et culturelles à l'origine de l'amour courtois, il faut rappeler qu'aucune n'est déterminante à elle seule, et que plusieurs sont encore aujourd'hui sujettes à caution. Nous tenterons toutefois ici d'exposer toutes les hypothèses et de montrer ce qu'elles ont de probable et quelle aura pu être leur portée. De la même façon qu'il a fallu tout un contexte historique et social aux particularités très marquées pour donner lieu à cette manière nouvelle et unique de penser l'amour, il a fallu tout un bain culturel au confluent d'influences multiples pour favoriser l'émergence de la courtoisie d'une part, mais surtout d'un raffinement aussi complexe dans la représentation des relations amoureuses.

### Ovide et son *ars amandi*

Le XII<sup>e</sup> siècle est appelé l'*aetas ovidiana* (« l'âge d'Ovide ») médiéval, tant la conception de l'amour véhiculée chez ce poète a connu alors le succès et a donné lieu à des réécritures : il est significatif, par exemple, que Chrétien de Troyes ait écrit une *Philomena*<sup>1</sup>, adaptée de l'histoire de *Philomèle et Procné* dans les *Métamorphoses*. Il n'est donc pas étonnant que son influence se soit fait sentir dans l'écriture amoureuse des troubadours, et aussi des trouvères dont la culture de clerc trouve là le moyen de s'exprimer en s'hybridant avec la poésie d'*oc*.

On trouve chez Ovide des motifs qui pourraient annoncer certains traits de la *fin'amor* et leur réinvestissement dans les écrits de langue d'oïl. Ainsi, pour séduire une femme, l'amant ovidien se doit de faire preuve d'une soumission absolument

---

1 Chrétien de Troyes, *Cligès, Philomena*, traduction et présentation par Michel Rousse, Paris, Garnier Flammarion, 1999, collection GF.

parfaite, et de briller par sa force et son habileté physique. Il faut toutefois garder présent à l'esprit que la tonalité est très différente entre les écrits ovidiens et les écrits médiévaux, les premiers étant des conseils cyniques de conquête amoureuse, les seconds relevant d'une véritable éthique amoureuse : ainsi, lorsque Lancelot, dans *Le Chevalier de la Charrette*, lors du tournoi de Nohaut, se soumet aux caprices de la reine pour combattre « au pire » puis « au meilleur »<sup>2</sup>, faisant preuve d'une prouesse exceptionnelle, il ne cherche pas à obtenir ses faveurs (d'autant plus qu'il a déjà, à cette étape du récit, obtenu le *sorplus*, présenté comme une nuit unique dans sa relation à Guenièvre) mais à mériter son amour, ce qui constitue une grande différence.

Michèle Gally a montré comment Ovide est réutilisé par les clercs de langue d'oïl pour mettre en lumière les enjeux de la courtoisie, notamment la question du désir et celle de l'équivocité de la parole<sup>3</sup>. Ainsi, la *Philomena* de Chrétien de Troyes<sup>4</sup>, quoique n'étant pas un récit d'amour courtois, tend à celui-ci un miroir mythologique en lui montrant que le viol plane sans cesse comme une ombre dans l'univers de la courtoisie : si les œuvres qui évoquent l'amour courtois parlent du désir, celui-ci est toujours en danger de débordements, et doit faire l'objet d'une éducation, ce que les contraintes de l'amour courtois constituent. La lyrique d'oïl, en particulier, plus que la poésie d'oc, produirait ce double discours, dans une attitude réflexive qui conduit à énoncer un art d'aimer en même temps que l'on chante l'amour.

On l'a dit, l'amour courtois ne reprend pas l'esprit des récits ovidiens, il tendrait même à s'en éloigner. Mais le matériau ovidien, comme le personnage de Narcisse, omniprésent dans les métaphores spéculaires déjà récurrentes dans la lyrique d'oc, est réemployé avec des changements de perspective : l'exemple le plus connu en est certainement *Le Roman de la Rose* de

---

2 Cf. chapitre I.

3 Michèle Gally, *L'Intelligence de l'amour, d'Ovide à Dante, Arts d'aimer et poésie au Moyen Âge*, Paris, CNRS Éditions, 2005, collection CNRS Littérature.

4 Chrétien de Troyes, *Cligès, Philomena*, *op. cit.*

Guillaume de Lorris<sup>5</sup>. Dans ce roman courtois allégorique, le narrateur tombe amoureux d'un bouton de rose, mais non par la vision directe de ce dernier : comme Narcisse, c'est d'un reflet qu'il tombe amoureux, et l'on perçoit toute la dimension réflexive autour des dangers de l'amour que propose le réinvestissement de cette figure mythologique. On tombe amoureux d'une image, et c'est donc l'imagination qui prévaut, ce qui justifie pleinement le fait que *l'amour fine*, à l'instar de la *fin'amor* des troubadours, soit avant tout un objet littéraire, plus encore qu'un code amoureux à mettre en application dans la vie réelle<sup>6</sup>; et l'on tombe amoureux d'un reflet qui peut-être renvoie davantage à l'amour que l'homme se porte à lui-même ; par « homme », il faut entendre l'être humain en général, mais aussi plus spécifiquement l'être masculin, puisque l'on a pu voir plus haut à quel point l'amour courtois, sous couvert d'exaltation de la femme, sert une société basée sur la valorisation du masculin et des liens d'amitié virile. L'allégorisme du *Roman de la Rose* révèle combien le réinvestissement ovidien se coule dans la portée didactique que le récit d'amour courtois comprend toujours de manière plus ou moins apparente. Reprendre cet auteur antique, c'est à la fois critiquer son art d'aimer, et vouloir le dépasser ; et surtout, c'est en elle-même cette production d'un *ars amandi*, en commentaire des écrits narratifs et poétiques, qui caractérise l'influence d'Ovide sur *l'amour fine*. L'érotisme ovidien sublimé donnerait une partie des traits caractéristiques de la *fin'amor*, mais surtout de l'amour courtois en littérature d'oïl.

## La littérature arabo-andalouse

Les contacts de la France avec la civilisation hispano-mauresque sont nombreux depuis que les Arabes ont conquis l'Espagne (la prise de Séville, date symbolique, a lieu en 711), en particulier dans les régions des *marches*, c'est-à-dire des terres françaises

5 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, collection Lettres gothiques.

6 Sur le miroir de Narcisse dans *Le Roman de la Rose*, consulter Armand Strubel, *Le Roman de la Rose*, Paris, PUF, 1984, collection Études Littéraires, p. 59-68.

du Sud qui sont directement exposées aux chocs contre les envahisseurs et qui servent de remparts au royaume. C'est l'une des explications de la naissance de la *fin'amor* dans le territoire d'*oc*, dans les cours du Limousin et de la Provence. On pense que Guillaume IX aurait subi l'influence de cette culture arabe dans sa poésie et, en tant que premier troubadour, fonctionnant à son tour comme modèle, l'aurait transmise aux autres poètes; sa petite-fille, Aliénor d'Aquitaine, a pu elle aussi être garante de cet héritage par son rôle de mécène.

Car on trouve dans cette culture nombre de traits qui seront caractéristiques de la *fin'amor*. Le sentiment amoureux, dans la mystique avicennienne<sup>7</sup>, était une sorte de viatique, permettant de s'élever jusqu'à l'amour divin. On peut y voir l'idée que la *fin'amor* est une puissance de dépassement, de sortie de soi, pour atteindre un degré de perfection inaccessible à l'être humain ordinaire par ses seules forces. C'est notamment le sujet du *Collier de la colombe* d'Ibn Hazm<sup>8</sup>, prestigieux représentant de la littérature arabo-musulmane de l'An Mil, où l'auteur met en scène un amour qui est par essence sédition contre l'ordre social et élection d'un être qui se distingue du fait même que l'on en est amoureux. On y voit déjà la mise en scène d'un amour inaccessible.

L'idée même du *joven* est intimement associée, comme on l'a vu, à la *fin'amor*. Si elle a pu être ainsi rattachée à l'homme noble non établi, assez indépendamment de l'âge de ce dernier (on a vu que, bien que cette absence d'établissement soit plutôt le fait des hommes au début de leur vie, cet état tend à se prolonger du fait de toutes les difficultés rencontrées pour trouver sa place pleine et entière dans la société), c'est probablement sous l'influence de l'arabe *futuwwa*, « jeunesse », terme désignant des confréries d'hommes fondées sur le culte de

---

7 Avicenne (980-1037) était médecin, chimiste, homme politique et philosophe, grand commentateur d'Aristote. Sa doctrine fait de la logique l'instrument du philosophe; ce dernier, dans son entreprise métaphysique, doit prouver l'existence de Dieu comme créateur du monde. Il a exposé sa mystique dans de véritables poèmes afin de mieux la faire comprendre grâce aux images qu'il utilise.

8 Ibn Hazm, *Le Collier de la colombe, de l'amour et des amants*, traduit de l'arabe par Gabriel Martinez-Gros, Paris, Babel, 2009.

valeurs se rapprochant grandement de celles que l'on retrouvera dans l'éthique courtoise : la générosité, la prééminence du beau dans tous les aspects de la vie.

On pense également à une influence de la tradition soufie<sup>9</sup>, pour qui l'idéal naît de l'amour, notamment à travers l'histoire de *Kaïs et Leïla*, originaire de Babylone et qui est devenue si populaire, après avoir été colportée par les Bédouins, qu'elle s'est répandue des pays arabes jusqu'en Asie. Elle est appelée aussi *Majnûn Laylâ*, « le fou de Leïla », titre qui rappelle la proximité de l'amour avec la folie et la mort, mais une folie qui a trait aussi à l'inspiration poétique puisque Kaïs est un poète bédouin. Il est amoureux de sa cousine Leïla et chante partout son envie de l'épouser, ce dont le père de la jeune fille prend ombrage, car régler les mariages est une prérogative paternelle. Comme Kaïs continue de chanter son amour, la famille de Leïla obtient du calife la mort du jeune homme. Lorsque le calife découvre Leïla, il est surpris de découvrir une femme plus qu'ordinaire. Devant son étonnement, Leïla lui répond qu'il ne la voit pas avec les yeux de Kaïs, les yeux de l'idéal, qui sont capables de voir la beauté où les sens ne peuvent la déceler. La famille de Leïla s'obstine à refuser la main de la jeune fille au poète, qui devient fou. Il est si obsédé par son amour pour elle qu'à un ami venu le prévenir que sa bien-aimée l'attend devant sa porte, il répond : « Dis-lui de s'en aller, car Leïla m'empêcherait un instant de penser à l'amour de Leïla. » La jeune fille est mariée à un autre ; on retrouve plus tard le corps de Kaïs avec un dernier poème d'amour.

On voit bien qu'ici, le plus important n'est pas la femme elle-même, mais le sentiment amoureux en ce qu'il élève l'âme vers d'autres sphères et permet au chant de s'élever avec elle. Ce texte a fait date dans l'art arabo-musulman et donné lieu à une tradition valorisant l'amour absolu et sa transgression des règles sociales, notamment celle du mariage arrangé. L'amour humain est considéré comme une étape vers un amour spirituel, l'amour du divin ; il échappe à la raison et devient

---

9 Au sein de l'islam, le soufisme repose sur une relation toute personnelle avec le divin, relation libérée de dogmes quant aux moyens et aux moments pour entrer en contact avec lui. Le croyant doit désirer Dieu pour lui-même et consacrer sa vie à y accéder par l'élévation mystique.

folie, en arabe *jonûn*. Et ce n'est pas un hasard si Kaïs est un poète : l'amour devient *poesis*, force créatrice ; il n'est plus que force créatrice, au point de s'abîmer dans le chant. Il meurt et ne reste de lui que le poème, consacrant le lien entre aimer-chanter-mourir qu'on retrouve dans la *fin'amor*.

Ces traits se transmettront ensuite dans le domaine d'*oïl* pour construire l'éthique de l'*amour fine* où l'amour véritable s'oppose toujours au mariage, dans une valorisation de la jeunesse et des caractéristiques dont on la rend porteuse ; la dame, comme le fut Leïla, est moins aimée pour elle-même que pour ce qu'elle représente. *L'amour fine* y est prétexte à guerroyer et à écrire, ce qui revient, finalement, au même : l'œuvre, l'exploit personnel, peut aussi bien passer par la plume que par l'épée.

## Les traditions populaires

Une autre hypothèse qui a pu être évoquée est celle des chansons d'origine populaire, et notamment les chansons de mai ; les fêtes paysannes de ce mois de renouveau permettaient aux femmes mariées d'accepter les avances d'un autre homme que leur époux, et les chansons de mai gardaient trace de cette tradition. On a également évoqué les chansons de toile, qui mettent en scène une jeune fille brodant en chantant son amant absent.

Toutefois, l'esprit de ces chansons est très éloigné de l'esprit de raffinement qui caractérise la courtoisie. S'il y a pu avoir influence, elle n'est guère que thématique, ce qui est finalement le lien le plus ténu qui se peut trouver, tant l'amour courtois est bien davantage affaire d'esprit que de contenu narratif.

## Le culte marial

Si l'on a un temps émis l'hypothèse que le culte de la Vierge a pu constituer une influence déterminante dans la naissance de la *fin'amor*, cette théorie est rejetée par la critique récente, qui conclut désormais plutôt à un processus inverse : ce serait la *fin'amor* qui aurait servi de modèle au culte marial dont l'influence n'est devenue déterminante qu'après que le modèle amoureux courtois a vu le jour. La religion a trouvé à évoluer en se conformant à des schèmes esthétiques en vogue, ce qui

a été considérablement facilité par le fait que l'amour courtois est une forme de mystique amoureuse.

Toutefois, en passant dans le domaine d'*oïl*, où c'est la prouesse chevaleresque qui est l'aune à laquelle se mesure la valeur de l'amour, on peut deviner une influence, en retour, du culte marial sur la relation amoureuse courtoise, facilitée par une chevalerie qui se teinte de mysticisme (comme le montre la leçon de chevalerie que Gornemant donne à Perceval lors de son adoubement<sup>10</sup>, par exemple, et plus encore l'exégèse de la symbolique chevaleresque exposée par la fée Vivienne à son fils adoptif Lancelot, peu avant qu'il ne rencontre, significativement, la reine Guenièvre<sup>11</sup>).

C'est d'ailleurs dans le *Lancelot en prose* que l'on peut voir un exemple de cette influence : lorsque Lancelot doit accomplir l'aventure du château d'Escalon le Ténébreux, avant d'entrer dans l'église, un lieu possédé par le démon, il formule une prière : *Dame, a vos me commant et en quel peril que je sois, tos jors me puisse menbrer de vos* (« Ma dame, je me recommande à vous et en quelque péril que je sois, que toujours je puisse me souvenir de vous »)<sup>12</sup>. Hors contexte, cette requête a tout d'une prière mariale : risquant de mourir et de tomber aux mains du démon, Lancelot en appelle à une figure protectrice et d'intercession, ce qu'est la Vierge avant toute autre. Et pourtant, c'est à Guenièvre que cette prière s'adresse, Guenièvre dont l'évocation succède immédiatement à celle de Dieu et de Marie : *Et il fait la croiz sor lui et reclaime Dieu et sa mere. Lors regarde vers Londres el plus droit que il puet, si li membre de cele que il plus aime que soi et dist : « Dame, a vos me commant et en quel peril que je sois, tos jors me puisse menbrer de vos »* (« Et il fait sur lui le signe de la Croix et en appelle à Dieu et à Sa Mère. Il regarde alors le plus en direction de Londres qu'il lui est possible, il se souvient alors de celle qu'il aime plus que lui-même et déclare : [...] »). Ici, le

---

10 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, édition du manuscrit 354 de Berne, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, collection Lettres gothiques, 1990, v. 1582 et suivants.

11 *Lancelot, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, édité par Alexandre Micha, 9 volumes, Genève, Droz, 1978-1983, tome VII, XXI, § 7-23.

12 *Lancelot, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, édité par Alexandre Micha, 9 volumes, Genève, Droz, 1978-1983, tome I, XX, § 17.



propos est de jouer de cette proximité entre le culte marial et l'amour courtois à travers son parangon qu'est Lancelot.

On le voit, les influences possibles de la *fin'amor* puis de l'*amour fine* sont aussi multiples que diverses. Pour autant, si l'on peut trouver dans les traditions françaises et étrangères des ferments de ce qui deviendra par la suite l'amour courtois, il ne faut pas dénier à ce dernier la part d'invention propre qui est la sienne et qui fera de ce fait littéraire un trait culturel si déterminant et si caractéristique de la culture médiévale.

### III

## Les motifs constitutifs de l'amour courtois

La littérature, de manière générale, se construit sur la variation de *topoi* (littéralement, des « lieux communs », des motifs récurrents), mais on pourrait dire que cela n'a jamais été plus vrai qu'au Moyen Âge où l'originalité n'est pas en soi un critère de réussite en art. La réécriture est un fait admis, et même un genre en soi, comme en attestent les *mises en roman* des épopées antiques (*Le Roman d'Énéas*<sup>1</sup>, qui reprend *L'Énéide* de Virgile<sup>2</sup>, par exemple), les adaptations (comme le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach<sup>3</sup>, réécriture en vers du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes<sup>4</sup>) ou les mises en prose (ainsi, le *Conte du Graal* est également à l'origine du cycle en prose du *Lancelot-Graal*).

De ce fait, les genres et les faits culturels s'adosent à un réservoir de *topoi* qui en sont la matière autant que le signe, et l'œuvre d'art réussie se doit d'y puiser largement, en les agençant de manière intéressante. C'est le jeu qui va résulter de cette association particulière, et les inflexions que l'auteur va y apporter qui feront l'intérêt de l'œuvre. L'amour courtois est entièrement bâti sur ce système de réinvestissement et de variation.

---

1 *Le Roman d'Énéas*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, collection Lettres gothiques.

2 Virgile, *Énéide*, édition et traduction de Jacques Perret, Paris, Gallimard, 1991, Folio Classique.

3 Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, traduit par Danielle Buschinger et Jean-Marc Pastre, Paris, Champion, 2010, collection Traductions des classiques du Moyen Âge.

4 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, *op. cit.*

## L'enamouement

Le moment où l'amour naît, dans le cadre de l'amour courtois, est un moment de nécessaire déséquilibre entre les protagonistes. C'est l'homme qui doit tomber amoureux de la femme, sans qu'il y ait tout d'abord réciprocité, puisque c'est ce qui va déterminer le principe de la relation amoureuse courtoise impliquant que l'amant ait à mériter sa dame. Si cette dernière montrait dès l'abord son amour, ou si même le lecteur savait un amour qu'elle s'emploierait à cacher à la perfection, on sortirait du domaine de l'amour courtois, car la partie serait d'ores et déjà donnée comme gagnée pour l'amant, et il n'y aurait pas cette tension vers l'absolu qu'implique l'incertitude de la réalisation de son désir.

Cela explique que la femme soit montrée en position surplombante, ou dans un cadre qui l'isole : il s'agit de montrer symboliquement une forme de distance entre celui qui tombe amoureux et l'objet de son amour. C'est ce que Guillaume de Lorris métaphorise par la clôture du jardin qui enserré le bouton de rose dont s'éprend le narrateur, alors justement qu'il le voit dans ce cadre qui le tient à distance<sup>5</sup>. Cette distance peut aussi être suggérée de manière plus ténue, comme le suggère la réécriture courtoise de l'enamouement de Tristan et Yseut<sup>6</sup>, qui garde de son passé non courtois la réciprocité, mais que l'on modifie à travers des détails de vocabulaire : *Tristanz regarde la hautesce d'Yselt, si en esprent et alume tant qu'il ne desire nule chose fors Yselt, et Yselt ne desire riens fors Tristan*<sup>7</sup>. La *hautesce* d'Yseult vient rétablir dans le lexique le rapport hiérarchique entre la dame et le chevalier que l'enamouement réciproque de la légende tristanienne mettait à mal.

L'enamouement, on le voit déjà ici, passe à travers le regard, et le lexique de la vue est sans cesse sollicité, à ce moment du récit. Car la tradition antique de l'enamouement était physiologique,

---

5 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, op. cit.

6 Rappelons que, dans les versions en vers de la légende, chez Bérout comme chez Thomas, le philtre absorbé par Tristan et Yseut fait naître chez eux un amour immédiat et réciproque.

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 448. C'est nous qui soulignons.

ce qui est rendu manifeste par la traduction allégorique que le mythe d'Eros en a fait: la flèche d'amour pénètre par l'œil avant de descendre jusqu'au cœur. La physiologie médiévale est une héritière directe de cette représentation antique, à tel point que chez André le Chapelain<sup>8</sup>, les aveugles ne peuvent pas tomber amoureux. Les réactions provoquées par l'*enamouement* sont d'ailleurs toutes corporelles: chaleur, frissons, faiblesse, absences allant jusqu'à l'évanouissement, et plus généralement toute une symptomatique que les personnages assimilent parfois à une maladie. Significativement, ces symptômes sont également ceux qui précèdent immédiatement les périodes de folie chez les héros romanesques. L'*enamouement* est donc une forme de sortie de soi qui préfigure des épisodes qui mettent en jeu l'identité profonde du héros, son être est en danger.

Cette scène est par ailleurs rejouée à des moments cruciaux de retrouvailles, comme lorsque Lancelot retrouve enfin Guenièvre dans *La Charrette*<sup>9</sup>; ainsi, même lorsque la scène de l'*enamouement*, comme c'est le cas dans le roman de Chrétien de Troyes, est éliée car antérieure à l'action, elle n'est pas complètement passée sous silence mais racontée sous une forme d'éliision-réduplication, ce qui permet tout d'abord d'en varier la forme, en révélant la maîtrise narrative de l'auteur médiéval, qui affirme sa capacité à reprendre un *topos* en l'insérant de manière habile dans son récit; cela permet aussi de manifester la permanence d'un amour qui signe son caractère exceptionnel par son immuabilité.

L'*enamouement* est souvent associé à un autre motif, celui de la *reverdie*, c'est-à-dire du moment où, au printemps, le monde sort de son sommeil hivernal et se pare de végétation et de chants d'oiseaux. C'est donc le moment du retour de la vie foisonnante, de la montée de sève et du chant: lorsque le poète tombe amoureux et chante son amour, il devient un microcosme en résonance avec le macrocosme du monde. Ce motif privilégié de la *fin'amor* a pu être réinvesti dans le domaine d'*oïl* par plusieurs biais: d'une part parce que certains chevaliers sont aussi poètes et musiciens et qu'ils peuvent conjuguer la

---

8 André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, op. cit., 1974, p. 47 et 51.

9 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, op. cit., v. 3664-3703.

prouesse aux armes avec le chant d'amour, comme c'est le cas de Tristan dans ses réécritures courtoises, mais aussi, dans une moindre mesure, de Lancelot. Un exemple canonique est celui du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris qui accorde au préalable une assez longue description à cette nature renais-sante et foisonnante, au début de l'année nouvelle (puisque le Moyen Âge fait commencer cette dernière au moment de la fête de Pâques, c'est-à-dire du passage symbolique du Christ de la mort à la vie), description qui appelle ensuite comme inévi-tablement la scène de l'*enamouement*<sup>10</sup>. Cette concordance entre l'amour et la vie florissante se traduit aussi dans le motif du *locus amoenus*.

### Le *locus amoenus*

Le *locus amoenus* (le « lieu agréable » par excellence) est un *topos* qui calque ses caractéristiques sur la représentation traditionnelle du Paradis Terrestre. Il doit s'agir d'un lieu clos, protégé des intrusions et même des regards extérieurs, ce qui est indispensable, par ailleurs, au secret que réclame la liaison adultère courtoise. Ce lieu est, quoique clos, un lieu extérieur, un lieu de nature, mais d'une nature entièrement pliée aux désirs de l'homme et aménagée pour son agrément : il y a de l'herbe, souvent qualifiée de *menue* ou de *tendre* ; le soleil y brille, mais sans chaleur excessive, et on y trouve un arbre, dont la verticalité et le feuillage renvoient à la voûte céleste, à une dimension supérieure, en même temps qu'ils offrent un abri aux ardeurs des rayons. L'eau est également présente, une eau courante, synonyme de vie et qui renvoie aux fleuves qui traversaient le jardin d'Éden. Ce lieu doit être une fête des sens, et si la vue est la plus évidemment sollicitée, on a compris que le toucher n'était pas en reste, puisque l'herbe est douce ; le chant des oiseaux flatte l'ouïe et l'air est embaumé de parfums printaniers exhalés par les fleurs qui tapissent le sol.

Certains auteurs font référence à ce lieu de manière extrê-mement appuyée, comme le fait par exemple Christine de Pizan

---

10 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op. cit.*, v. 45-84.

dans une intention de pastiche à tonalité parodique<sup>11</sup>, dans son *Livre du Duc des vrais amants* où c'est dans un tel lieu que le narrateur rencontre sa dame et en tombe amoureux<sup>12</sup>. L'écriture de Christine de Pizan, qui se fait légèrement caricaturale ici vis-à-vis de l'amour courtois, permet de mettre l'accent sur les traits caractéristiques du *locus amoenus* quand il prend la forme du *vergier d'amour* (« le verger d'amour »), exhibant par là même la topique sur laquelle se fonde l'*amour fine*.

## Les *losengiers*

Les *losengiers* étaient déjà évoqués dans la lyrique d'*oc* et sont des personnages indispensables à la construction narrative du récit d'amour courtois, la mise en péril constitutivement nécessaire à la relation amoureuse, la brèche dans le verger d'amour. Sans les *losengiers*, l'*amour fine* tournerait assez rapidement à vide après que l'amant aurait eu raison des résistances de la dame. Lorsque celles-ci sont levées, il faut qu'un facteur externe vienne relancer la dynamique du désir par un nouvel obstacle.

Cet infinitif substantivé, qui vient du verbe *losengier*, « tromper à l'aide de caresses flatteuses », place les personnages ainsi désignés sous le signe de l'action perfide.

Souvent, leur attitude est motivée par la jalousie. Il peut s'agir d'amants éconduits par la dame, ou encore de personnages dont la rancœur est due à l'envie qui les ronge devant la prouesse de l'amant, ou encore devant l'influence qu'ils jugent démesurée de la dame sur son mari, leur seigneur. On peut bien sûr penser à Agravain qui, dans la *Mort Artu* est clairement désigné dès l'entrée dans le roman comme le personnage du *losengier* puisqu'il n'hésite pas à mettre le royaume en danger en révélant l'adultère de sa tante par alliance, Guenièvre, parce

---

11 Il est intéressant de prendre en exemple cette œuvre du Moyen Âge tardif (le xv<sup>e</sup> siècle), car elle prouve que le *locus amoenus* a durablement été considéré comme l'un des *topoi* les plus importants pour l'évocation de l'amour courtois, que l'auteur prend d'ailleurs pour cible et qui forme donc le cœur de ce *Livre du duc des vrais amants*.

12 Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, édition, traduction et présentation par Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris, Champion Classiques, 2013, v. 178 et suivants.

qu'il jalouse Lancelot, qu'Arthur préfère à ses neveux mêmes<sup>13</sup>. Son rôle est décisif, puisque c'est son intervention qui provoque la séparation d'Arthur et Lancelot, et par là précipite la mort du royaume de Logres. Parfois aussi, comme dans *Le Livre du Duc des vrais amants* de Christine de Pizan, les *losengiers* ne sont pas nommément ni précisément identifiés, mais sont une menace vague et permanente, d'autant plus menaçante qu'elle n'est pas précisément déterminée<sup>14</sup>.

## La mort d'amour et ses substituts

La mort de l'amant, elle, est constamment présente dans la poésie d'oc; elle menace sans cesse de l'emporter à cause de la trop grande rigueur de sa dame, figure salvatrice, seul moyen pour lui de se sauver, ou encore à cause des *losengiers* qui, ayant accompli leur œuvre néfaste, ont séparé les amants. Dans l'*amour fine*, et notamment à cause du passage au récit à travers le roman courtois, la mort d'amour guette aussi la dame, celle-ci finissant par accorder son amour à son amant, un amour aussi entier que celui que ce dernier lui voue, et par là-même aussi dangereux.

On retrouve des traces de l'origine lyrique de la mort d'amour dans la réécriture courtoise de Tristan et Yseut qu'opère le *Tristan en prose*, où l'un comme l'autre se font trouvères pour composer chacun un *lai mortel*; Tristan, notamment, réemploiera le jeu de mots traditionnel sur le lien entre Eros et Thanatos: *Amor a mort m'a mis*<sup>15</sup> (que l'on pourrait aussi écrire, en suivant la seule phonétique, *amor a mort m'amie*, qui fait le lien entre l'amour pour l'amie et la mort de l'amant). Dans ce roman, le caractère mortifère de l'amour courtois est mis en lumière par la mort des amants, légèrement modifiée par rapport aux versions en vers, puisque Yseut ne rend plus l'âme d'elle-même mais meurt étouffée par l'ultime étreinte de Tristan.

---

13 *La Mort du roi Arthur*, roman publié d'après le manuscrit de Lyon, Palais des Arts 77, complété par le manuscrit BnF n.a.fr. 1119, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros, *op. cit.*, p. 50-55.

14 Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, *op. cit.*

15 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, p. 171 strophe XI.

Lorsque ce ne sont pas les amants eux-mêmes qui meurent, leur amour sème la mort autour d'eux, et ce de manière d'autant plus dangereuse que ce caractère délétère prend le masque, au commencement de leur histoire, de la juste reconnaissance et de l'accroissement du mérite d'un être d'exception qui apparaît d'abord comme une figure salvatrice: celle du bon chevalier. C'est là-dessus que repose toute l'architecture du *Lancelot-Graal*, par exemple: de l'amour de Lancelot pour Guenièvre semble d'abord jaillir toute vie, l'amour courtois change les Douleureuse Garde en Joyeuse Garde, mais pour mieux devenir un ferment de mort pour le royaume.

La mort peut prendre des formes plus métaphoriques, mais qui montrent tout le danger inhérent à l'amour pour la nature humaine; c'est notamment le cas de la folie, motif également présent dès les origines, dans la lyrique courtoise d'*oc*, où la souffrance de la frustration menace l'équilibre mental du troubadour. Il n'est guère étonnant dans ce cas de voir ce motif de la folie revenir dans le domaine d'*oïl* et sa littérature courtoise: Lancelot comme Tristan sont des fous d'amour, héritiers directs de cette tradition dont ils mettent en actes et en chair (puisque leur chagrin joue sur leur physiologie pour les faire basculer dans la démence) les métaphores.

La folie est la conséquence d'un dérèglement des humeurs, dans une représentation héritée des théories de Galien. Elle provient d'un échauffement, chez l'homme sanguin du type de Lancelot, ou encore d'un excès d'humeur noire, chez le mélancolique comme Tristan; toujours s'ensuit une phase d'anorexie et d'isolement qui conduisent à la folie. Et toujours, à l'origine du dérèglement des humeurs, il y a le sentiment amoureux, conçu comme une force de démesure qui exacerbe la propension à sortir de soi, sous la forme d'extases idolâtres ou de *furor* guerrier quand il porte l'amant; de manière générale, et plus particulièrement sous l'effet de la douleur, il amplifie à l'excès les caractéristiques humorales des personnages, ce qui les conduit à la folie.



Par ailleurs, la folie provient des mêmes causes physiologiques que la lèpre, maladie associée à la luxure, et maladie mortelle<sup>16</sup>.

Dans les *folies*, où la relation des amants n'est pas encore réécrite sur le mode courtois, Tristan joue au fou, alors que, dans le roman éponyme en prose, il devient véritablement fou, à l'instar de Lancelot qu'il prend pour modèle. Dans ce cas, le chevalier meurt à lui-même puisqu'il devient l'inverse radical de l'homme courtois : il vit dans l'isolement, dans l'espace sauvage des forêts, et sa conduite tient davantage de l'animal que de l'homme. Alors que l'univers courtois recherche le plus grand raffinement de la civilisation, le fou opère un retour à la sauvagerie. C'est pourquoi le fou amoureux devient méconnaissable : lorsqu'il joue au fou, il se déguise, et lorsqu'il devient fou, sa physionomie s'altère à l'extrême.

On pourrait dire que l'isolement du fou s'oppose diamétralement à celui de l'ermitte, figure de saint, coupé de la société et pourtant toujours en lien avec elle du fait qu'il est un guide spirituel sur la route des chevaliers, et donc une part active de l'*ecclesia*. On sait que la solution de la vie érémitique sera choisie par certains personnages pour sortir de l'amour courtois : c'est le cas de Lancelot et Guenièvre dans les sommes en prose du XIII<sup>e</sup> siècle, le *Lancelot* et le *Tristan*.

Peut-on dire toutefois que cette sortie est celle qui est du côté de la vie ? Car si d'un point de vue spirituel, essentiel il est vrai, c'est une option salvatrice, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une forme de mort au monde, en particulier du point de vue courtois. On peut dire qu'il s'agit aussi d'une forme de mort métaphorique, mais connotée positivement.

---

16 Liée à un excès de bile noire, la lèpre provient d'un « échauffement » qui rend le corps du lépreux plein d'air, ce même air qui monte à la tête de l'amoureux mélancolique et provoque sa folie. Le lien à l'humeur mélancolique donne à ces deux maladies des accointances avec le diable.

## L'amour de loin

Ce motif est sans doute le plus caractéristique à la fois de la *fin'amor*<sup>17</sup> et de ce qu'elle est devenue dans l'*amour fine*. On le voit apparaître lorsque l'amant, prenant conscience avec une acuité accrue de l'absence de l'être aimé, chante son amour qui, paradoxalement, ne s'affaiblit pas avec la distance, mais au contraire s'accroît. Il dit souvent cet autre paradoxe qu'est la joie que l'on ressent à aimer jusque dans la douleur d'aimer.

Ce motif, du fait qu'il est paradoxal, exprime on ne peut mieux, même s'il le fait de manière métaphorique, le fonctionnement de l'amour courtois: on aime de loin car il existe toujours une distance physique ou symbolique à l'objet aimé. La dame est loin de celui qui l'aime, pour peu que ce dernier soit écarté comme un danger potentiel, parti en croisade ou encore en aventure. Mais elle est également éloignée de lui par sa position sociale, son attitude hautaine ou indifférente.

Les épisodes qui mettent en jeu ce motif sont souvent conçus comme des réductions de la scène d'*enamouement*, qui se rejoue à travers la distance temporelle, spatiale et symbolique. La scène du *Tristan en prose* où le personnage éponyme se remémore Yseut après une longue période de séparation fonctionne un peu comme une caricature de ce motif, dont il dévoile les rouages en en grossissant le trait (c'est seulement après de longs jours d'insouciance et de batailles satisfaisantes pour son *los*, « sa réputation », que brusquement Tristan semble se rappeler son amie<sup>18</sup>). Ce qui amène Tristan à cette expérience mémorielle, c'est la *reverdie*, comme dans le cas de l'*enamouement*. Le souvenir d'Yseut produit chez

---

17 On citera notamment le troubadour Jaufré Rudel qui, dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, écrit une poésie devenue emblématique, en chantant son amour pour une lointaine dame d'Orient: selon sa *vida*, il serait tombé amoureux de la comtesse de Tripoli sur la seule description que lui en auraient faite les pèlerins d'Antioche; il se serait embarqué pour la Croisade afin de la rejoindre mais serait tombé malade sur le bateau, pour mourir dès son arrivée, entre les bras de sa belle. L'œuvre de Jaufré Rudel est à l'origine du genre à part entière que constitue l'amour de loin à l'intérieur de la poésie lyrique.

18 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 158.

lui l'envie irrépressible de composer un lai, une pièce lyrique commémorant les origines d'*oc* de l'amour courtois.

Le motif de l'amour de loin dit parfaitement cette présence-absence de la femme aimée depuis la *fin'amor* où elle n'existe finalement parfois que par le discours du poète, parfois juste à partir d'un *senhal* qui la dérobe à la vue mais en fait finalement un être de mots, à la fois existant et sans consistance. La dame est prétexte au chant. À ce titre, on peut dire que l'amour de loin est en quelque sorte une mise en abyme de l'amour courtois. Plus universellement encore, on peut dire que l'amour courtois devient à son tour mise en abyme, à travers ce *topos*, d'une ontologie : il parle de cet autre fondamental qu'est l'être aimé<sup>19</sup>.

On voit donc que l'ensemble des motifs qui constituent la topique courtoise disent tous à leur manière l'empêchement et l'obstacle comme principaux moteurs du désir, même dans la configuration la plus favorable : l'*enamouement* implique une dissymétrie, le *locus amoenus* est un lieu clos dont la proximité symbolique avec le Paradis perdu dit assez la difficulté de s'y retrouver, les *losengiers* sont une constante menace pour les amants, qu'ils tiennent par conséquent dans une forme constante d'éloignement et de secret, et peuvent même les amener à mourir d'amour (la mort d'amour pouvant d'ailleurs être préfigurée ou remplacée par un équivalent symbolique comme la folie). On devine aussi à travers ce dernier motif que l'amour courtois est une notion qui pose des problèmes d'interprétation éthique, puisqu'il met en danger les amants mais aussi le corps social dans lequel ils s'inscrivent.

---

19 Sur ce point, consulter Michel Stanesco, *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998.

## IV

# Les problèmes éthiques posés par l'amour courtois

L'amour courtois, qui naît au XII<sup>e</sup> siècle, est une notion de création récente dans l'histoire culturelle ; elle émerge dans une société dont les fondements politiques et religieux lui sont bien antérieurs, et le plus souvent antagonistes, ce qui n'est pas sans poser d'importants problèmes éthiques à travers ce qui nous apparaît, à les considérer de manière stricte, comme des incohérences ou des paradoxes, le premier d'entre eux, et non le moindre, étant que les personnages à propos desquels ce problème se pose sont les garants de l'ordre politique et religieux, de par leurs fonctions encadrantes dans la société : les dames, *a fortiori* quand elles sont reines, se doivent de faire régner dans leur cour une forme d'harmonie et d'y retenir les meilleurs éléments de la chevalerie, dont le bras sert à maintenir l'ordre et la justice. Qu'arrive-t-il lorsque ce sont eux qui vont à l'encontre des règles sur lesquelles repose la société féodale et comment cette éthique paradoxale qu'est l'amour courtois a-t-elle pu voir le jour sous cette forme à première vue improbable ?

## Problèmes politiques et religieux posés par l'adultère

On pourrait penser que les romans courtois reposent sur une fiction dans laquelle les règles morales qui prévalent dans la vie réelle sont suspendues. Mais à bien y regarder, seul *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes peut correspondre à cette description. Certes, l'adultère y est théoriquement condamné : après la nuit d'amour de Lancelot et Guenièvre<sup>1</sup>, un *quiproquo* laisse à penser aux personnages que c'est avec le sénéchal Keu que la reine a une liaison, ce qui les met tous les deux dans une situation extrêmement dangereuse ; la peine encourue n'est pas

---

1 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*

explicitement précisée, mais il est suggéré qu'il s'agit de la peine capitale. Toutefois, il semblerait presque que ce soit la faible valeur du sénéchal qui permette la condamnation de cette liaison. En effet, dans la fin qui est donnée, non par Chrétien mais par ses continuateurs, Lancelot devient le grand héros de la cour arthurienne et l'ami de la reine, toujours en secret (puisque c'est une donnée essentielle de l'amour courtois) mais de manière pérenne, semble suggérer le roman qui s'arrête là. On sait toutefois qu'une version aussi canonique de l'amour courtois ne se trouve que dans cette œuvre. Ailleurs, les problèmes éthiques se posent de manière bien plus sensible.

Dans son principe, l'amour courtois entre en contradiction avec le septième commandement du Décalogue, « tu ne commettras pas d'adultère<sup>2</sup> », donc avec une loi émanant directement de Dieu. Si l'adultère est réprouvé de manière générale en contexte chrétien, il l'est plus encore lorsqu'il s'agit du milieu aristocratique, qui repose sur la transmission du sang. On comprend que l'adultère met en danger la lignée en plaçant en position de succéder au seigneur l'enfant d'un autre: en effet, le sperme est considéré comme un dérivé du sang<sup>3</sup>, et c'est par le sang que se transmettent tous les caractères héréditaires, dont la royauté.

Cela explique d'ailleurs que l'amour courtois puisse exister sans être réprouvé jusqu'à un certain point, dans la mesure où pendant toute une période de la relation, le lien amoureux ne donne pas lieu à une rencontre charnelle pleine et entière; le *surplus*, en toute rigueur, n'intervient qu'après une longue mise à l'épreuve de l'amant. Jusqu'à ce moment, et pour les raisons que nous avons développées dans notre premier chapitre, l'amour courtois sert plutôt le seigneur puisque cette relation

---

2 *Nova Vulgata Bibliorum sacrorum* editio sacros. oecum. concilii vaticani II ratione habita iussu Pauli PP. VI recognita auctoritate Ioannis Pauli PP. II promulgata, Vatican, Libreria Editrice Vaticana, 1979, Ex. 20, 14: « *Non moechaberis* ».

3 Pour le Moyen Âge, la reproduction repose soit sur une conception où la matrice utérine est un simple réceptacle où la semence masculine s'accroche pour donner naissance à un être nouveau, soit sur l'idée qu'un sperme féminin se mélange à un sperme masculin. Dans tous les cas, le sperme est considéré du sang clarifié: le sperme masculin a toujours un rôle prépondérant, si ce n'est unique, dans la transmission du sang, d'où le danger de l'adultère féminin.

attache à sa cour un chevalier de valeur. Par conséquent, même dans des textes du XIII<sup>e</sup> siècle, écrits à une époque où la morale de l'intention est déjà bien installée et influente à l'intérieur de l'œuvre, l'amour courtois est un sentiment qui ne semble pas poser de problèmes moraux aux personnages qui l'éprouvent, pour peu qu'ils sachent ne pas le faire transparaître; c'est la relation charnelle qui paraît problématique. C'est qu'il existe un risque qui maintient l'adultère féminin sous le coup de la morale de l'acte: toute relation adultère autre que platonique s'avère dangereuse, du fait qu'elle peut déboucher sur la conception d'un enfant, et la morale sociale se confond ici avec la notion religieuse de *péchié* (« péché »). L'éthique de l'amour courtois implique une horreur du scandale, où rien n'est pire que le déshonneur divulgué.

Beaucoup d'héroïnes courtoises s'avèrent d'ailleurs stériles: on ne connaît pas d'enfant à la Guenièvre amie de Lancelot, pas plus qu'à Yseult, par exemple. On peut interpréter cette stérilité comme un châtement divin qui, par la faute de la dame rend le couple légitime infructueux, mais elle est aussi une nécessité narrative pour que se poursuive la relation amoureuse courtoise: l'enfant adultérin étant la preuve ostensible de la *honte* qui résulte d'une liaison, il pourrait révéler l'adultère aux yeux de tous et sonnerait la fin de la relation courtoise.

On peut en outre considérer l'adultère comme un vol que le chevalier commet contre son seigneur: par l'intermédiaire de cet enfant adultérin, avéré ou potentiel, il usurpe au moins symboliquement la seigneurie en même temps qu'il prend la dame. L'amour adultère est alors qualifié par les mots les plus durs. Par exemple, celui de Tristan et Yseult, dans le *Tristan en prose*, est désigné par le syntagme *fole amor [qui] torn[e] a honte au roi Marc*<sup>4</sup>. Le déshonneur n'est pas la seule vexation personnelle d'un mari trompé: il s'agit d'une tache qui touche le seigneur d'une terre; c'est à cette terre tout entière que s'étend le déshonneur, *via* la lignée du seigneur. C'est notamment le sens qui apparaît dans l'ensemble des grandes sommes en prose à propos du royaume arthurien, que l'adultère de Lancelot et Guenièvre précipite vers sa chute. Dès lors qu'entre en jeu

---

4 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 514.

une perspective eschatologique, l'amour courtois ne peut qu'être condamné, d'où la différence d'esprit qui règne entre *La Charrette*<sup>5</sup> et *Le Lancelot-Graal*<sup>6</sup>, par exemple et, même à l'intérieur de ce dernier, entre le *Lancelot* propre (avant la Quête du Graal) et *La Queste del Saint Graal* ou *La Mort le roi Artu*.

L'adultère est donc perçu comme un moyen pour le vassal de prendre le pouvoir du seigneur, par la captation des sentiments de la reine, de sa capacité à engendrer une filiation, et parfois de la reine elle-même, puisqu'il n'est pas rare que le chevalier l'emmène loin de son royaume; dans ce cas, un Lancelot se rapproche, dans les faits, d'un Méléagant, celui qui enlève Guenièvre dans un Autre Monde et donc s'apparente donc presque à une figure diabolique, la seule différence résidant dans le consentement de celle qui fait l'objet du rapt<sup>7</sup>. Symboliquement, le chevalier devient celui qui prive le royaume de sa force féconde. On retrouve donc ici l'importance, dans les romans d'*amour fine*, du motif de la partie d'échec où la possession de la reine est capitale pour mettre le roi échec et mat<sup>8</sup>.

Cette lutte serait emblématique de l'antagonisme existant entre la figure du héros et celle du roi; cette dernière, avec le déclin de la féodalité au profit de la royauté, prend le pas sur le héros<sup>9</sup>. Ce dernier trouve dans le cadre de l'amour courtois un moyen de reprendre la main, par une maîtrise des armes qui lui donne celle de la dame. La littérature se fait ici le reflet d'une réalité historique et rejoue le conflit qui oppose la monarchie au système féodal<sup>10</sup>. Par son adultère, le héros remet

---

5 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*

6 *Op. cit.*

7 On peut penser, par exemple, à la période où Guenièvre vit aux côtés de Lancelot en Sorelois, dans le *Lancelot en prose*, *op. cit.*, tome I.

8 Neda Chernack Zovic, *Les Espaces de la transgression dans le Tristan de Béroul*, New York, Peter Lang Publishing, 1996, p. 80.

9 Nous renvoyons sur ce point aux travaux de Jean-Marie Apostolides, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, éditions du Cerf, 2011, et à leur exploitation par Neda Chernack Zovic, *Les Espaces de la transgression dans le Tristan de Béroul*, *op. cit.*, p. 79-80.

10 Emmanuèle Baumgartner, *Tristan et Iseut, de la légende aux récits en vers*, Paris, PUF, 1987, p. 55-56, nous le confirme en s'appuyant sur le récit de Béroul. Les romans en prose gardent trace de ce rapport de forces.

en question la monarchie naissante, le désir sacrilège est mis en actes sur la scène romanesque.

C'est pour cette raison que l'adultère est si durement châtié, par une condamnation à mort pour peu que les amants soient pris en flagrant délit (celui-ci pouvant reposer sur le simple fait de les trouver enfermés ensemble et sans témoin). Plus exactement, dans le cas de l'adultère royal, qui est le plus fréquent dans le cas de l'*amour fine* qui met souvent en jeu des personnages de reines, l'adultère est assimilé à un crime de lèse-majesté, et la peine applicable est le bûcher, notamment pour la dame<sup>11</sup>.

Rupture des liens conjugaux et rupture du lien vassalique : l'adultère courtois est une double faute, et ce au carré car on faute contre la loi humaine, mais surtout contre celle dont cette dernière est l'émanation directe, la loi divine. L'adultère pourrait subvertir l'ordre social établi en plaçant le lignage du vassal à la place de celui du seigneur, et même devenir un véritable sacrilège dans le cas d'une reine adultère puisque la royauté passera dans des mains d'usurpateurs : ce péché contre l'oïnt du Seigneur, le roi, devient un péché contre Dieu Lui-même. De manière générale, d'ailleurs, si l'on se rappelle que la relation du vassal à son seigneur est conçue comme un décalque de celle qui unit le chrétien au Seigneur céleste, alors on comprend ce que l'adultère courtois a d'ontologiquement subversif. L'adultère n'est plus seulement une infraction au Décalogue mais une injure au pouvoir divin ; c'est pourquoi il fait encourir la peine capitale, mais aussi la mort de l'âme, comme le rappelle *La Queste del Saint Graal*, si attachée à la perspective du Salut : *Sire, fet Lancelot, il est einsi que je sui morz de pechié d'une moie dame que je ai amee toute ma vie, et ce est la reine Guenièvre, la fame le roi Artus*<sup>12</sup> (« Oui seigneur, il est vrai, je vis en état de péché mortel à cause d'une femme que j'ai aimée toute ma vie, la reine Guenièvre, l'épouse du roi Artus<sup>13</sup> »). Il est un fait que cette œuvre n'est plus du tout

---

11 Que l'on repense aux exemples d'Yseut chez Bérout (*op. cit.*) ou de Guenièvre dans le *Lancelot en prose* (*op. cit.*).

12 *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.*, p. 66

13 *La Quête du Saint Graal*, traduction en français moderne par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Champion, 1979, collection Honoré Champion traductions, *op. cit.*, p. 73.



d'inspiration courtoise, mais elle permet de lire plus clairement les problèmes religieux soulevés par l'*amour fine*, de par les effets hyperboliques avec lesquels elle la traite. C'est ainsi qu'elle fournit un raccourci saisissant dans un détournement de la scène de l'*enamouement*, dont nous avons vu précédemment qu'elle était l'un des *topoi* de l'amour courtois, où elle inverse la valeur d'Amour-Cupidon : *Quant tu veis [que la reine Guenievre] te resgarda, si i pensas ; et maintenant te feri li anemis d'un de ses darz a desouvert, si durement qu'il te fist chanceler*<sup>14</sup> (« Toi, tu t'aperçus qu'elle te regardait et tu commenças à penser à elle. Aussitôt l'Ennemi te décocha ouvertement l'une de ses flèches, avec tant de violence qu'il te fit chanceler<sup>15</sup> »).

L'adultère est l'une des catégories de la fornication, qui recouvre toutes les relations sexuelles hors mariage, et tombe à ce titre sous le coup du péché de luxure. Ce qui rend ce dernier particulièrement intéressant dans la lecture que les grandes sommes en prose du *Lancelot* et du *Tristan* en font, c'est qu'il concurrence l'orgueil, et même le remplace au rang de péché luciférien, puisque c'est la luxure qui y cause la chute des anges. Ce n'est donc pas un hasard que la folie d'amour du héros y fasse suite à un *eschauffement*, et que Lancelot et Tristan soient des fous nus<sup>16</sup>, et non vêtus de peaux de bêtes ou de vêtements bariolés comme cela pouvait être l'usage<sup>17</sup>. Le corps dévoilé sans honte est une marque de la nature impudique et luxurieuse<sup>18</sup>.

Luxure et orgueil entretiennent un rapport étroit dans leur fonctionnement : l'un est amour exclusif et démesuré de soi, l'autre désir incontrôlable du corps de l'autre. Tous deux sont donc un amour excessif de la créature, qui spolie Dieu. Ils

---

14 *La Queste del Saint Graal*, *op. cit.*, p. 125.

15 *Ibid.*, p. 120.

16 *Lancelot en prose*, tome VI, p. 176-177 et *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, p. 155 pour la *folie Lancelot*; *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 168 et suivants pour la *folie Tristan*.

17 Philippe Ménard, « Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Romania*, n° 98, 1977, p. 433-459.

18 Lévy Noëlle, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université de Paris IV, présentée et soutenue le 24 novembre 2001, p. 90-91.

peuvent l'un et l'autre donner naissance à la faute d'idolâtrie. On peut bien sûr penser à la scène du peigne dans *Le chevalier de la Charrette*<sup>19</sup>, reprise dans le *Lancelot en prose*<sup>20</sup>. Mais aussi aux scènes qui montrent Guenièvre embrassant l'anneau de Lancelot *comme se ce fust une sainte chose*<sup>21</sup> ou qui vénère les cheveux de son amant tombés à la suite d'un empoisonnement<sup>22</sup>. Par deux fois, et pratiquement dans les mêmes termes, le texte fait d'elle une idolâtre, ce qui constitue une originalité de l'*amour fine* par rapport à la *fin'amor* dont elle est issue: la dame rejoint l'ami dans ses excès amoureux, elle répond à son amour et construit son attitude en écho.

Le Moyen Âge considère en outre que le premier devoir que l'homme doit accomplir pour obéir à Dieu est de remplir son rôle dans la société, et c'est en cela aussi que l'amour courtois est condamné. Pourtant, la littérature d'*oïl* lie la prouesse à l'amour: le chevalier amoureux, parce qu'il veut conquérir le cœur de sa dame, redouble de vaillance et obéit au devoir que Dieu lui impose. Mais en fait, l'entrave est sournoise car elle est intérieure, comme le prouve la carole magique qui élève une prison dont les murs ne sont constitués que du seul nom de Guenièvre, chanté à l'infini pour arrêter le héros dans sa course<sup>23</sup>. Les manifestations les plus évidentes de la puissance invalidante de l'*amour fine* sont les extases qui saisissent Lancelot dès qu'il aperçoit la reine<sup>24</sup>: elles suspendent l'action

---

19 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, op. cit., 1344-1495.

20 *Lancelot en prose*, tome II, p. 27-28.

21 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 125.

22 *Ibid.*, p. 146.

23 *Ibid.*, p. 235 et suivantes.

24 On a déjà rappelé l'épisode du peigne de Guenièvre; on peut également citer, dans *La Charrette*, v. 710-802, le passage du gué où Lancelot manque de se noyer, car il ne contrôle plus son cheval qui s'en va boire au milieu de la rivière et où il est attaqué par le défenseur du gué qui le fait tomber dans l'eau. Cet épisode est ensuite redoublé de manière plus grave encore lors du combat contre Méléagant, où Lancelot, contemplant la reine, oublie de combattre (v. 3669-3708), mettant alors en danger sa personne, mais aussi la libération de Guenièvre et de tous les habitants de Logres prisonniers du royaume de Gorres. Le roman en prose jugera ces passages si capitaux qu'il les réemploiera et les multipliera. L'épisode du gué sera repris: Lancelot sera sauvé de justesse de la noyade par Yvain et aura ensuite pour adversaire

du chevalier, le rendent physiquement incapable de combattre ; elles sont le reflet de son entrave intérieure. Peut-être la critique va-t-elle encore plus loin, puisque le chevalier apparaît comme le garant de l'ordre de la société, mais aussi d'une civilisation et de son éthique, d'un ordre du monde institué par Dieu<sup>25</sup>. Il contrevient à la stabilité de la Création. Plus encore que sa fonction dans la société, c'est sa place dans le monde, dans la bonne marche toujours fragile de l'univers qu'il remet en cause.

L'amour originellement censé augmenter la prouesse du chevalier le rend inapte au combat, ou à l'inverse l'amène à livrer des combats inutiles, à se laisser aller à des excès qui s'opposent à l'idéal courtois de la *mesure*. Le *folie n'est pas vasselage*<sup>26</sup> d'Yseut dans le *Tristan en prose* résonne alors comme une devise s'érigeant contre l'*amour fine* mal comprise, qui mène à la destruction de celui qui l'éprouve et dont il n'y a rien à attendre pour augmenter sa valeur, donc pour répondre aux attentes divines. Ce message est particulièrement prégnant dans les sommes en prose qui, par leur aspect totalisant, montrent l'impact de l'*amour fine* sur le déclin puis l'implosion de la société courtoise : les héros comme leurs amies sont amenés, par son action, à faire tort au royaume entier. Dès lors que l'on sort de l'épisode clos sur lui-même que constituait *La Charrette* de Chrétien de Troyes et que l'on introduit l'amour courtois dans la perspective eschatologique et orientée de l'Histoire, son caractère délétère se révèle et s'amplifie.

La luxure se rapproche également de l'orgueil de par ses accointances, par le biais de la mélancolie, avec la désespérance, c'est-à-dire le péché majeur de la théologie chrétienne<sup>27</sup>. Qui

---

dégradé Dagueneu le Fol (*Lancelot en prose, op. cit.*, XLVIIa, § 1-9) ; à la Douleoureuse Garde, Lancelot est si absorbé dans sa contemplation de la reine qu'il oublie de la faire rentrer dans le château, se mettant en faute vis-à-vis d'elle comme du code courtois (*Lancelot en prose, op. cit.*, XXVIIIa, § 6-12)...

- 25 Nous renvoyons sur ce point à l'étude réalisée par Emmanuèle Baumgartner sur le *Lancelot en prose*, dans « Géants et chevaliers », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII-XIII siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 277-290 (première publication dans *The Spirit of the Court*, édité par G. S. Burgess et R. A. Taylor, Brewer, 1985, p. 9-22).
- 26 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome I, § 148
- 27 Elle est l'antithèse de la vertu théologale d'espérance.

pèche par désespérance pèche aussi par orgueil : ne plus espérer en Dieu, penser qu'il ne peut plus nous aider ou nous sauver, c'est ramener Son pouvoir à notre mesure, toute humaine. L'amant courtois devenu mélancolique commet par amour le péché par excellence, le péché luciférien. Un ermite de la *Queste del Saint Graal* désigne d'ailleurs l'orgueil, et non plus seulement la luxure, comme le véritable péché de Lancelot<sup>28</sup>.

L'amour courtois et son corollaire peccamineux, la luxure, sont donc, dès l'origine, intimement liés. La luxure est ce qui fait sortir de la norme, elle est démesure : elle rejoint alors la thématique de l'*hybris* et de l'orgueil, qui toujours menace la figure héroïque, d'où son développement dans la littérature d'*oïl* et l'*amour fine*.

## Les moyens de résoudre ces conflits éthiques

Les textes trouvent différents moyens pour concilier l'amour courtois avec la morale. Le premier d'entre eux est inhérent au code courtois dès la création de la *fin'amor* : il s'agit du secret sur lequel l'amour repose tout entier. Si ce secret ne permet pas de ne pas enfreindre les règles de la morale, il permet du moins d'en limiter l'atteinte en n'étendant pas la capacité de nuisance de l'adultère de la sphère privée à la sphère publique. Nous venons de voir, d'ailleurs, que le problème que pose l'adultère courtois est lié en grande partie à sa publication.

Il y a une grande ambivalence de l'amour courtois. Comme dans la *fin'amor* la dame permet au poète d'écrire et de composer avec toujours plus de profondeur et de subtilité, dans l'*amour fine*, elle est celle dont provient toute prouesse, comme le rappelle Lancelot dans *La Queste del Saint Graal* à un ermite auquel il récite une sorte de catéchisme courtois : *Ce [la reine Guenièvre] est cele qui a plenté m'a doné l'or et l'argent et les riches dons que je ai aucune foiz donez as povres chevaliers. Ce est cele qui m'a mis ou grant boban et en la grant hautece ou je sui. Ce est cele por qui amor j'ai faites les granz proeces dont toz li mondes parole*<sup>29</sup> (« Pourtant, c'est elle qui m'a donné en abondance l'or, l'argent

28 *La Queste del Saint Graal*, p. 158

29 *Ibid.*, p. 66.

et les présents somptueux que j'ai pu distribuer aux chevaliers pauvres. C'est à elle que je dois ma magnificence et le rang élevé que j'occupe. C'est par amour pour elle que j'ai accompli les exploits exceptionnels dont tout le monde parle<sup>30</sup> ». Même si cette théorie est invalidée par le contexte spirituel de la quête du Graal, Lancelot n'énonce ici que vérité, une vérité valable dans un contexte qui serait purement courtois, comme celui du *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes qui, par son caractère de « tranche de vie » ne s'inscrit pas dans l'histoire chrétienne; autant dire que c'est une vérité de roman courtois, une vérité littéraire.

Ainsi, tant que ce contexte peut apparaître comme clos sur lui-même, et donc comme un jeu littéraire et culturel, l'*amour fine* a des vertus salvatrices sur le royaume en même temps qu'elles accroissent la valeur du chevalier qui veut servir sa dame. En témoignent les épisodes de la Charrette, dès Chrétien de Troyes puis dans le roman en prose<sup>31</sup>, ou, dans le *Lancelot-Graal*, de la Douleureuse Garde changée en Joyeuse Garde<sup>32</sup>, ou du Val des Faux Amants<sup>33</sup> où Lancelot délivre les habitants de Logres et des chevaliers prisonniers de l'Autre Monde en attente de leur libérateur.

L'un des facteurs qui explique que l'*amour fine* trouve malgré tout une place dans un système de pensée dominé par une perspective chrétienne est qu'il a la possibilité de s'élever jusqu'à la *caritas*. La Dame du Lac, dès le début du *Lancelot*, le théorise de manière rigoureuse : l'*amour fine* est certes une folie, mais elle trouve sa raison d'être dans le fait d'aimer un être de valeur exceptionnelle, donc le plus à même de répandre le bien autour de lui<sup>34</sup>. S'en faire aimer en retour, c'est le pousser à devenir encore meilleur pour le bien d'autrui. Le discours de la Dame du Lac n'est pas une simple illustration de l'éthique courtoise, il en constitue le dépassement et une tentative de résolution des problèmes qu'il pose.

---

30 *La Quête du Saint Graal*, op. cit., p. 73.

31 *Lancelot en prose*, tome II, p. 7 et suivantes.

32 *Lancelot en prose*, tome VII, XXIVa-XXXa.

33 *Lancelot en prose*, tome I, p. 287 et suivantes.

34 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 461.

Il trouve son illustration dans *Le Chevalier de la Charrette*<sup>35</sup> qui met en abyme le passage que Lancelot effectue, au cours de sa vie, de l'amour humain à la *caritas* du saint. Parti délivrer Guenièvre mû par son seul amour pour elle, il parvient à sauver avec la reine tous les habitants de Logres, prisonniers du royaume de Gorre comme d'un au-delà de la vie. On a souvent souligné la dimension christique que prend alors l'attitude de Lancelot qui, pour entrer en Gorre, se voit contraint de monter sur la charrette d'infamie. Là encore, son amour pour la reine l'amène au renoncement de soi : il y perd son bien le plus précieux, et ce qui fait son identité, le titre de meilleur chevalier du monde. En montant sur la charrette et en devenant *le boni chevalier*<sup>36</sup>, Lancelot renonce littéralement à lui-même. Mais il sauve des limbes de Gorre les habitants de Logres. Ainsi sont réunis les apparents opposés que sont le chevalier courtois et le chevalier messianique.

Les potentialités de cette idée, déjà présente dans *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes, ont bien été senties par le *Lancelot-Graal* qui les a développées (de même que le *Tristan en prose* à sa suite), soucieux de concilier l'*amour fine* avec une perspective totalisante. En effet, l'exemple de Lancelot sur la charrette fait des émules : Bohort paraît à la cour pour la première fois sur cette même charrette et devient à son tour objet d'opprobre. Il se crée alors tout un mouvement de solidarité autour de Lancelot absent mais que la charrette suffit à rappeler, si bien que chacun est prêt à sacrifier son honneur pour que la charrette sur laquelle il est monté ne soit plus synonyme de vilénie<sup>37</sup>. La force de l'*amour fine* conduit à la propagation de la *caritas*<sup>38</sup>, que Lancelot poussera jusqu'à l'amour de ses ennemis les plus acharnés dans *La Mort Artu*<sup>39</sup>.

35 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*

36 *Lancelot en prose*, tome II, p. 17, 25...

37 *Lancelot en prose*, tome IV, p. 89 et p. 93-94.

38 On pourra consulter sur ce point Jean Frappier, *Étude sur la Mort le roi Artu, dernière partie du Lancelot en prose*, thèse pour le Doctorat ès Lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, Paris, Droz, 1936, p. 233-234.

39 *La Mort le roi Artu*, p. 186 : [Gauvains] *ne me savra ja tant haïr que je ne l'aime* [ ] (« Gauvain ne saura jamais me haïr assez pour que je cesse de l'aimer » ; c'est nous qui traduisons).

Corrélée à un amour sublimé en *caritas* et mis au service d'autrui, la notion de *los* (de *fama* latine, de réputation) est absolument capitale pour les amants courtois. Elle détermine en partie l'impact qu'aura la relation courtoise sur la société. Noëlle Lévy l'analyse comme la conséquence d'un profond changement dans la manière dont la société médiévale conçoit l'éthique: « Une morale sociale et collective du jugement a supplanté une morale individuelle de la faute et de la conscience. On est passé du sentiment à l'acte impudique, puis à sa publication<sup>40</sup> ». Cela implique évidemment que les amants conservent secrète leur relation amoureuse et qu'ils soient irréprochables dans leur réputation.

Il semblait déjà que la fin du *Chevalier de la Charrette*, par le continuateur de Chrétien de Troyes, permettait une forme d'impunité au couple courtois du fait de l'extraordinaire valeur de Lancelot. Le passage aux grandes sommes en prose du XIII<sup>e</sup> siècle va encore accentuer ce point. L'éthique du *Lancelot en prose* y insiste fortement, puisque Guenièvre, après avoir donné un premier baiser à Lancelot, explique que leur relation ne sera condamnable que si son *los* est atteint: *Biax dols amis, fait ele au chevalier, je sui vostre, tant avés fait, et moult en ai grant joie. Or gardés que la chose soit si chelee comme il est mestiers, car je sui une des dames del monde dont on a grignors bien oïs; et se mes los empiroit par vous, ci avroit amor laide et vilaine*<sup>41</sup> (« Mon très doux ami, déclare-t-elle au chevalier, vous avez tant accompli d'exploits que je suis vôtre, et j'en suis très heureuse. Prenez bien garde à conserver cela secret, comme il se doit, car je suis une des dames dont on a entendu dire le plus de bien en ce monde; et si ma réputation se perdait à cause de vous, notre amour tomberait sous le coup de la réprobation<sup>42</sup> »). Le doublet d'adjectifs *sage et vaillant*, intensifié encore par le superlatif *moult*, cautionne les paroles de la reine. Le *Tristan en prose* reprend l'idée, notamment à travers Tristan et Yseut, dont l'adultère est pris en bonne part au royaume de Logres, du fait de leur *los* et de la mauvaise

40 Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, op. cit., p. 181-182.

41 *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 116.

42 C'est nous qui traduisons.

réputation de Marc<sup>43</sup>. Ils représentent un cas limite d'adultère publié au grand jour et pourtant accepté, voire valorisé : parce que chacun d'entre eux mérite d'être connu en tant que *plus bele dame du monde et meilleur cevalier du monde et le plus bel*, ils ont le droit et même le devoir d'être *ensamble veüs*.

Finalement, tout semble se rassembler autour de la notion de mesure. Le jeu courtois est permis à la condition de garder mesure dans ce jeu, et de ne pas le publier. De même, cette notion intervient dans le rapport de l'amour courtois à la sexualité. On a dit plus haut que la *fin'amor* ne supposait pas une relation amoureuse platonique puisque sont permis, dans une gradation équivalente à l'accroissement du mérite du troubadour, le baiser, les caresses, l'*assag* (le fait de coucher nu à nue sans aller jusqu'à l'acte sexuel lui-même) et enfin le *sorplus*<sup>44</sup>, la nuit d'amour, récompense suprême, mais *a priori* unique, le tout dans le secret absolu. On voit qu'intervient déjà l'idée de maîtrise, nécessaire à la pérennité de la relation courtoise. Les trouvères ont transposé ce système dans la littérature d'*oïl* ; on en trouve des traces chez le premier romancier courtois qu'est Chrétien de Troyes avec *Le Chevalier de la Charrette*. Lorsque le roman s'ouvre, Lancelot est déjà l'*ami* de la reine, mais toutes ses aventures, ses épreuves et ses humiliations sur son chemin vers le royaume de Gorre l'amènent à mériter une nuit d'amour avec la reine. Si la fin du roman indique que Lancelot est emmené dans l'allégresse à la cour d'Arthur, elle précise aussi que Guenièvre prend soin de se tenir à l'écart de son ami en public, afin de rester discrète ; et par ailleurs, si elle conserve pour plus tard l'occasion de se rapprocher de lui, rien n'indique que la nuit d'amour se réitérera ; le texte ne parle que de son envie de couvrir Lancelot de baisers<sup>45</sup>.

L'idéal du *Lancelot en prose* est basé sur la notion de mesure. Lorsque le héros, au début du roman, est décrit comme un être parfait, c'est un jeune garçon chez qui tout ou presque est *par*

---

43 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IV, § 135 ; tome V, § 260.

44 Le « surplus » que nous avons déjà évoqué.

45 *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*, v. 6820-6853.



*mesure*<sup>46</sup> ou *a mesure*<sup>47</sup>. Ce portrait contient une clef pour l'analyse de l'ensemble du texte. L'amour idéal doit être à l'image de ce premier Lancelot. Ce qui est condamné, c'est la *fole amor*<sup>48</sup> (concept sur lequel le dernier texte du cycle du *Lancelot-Graal* s'ouvre significativement), donc plus la démesure en amour que l'amour lui-même. *La Mort Artu* le prouve, en montrant que la démesure des personnages, à travers diverses passions telles que la vengeance, la rancœur ou l'orgueil, amène la destruction du royaume. Le *Tristan en prose*, on l'a vu plus haut, énonce par la bouche d'Yseult que pour les chevaliers amoureux, *folie n'est pas vasselage*, « la folie n'est pas la prouesse », l'amour ne doit pas faire commettre d'actes extrêmes.

Ainsi, il pourrait exister, pour l'*amour fine*, une échappatoire éthique, même en contexte eschatologique, dans la notion de mesure en matière d'amour. C'est du moins ce que suggère le *Lancelot en prose*, qui tire l'idée de mesure du côté de la chasteté comme expression extrême de la maîtrise du désir, comme une exacerbation de l'éthique que l'*amour fine* avait reprise de la *fin'amor*. Il incarne cette idée dans un couple, celui que formaient l'aïeul de Lancelot et la dame de la Blanche Garde<sup>49</sup>. Dans le récit de leurs amours, on identifie le cadre de l'hagiographie, dont on retrouve bien des *topoi*. Mais l'hagiographie est ici celle d'un couple, solution originale, et de surcroît curieusement mélangée à un contexte courtois: une *dame* mariée est aimée d'un brave chevalier, leur amour est le résultat d'une élection à la fois réciproque, consciente et réfléchie, basée sur les qualités reconnues de l'aimé. Ce couple nous semble pouvoir être considéré comme une version idéalisée de Lancelot et Guenièvre, ce qu'ils auraient pu devenir détachés de l'attrait de la chair. L'aïeul du héros porte le même nom que lui, et il est lui aussi un roi chevalier qui fait reculer les forces maléfiques et impies. Si Guenièvre porte la couleur blanche dans son nom<sup>50</sup>, elle est aussi la dame de la Joyeuse Garde, symbole de l'amour libérateur

---

46 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 72.

47 *Ibid.*, p. 73.

48 *La Mort le roi Artu*, p. 3.

49 *Lancelot en prose*, tome V, p. 123-124.

50 Étymologiquement, son nom signifie « le blanc fantôme ».

que Lancelot lui porte; la dame de la Blanche Garde semble réunir, par contraction, les deux termes. Un idéal était proposé aux amants, qui l'ont corrompu en basculant dans la fornication et les sentiments extrêmes.

Le *Lancelot en prose* met en place une éthique du désir s'opposant à celle du plaisir, dans une parfaite cohérence avec l'idée qui sous-tend l'amour courtois depuis ses origines dans la lyrique d'oc. L'épisode de la carole magique en constitue le contre-exemple, comme le suggère cette remarque d'Emmanuèle Baumgartner à propos de cet épisode où Lancelot se retrouve prisonnier d'un charme au sens étymologique, d'une ronde où l'on chante et danse l'amour, et qui lui fait tout oublier de son être et de son but<sup>51</sup>: « [ ] la carole magique démontre à l'évidence comment l'attrait du plaisir, ici représenté par le chant et la danse, peut réduire l'être humain à l'état de *fol*<sup>52</sup> ». Le désir est une force qui porte en avant, alors que le plaisir englué dans l'immobilisme, d'où la nécessité de conserver un amour platonique. Et platonique, il doit l'être jusque dans ses intentions. Lancelot finit par en trouver la clef à la fin de sa vie, ainsi que Guenièvre, encore que pour cette dernière, seul un manuscrit insiste véritablement sur cette fin idéale<sup>53</sup>. Il n'est jamais dit que les amants renoncent à s'aimer, mais leur amour s'épure pour devenir une complicité toute spirituelle, équivalente à celle de son aïeul et de la dame de la Blanche Garde.

Un tel idéal amoureux trouve encore une fois son origine dans le contexte social et religieux de la création de l'œuvre<sup>54</sup>. Tout d'abord, la relation interpersonnelle entretenue entre le chevalier et son seigneur, le souci de l'honneur de ce dernier, donnent l'adultère platonique comme un idéal de l'amour courtois, supérieur encore à l'adultère caché, qui ne constitue

---

51 *Lancelot en prose*, tome IV, LXXIX, § 34-37.

52 Emmanuèle Baumgartner, « L'aventure amoureuse dans le *Lancelot en prose* », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XII-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 301-316 (première publication dans *Liebe und Aventure in Artusroman des Mittelalters*, édité par P. Schulze-Belli et M. Dallapiazza, Göppingen, 1990, p. 313.

53 *La Mort le roi Artu*, p. 265-266 et note p. 281.

54 Sur ce point, consulter Noëlle Lévy, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, op. cit., p. 383.

qu'un moindre mal. *L'amour fine* platonique serait un compromis parfait, puisqu'il permet de faire grandir le chevalier en valeur, le seigneur en réputation et en puissance par le truchement de sa femme, pôle d'attraction de sa cour dont elle personnifie le rayonnement, sans que jamais la réputation de l'un ou de l'autre ne soit ternie.

Le second moyen de résoudre les conflits éthiques produits par *l'amour fine* est une manière d'atténuer la culpabilité du couple adultère en rejetant une partie de la faute sur d'autres personnages, et en premier lieu sur le mari. C'est ainsi que transformer Tristan et Yseut en couple courtois, dans le *Tristan en prose*<sup>55</sup>, implique de modifier le personnage de Marc par rapport aux romans en vers : dans les premières versions de la légende, le roi Marc est à la fois un souverain respecté et un bon mari ; le roman en prose en fera un être vil, vindicatif, en tout inférieur à son neveu dont il souhaite la perte par jalousie, et qui ne mérite pas une femme vis-à-vis de laquelle Tristan apparaît comme un héros salvateur et comme celui qui lui correspondait légitimement. Cette réécriture de Marc ne fait que reprendre et accentuer celle que le *Lancelot-Graal* a pu faire d'Arthur : en lui donnant un rôle plus important que celui qui était le sien chez Chrétien de Troyes, il le complexifie. S'il se montre bon souverain dans l'ensemble, il commet une faute grave en tant que seigneur du roi Ban, qu'il abandonne aux mains de ses assaillants, si bien que son vassal meurt, que son royaume tombe entre des mains illégitimes, et que son fils Lancelot est enlevé par la Dame du Lac. Arthur contracte donc une dette vis-à-vis de Lancelot avant même que l'histoire de ce dernier ne commence véritablement. Il est également un époux loin d'être irréprochable puisqu'il trompe Guenièvre à plusieurs reprises ; mais cela ne serait pas une faute majeure s'il ne souhaitait pas évincer sa femme, reine sacrée, pour placer une usurpatrice, la fausse Guenièvre, à sa place sur le trône, au prétexte qu'il en est amoureux<sup>56</sup>. Cette faute se double même d'une tentative de meurtre, tant Arthur est décidé à épouser une nouvelle femme : bien que connaissant l'identité réelle

---

55 *Op. cit.*

56 *Lancelot en prose*, tome I.

des deux femmes, il veut faire exécuter Guenièvre comme usurpatrice<sup>57</sup>, si bien que l'Église est amenée à condamner très officiellement le roi Arthur, et à travers lui le royaume de Logres tout entier, menacé d'excommunication. Arthur est de plus, on se le rappelle, coupable d'inceste avec sa sœur Morgane, liaison monstrueuse qui donnera naissance à Mordret, par qui viendra la mort d'Arthur et du royaume de Logres. Le roi commet donc lui aussi des fautes d'ordre privé qui ont des conséquences collectives extrêmement graves, d'une gravité équivalente à celles des amants adultères. Cet effet de balance permet à l'*amour fine* de se développer dans le roman avec un minimum de légitimité morale.

D'autant plus que les textes prêtent nombre de « complices » aux amants (Galehaut, Lionel ou Bohort pour Lancelot et Guenièvre, Brangien et Gorvenal pour Tristan et Yseut, le cousin dans *Le Livre du duc des vrais amants*<sup>58</sup>, Bel Accueil pour le jeune homme du *Roman de la Rose*<sup>59</sup>) qui non seulement les aident dans leur entreprise, mais peuvent même les exhorter à continuer dans la voie de l'*amour fine*.

Leur dernier allié, enfin, et pas des moindres, peut être Dieu lui-même. L'exemple le plus éclatant en est la mort de Tristan et Yseut réécrite dans le *Tristan en prose*. On peut dire que l'union des amants dans la mort est une nécessité narrative, étant donné l'héritage des versions en vers. Et pourtant, l'intéressant est ici qu'elle apparaît comme un miracle, comme une intervention de Dieu en faveur des amants comme une ultime consécration de leur amour. Au moment de l'agonie, Tristan demande à mourir avec son amie et sa prière est construite autour d'un chiasme qui en appelle à la volonté de Dieu : **Donc avenra, se Dieu plaist! [...] Donc, se a Dieu plaist qu'entre les bras la roïne Yseut fine je ma vie, qui brieve est, finerai adont plus aiesé, ce m'est avis**<sup>60</sup> (« Cela se produira, si Dieu le veut! [...] Donc, si Dieu veut que ma vie, qui est courte, s'achève

---

57 *Lancelot en prose*, tome III, p. 62-63.

58 Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, *op. cit.*

59 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, *op. cit.*

60 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, p. 198-199. C'est nous qui soulignons.

entre les bras de la reine Yseut, je mourrai, je le crois, plus heureux<sup>61</sup> ». Et alors que toute force avait déserté le bras de Tristan, il retrouve soudain une vigueur extraordinaire pour embrasser Yseut *contre son pis de tant de force com il avoit, si qu'il li fist le cuer partir*<sup>62</sup> (« contre sa poitrine avec tant de force qu'il fit s'arrêter son cœur<sup>63</sup> »). Dieu ne condamne pas tout à fait cette liaison adultère, puisqu'Il permet aux amants d'être unis dans Son éternité, immortalisant, ce faisant, leur amour. Dieu semble ainsi manifester une indulgence supérieure à celle des hommes qui pourtant se réclament de sa loi pour juger l'adultère; certes, l'adultère courtois est une faute vis-à-vis du seigneur, son représentant terrestre, et un péché. Pourtant, c'est lui qui, en ultime recours, paraît protéger les amants, donnant alors la preuve, comme une ultime leçon d'espérance, que son pardon est toujours possible.

Mais cette perspective d'une indulgence divine n'enlève pas à l'*amour courtois* son caractère peccamineux; il demeure une impardonnable faute sociale. La critique portée par le caractère mortifère de l'amour courtois montre que celui-ci doit rester un jeu théorique; le *Lancelot en prose* en est un exemple édifiant: tant que l'amour courtois n'est pas réciproque ou consommé, il constitue plutôt un ferment de vie; ensuite, il se fait mortifère. Avertissement est donné aux lecteurs par l'intermédiaire des personnages. L'amour courtois doit rester ce qu'il est: un jeu littéraire; et les œuvres portent en elles-mêmes leur propre avertissement: on peut les lire comme des codes de conduite pour la vie réelle, comme un miroir idéal, à condition de ne pas basculer dans une imitation servile et dangereuse qui amènerait les dames et les chevaliers à fauter en actes envers leur seigneur. Tant que tout cela demeure un jeu, alors tout le monde est gagnant dans le système féodal: le seigneur y gagne des chevaliers zélés et valeureux, soucieux de donner d'eux la meilleure des images, et les aristocrates y gagnent un modèle de vie et un idéal d'évasion. C'est bien la leçon que Christine de Pizan, si méfiante à l'égard de l'amour

---

61 C'est nous qui traduisons.

62 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome IX, § 83.

63 C'est nous qui traduisons.

courtois, donne à ses lecteurs dans le *Livre du duc des vrais amants*<sup>64</sup>. Si son commanditaire lui avait demandé d'écrire un récit d'amour courtois, elle détourne ce dernier pour exprimer toute sa défiance envers l'*amour fine*. Elle montre un héros qui vit son histoire d'amour en se prenant pour un personnage de roman, en accumulant les *topoi* que nous avons précédemment cités, et en utilisant également dans son discours une rhétorique habilement farcie de stéréotypes courtois. Mais l'*amour fine* n'est pas transposable dans la vie réelle et devient un grave danger pour les protagonistes comme pour la société dès lors que l'on dépasse le stade du simple jeu, et il est difficile de ne pas franchir cette frontière ténue et mouvante. C'est le sens de la lettre de Sybille de la Tour, dame de sage conseil et double de Christine, qui exhorte la princesse amoureuse du duc à prendre conscience que les risques encourus sont réels et graves; la fin de l'œuvre lui donne raison, et montre de surcroît que l'*amour fine*, parce qu'elle est un objet littéraire, ne résiste pas au contact avec la réalité: loin de toute fin flamboyante, l'amour se délite et ne reste que l'amertume de la désillusion.

## Origines de cette éthique conflictuelle

L'amour courtois est donc tout à fait paradoxal du point de vue éthique et cette caractéristique a parfaitement été mise en lumière par la structure même du *De Amore* d'André le Chapelain<sup>65</sup>, qui fonctionne comme une palinodie: sa première partie consiste en un manuel, mais aussi un panégyrique de l'amour courtois; la seconde prend le contrepied de la première et développe toutes les raisons pour lesquelles l'*amour fine* doit être condamnée. Du fait qu'André le Chapelain était membre de la cour de Marie de Champagne, on a voulu y voir l'empreinte des cours d'amour instaurées par cette arrière-petite fille du premier troubadour qu'était Guillaume IX d'Aquitaine. Ces cours d'amour auraient été des pastiches de tribunaux devant lesquels étaient portées des questions de casuistique amoureuse. L'assemblée était divisée en deux, *pro* et

---

64 *Op. cit.*

65 *Op. cit.*

*contra*, ou deux personnes étaient désignées pour tenir chacune lieu d'accusation et de défense. On a longtemps pensé que c'est cette structure qui a informé l'éthique intrinsèquement paradoxale des œuvres des trouvères, et surtout la composition de romans qui ne résolvent pas cette contradiction éthique, puisque ces cours n'avaient pas obligatoirement vocation à trancher les questions, mais à en débattre.

Ainsi, le grand monologue intérieur de Lancelot dans *Le Chevalier de la Charrette*, de Chrétien de Troyes, fait s'opposer deux allégories : *Amors*, « Amour », qui commande au chevalier de monter dans la charrette d'infamie, seul moyen pour obtenir d'un nain maléfique les renseignements nécessaires pour retrouver Guenièvre enlevée par Méléagant, s'oppose à *Reisons*, « Raison » qui se situe plutôt du côté de la morale traditionnelle et qui *le chastie et si l'anseigne / Que rien ne face ne anpreigne / Dom il ait honte ne reproche* (« elle lui fait la leçon et lui enseigne à ne devoir rien entreprendre qui lui vaille honte ou blâme<sup>66</sup> »). On a voulu y voir la retranscription romanesque des débats des cours d'amour<sup>67</sup>.

Cette origine est aujourd'hui abandonnée, dans l'ensemble<sup>68</sup>. Pour autant, si l'on remet en cause l'existence des cours d'amour comme relevant d'un folklore de pacotille, le goût du débat qu'on leur prêtait était un fait avéré dans la civilisation médiévale. En particulier, le Moyen Âge affectionnait les *jeus partis*, débats qui prenaient la forme de poèmes lyriques, chez les troubadours d'abord, puis chez les trouvères ; le principe en était que l'un des interlocuteurs proposait de débattre d'une question et laissait à son adversaire le choix de la thèse à défendre, tandis que lui-même admettait de défendre la thèse inverse. On comprend alors la dimension de *jeu*, puisque la thèse n'est pas soutenue au nom d'une conviction intime, mais par position de principe,

---

66 *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*, v. 367-369 et leur traduction.

67 C'est, par exemple, la position de Jean-Marie Fritz, dans son introduction à une édition des romans de Chrétien de Troyes : Chrétien de Troyes, *Romans*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, collection La Pochothèque.

68 C'est ainsi la position de Paul Zumthor, dans l'article « Courtoisie » qu'il a rédigé pour le *Dictionnaire du Moyen Âge, littérature et philosophie*, préface de Jean Favier, Paris, Albin Michel, 1999, collection *Encyclopedia Universalis*.

pour le pur plaisir de la rhétorique. Le sujet privilégié de ces *jeus partis*, qui pouvaient par ailleurs traiter de toutes formes de questions, était l'amour, et notamment l'amour courtois puisqu'il est presque admis que l'amour conjugal n'est quasiment pas une option à envisager, et que les *jeus partis* se développent dans la lyrique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, concomitamment avec la *fin'amor* et l'*amour fine*. Par ailleurs, on verra que le plaisir du jeu verbal est aussi une dimension importante de l'amour courtois en lui-même, et ce depuis ses origines dans la lyrique d'*oc*. On voit qu'il existe une grande proximité entre le principe du *jeu parti* et l'éthique problématique qui sous-tend l'amour courtois. On peut donc gager que l'influence a été réciproque et que si l'un a constitué le matériau privilégié de l'autre, la forme fondamentalement contradictoire du *jeu parti* a pu influencer sur la construction de l'éthique de la *fin'amor* et de l'*amour fine* pour lui conserver son caractère conflictuel.

Une autre hypothèse, qui d'ailleurs n'exclut pas la première, a été fournie par Jean-Charles Payen<sup>69</sup>. L'ambiguïté éthique de l'*amour fine*, tout spécifiquement, viendrait de la contradiction qui est au cœur de la condition chevaleresque. La particularité des trouvères, par rapport aux troubadours qui séparaient amour et guerre, a été de faire de l'amour la source d'où l'amant tire le courage de mettre sa vie en jeu sur le champ de bataille. D'ailleurs, les trouvères partaient parfois eux-mêmes faire la guerre outre-mer ou participaient à des tournois, comme le Châtelain de Coucy, par exemple, dont tous les poèmes parlent d'amour et de dépassement de soi, y compris ses chansons de croisade.

Mais ces chevaliers menaient une vie de dangers, où la mort pouvait survenir quasiment à chaque instant. Ils y étaient donc préparés comme à une éventualité toujours présente, si bien qu'ils avaient développé une attitude organisée autour du *contemptus mundi*, « le mépris du monde », qui a pour corollaire le *contemptus carnis*, « le mépris de la chair », cette dernière étant à comprendre au sens large : il s'agit de faire peu de cas de son corps comme incarnation d'une existence individuelle,

---

69 Jean-Charles Payen, *Littérature Française, Le Moyen Âge I, Des origines à 1300*, Paris, Arthaud, 1970, p. 71.



mais aussi de savoir considérer les plaisirs qu'il accorde comme éphémères. Ainsi l'idéal courtois, en territoire de langue d'oïl, naît-il dans un milieu aristocratique dont la vie impose dès l'abord une double attitude de fascination pour le plaisir et l'amour en même temps que d'indifférence, voire de mépris à leur égard parce qu'ils sont fugitifs et illusoires. C'est pourquoi Jean-Charles Payen propose de ne voir dans la palinodie du *De Amore* d'André le Chapelain que le mouvement qui contraint le chevalier tout d'abord à désirer l'amour puis à s'en détourner (pour mourir, ou choisir la vie religieuse comme une mort au monde, solutions qui seront aussi proposées aux héroïnes féminines), mouvement qui informe l'*amour fine* dans son ensemble et que le chapelain de Marie de Champagne n'a fait que mettre en lumière.

Si l'organisation de la société féodale et toutes ses implications symboliques ont donné naissance à l'amour courtois, dans son principe même il entre en contradiction avec les valeurs qui ont construit cette société. Il est à la fois ce qui la maintient et ce qui la menace de l'intérieur, *a fortiori* si on le replace dans un contexte chrétien, avec une perspective eschatologique. Les textes jouent avec cette donnée conflictuelle pour créer dans leur sein des espaces mystérieux où les desseins de l'amour sont aussi impénétrables que ceux de Dieu Lui-même. Force à la fois lumineuse et inquiétante, l'amour courtois est aussi l'espace où le jugement du lecteur est mis à l'épreuve et trouve à s'exprimer. Les ambiguïtés ouvrent sur des profondeurs d'interprétations et de réécritures sans fin. L'amour courtois est principe d'écriture, autant que l'écriture est à son principe.

## V

### Les limites de la notion d'amour courtois

On l'a dit en introduction : le syntagme *d'amour courtois* est une création récente. Cela ne signifie pas que la notion qu'il désigne n'existe pas au Moyen Âge : Gaston Paris a cherché, dans les œuvres romanesques de la littérature d'oïl, ce qui constituait l'héritage direct de la *fin'amor* des troubadours et pouvait correspondre à la théorisation *a posteriori* qu'en a donnée André le Chapelain dans son *De Amore*<sup>1</sup> : le seul roman qui pouvait y correspondre absolument était *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes<sup>2</sup>. Quel était l'intérêt, alors, de créer cette notion si elle ne correspondait qu'à une seule œuvre ? Car dans ce cas, il s'agit moins d'une notion que d'un cas particulier. Mais il se trouve que ce cas particulier n'est unique que dans la pureté qu'il manifeste vis-à-vis d'un dogme hérité de la *fin'amor*.

Il existe donc d'autres textes où l'amour courtois intervient, mais sous une forme moins pure, moins nette. Dans ce cas, la question des limites définitoires se pose : à partir de quand peut-on affirmer qu'une œuvre relate un récit d'amour courtois ? Et si elle ne relève pas de l'amour courtois, comment doit-on qualifier le sentiment amoureux qu'elle met en scène ? C'est ce que nous allons tenter de comprendre à travers quelques exemples qui ne prétendent pas à l'exhaustivité mais que nous avons choisis pour leur représentativité, et parce qu'ils ont souvent fait l'objet de définitions fluctuantes selon les critiques.

---

1 André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, *op. cit.*

2 *Op. cit.*

## Les critères intangibles

Cette étude l'aura rappelé, l'amour courtois se définit, certes, par un certain nombre de motifs, mais tout s'organise autour de l'idée du désir et du manque, dont le creuset se résume dans la situation du chevalier par rapport à la dame : elle est mariée, lui-même ne l'est pas ; il passera son existence à mériter son amour, un amour qui va contre les conventions sociales et qui représente un danger suffisant pour qu'elle n'y cède qu'après maintes réticences. Par conséquent, l'amour courtois n'est pas seulement le sentiment amoureux qui se développe dans le contexte de la cour, même si cette dernière joue un rôle considérable dans sa conception et sa réalisation, puisqu'elle en informe tout l'idéal. L'amour courtois a besoin de la cour pour naître, mais il ne s'y limite pas. Il nécessite l'intervention de ce tiers qu'est le mari et seigneur, à cause duquel et contre lequel cet amour va naître et croître. Hors de cette situation adultérine, on ne peut parler d'amour courtois.

L'autre critère indispensable est que cet amour soit un amour d'élection. Il doit être motivé par les qualités de l'être aimé, elles doivent en être la source première, ce qui exclut l'amour-passion au sens étymologique ; cet amour ne saurait relever de l'inexplicable, du charme. Lorsque l'allégorie d'Amour et de ses flèches est évoquée, ce n'est pas pour suggérer qu'une force extérieure, plus ou moins divine, vient imposer l'amour au cœur de l'amant ; c'est la beauté de la dame, et les nombreuses autres qualités qui la parent, qui s'imposent d'elles-mêmes en prenant ces flèches pour vecteurs. Et réciproquement, le chevalier qui aura prouvé sa valeur aux armes devra être aimé de sa dame, dans une forme d'élection nécessaire.

Si *Le Chevalier de la Charrette* représente un cas d'école, en sujet imposé par la commanditaire Marie de France, héritière par sa mère de la tradition des troubadours, à son poète Chrétien de Troyes, il existe malgré tout des romans postérieurs dont on voit qu'ils sont tout à fait dans la même veine. Bien sûr, on pense à sa réécriture en prose dans le *Lancelot-Graal*<sup>3</sup> et à la réécriture seconde qu'en constitue le

---

3 *Op. cit.*

*Tristan en prose*<sup>4</sup>, en reprenant non seulement les personnages de Lancelot et Guenièvre, mais en remodelant Tristan et Yseut à leur image.

On a déjà cité aussi l'œuvre commandée à Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, qui constitue une sorte de point d'aboutissement de la réflexion autour de l'amour courtois, puisque son projet a été détourné de la volonté du commanditaire par l'auteure : loin d'être un pur récit d'amour courtois qui glorifie ce sentiment, le récit de Christine en constitue au contraire la critique. Mais pour dénoncer les dangers de l'amour courtois et de la fiction qu'il représente, l'auteure a consciencieusement repris le schéma et les *topoi* de cet amour : le héros est un jeune noble promis à un bel avenir qui tombe amoureux d'une princesse parée de toutes les qualités courtoises et qu'il s'emploie à mériter par des exploits aussi artificiels qu'un roman transposé tel quel dans la réalité, en donnant un tournoi à la manière des récits arthuriens afin de s'y illustrer.

Si Christine de Pizan a ainsi pu aussi clairement opérer ce détournement, c'est bien que la notion d'amour courtois qu'elle réinvestit était une évidence pour ses lecteurs. Et de fait, on retrouve l'*amour fine* dans d'autres œuvres. On peut penser, par exemple, au *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*<sup>5</sup>, qui à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle fait la synthèse de la *fin'amor* et de l'*amour fine*, car son héros est le trouvère Guy, châtelain de Coucy. Mais c'est par sa bravoure qu'il obtient un rendez-vous amoureux de la dame de Fayel. On y trouve un motif traditionnel de la littérature des troubadours, celui du cœur mangé : le Châtelain de Coucy et la Dame de Fayel sont dénoncés au mari de cette dernière par une dame jalouse, *losengier* au féminin. Le seigneur fait croire qu'il veut partir en croisade en emmenant sa femme avec lui ; le Châtelain de Coucy, abusé, se croise pour suivre sa dame qui est en réalité restée en France. Ses exploits en Terre Sainte sont nombreux, mais il finit par y trouver la mort ; son cœur est, selon son vœu, ramené embaumé à sa dame. Mais le mari s'en empare et le

---

4 *Op. cit.*

5 Jakemes, *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, *op. cit.*

sert au dîner à sa femme, qui meurt de douleur en apprenant qu'elle a mangé le cœur de son amant.

On peut également penser au conte de *La Châtelaine de Vergy*<sup>6</sup>, daté du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle et qui donnera lieu à une réécriture en prose au XV<sup>e</sup> siècle. L'histoire se déroule à la cour de Bourgogne. La dame de Vergy a accordé son amour à un chevalier à la condition qu'il en garde le secret absolu. Mais la femme du duc de Bourgogne est amoureuse de ce chevalier et, pour se venger de ce qu'il l'a repoussée, elle l'accuse auprès de son mari d'avoir tenté de la séduire. Pour se justifier, le chevalier révèle au duc de Bourgogne qu'il est l'ami de la dame de Vergy. Le duc de Bourgogne explique à sa femme pourquoi le chevalier n'a pas pu vouloir la séduire. Celle-ci fait à la châtelaine de Vergy une remarque acerbe qui l'amène à comprendre que son ami a trahi le secret de leur amour et elle en meurt de douleur. Le chevalier, en apprenant sa mort, se perce le cœur. Le duc de Bourgogne, furieux contre sa femme, la tue d'un coup d'épée. Le mari qui est au centre de l'action n'est pas celui de la dame aimée, mais l'on reconnaît parfaitement le triangle courtois et les motifs caractéristiques de l'*amour fine* et notamment la thématique fondamentale du secret.

On voit donc que pour plusieurs œuvres, même s'il existe quelques décalages avec le schéma de l'amour courtois constitué par *La Charrette*, il est facile de reconnaître suffisamment de traits communs pour pouvoir les regrouper sous l'étiquette des romans de l'*amour fine*.

Pour certaines œuvres, le décalage s'accroît déjà. C'est notamment le cas du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (la question ne se pose pas pour la partie de Jean de Meun, très éloignée de l'esprit courtois)<sup>7</sup>. En effet, le bouton de rose aperçu dans le reflet de la fontaine, à l'intérieur du jardin, n'est pas une dame. Mais tout le dispositif rappelle le principe même de l'amour courtois raconté sous une forme entièrement allégorisée. Le jardin est clos comme la dame est inaccessible. Pour la séduire et obtenir son indulgence, l'amant

---

6 *La Châtelaine de Vergy*, édition bilingue de Jean Dufournet et Liliane Dulac, Paris, Folio, 1994, collection Folio Classiques.

7 Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, *op. cit.*

bénéficie d'alliés (Bel Accueil au premier chef) comme il a des adversaires (Danger, Jalousie). La lecture de la fin du roman, écrite par Jean de Meun, nous fait percevoir ce bouton de rose comme une jeune fille vierge; et l'amour d'une jeune vierge ne saurait être de l'amour courtois puisque, on l'a dit, ce dernier suppose que l'amie soit une femme mariée. Pour autant, il est possible de lire le texte de Guillaume de Lorris de manière détachée de celui de Jean de Meun et de voir dans le bouton de rose une allégorie de la dame parée des qualités de beauté et de jeunesse typiques de l'*amour fine*. Progresser dans le jardin, c'est progresser dans son cœur tout autant que triompher des obstacles matériels et symboliques qui se dressent autour de la femme d'un seigneur. L'allégorisation ne dit rien de différent sur l'amour courtois, mais elle en parle autrement.

Cependant, si l'on commence à prendre en compte ce genre de cas, que l'on pourrait considérer comme limite, comme un représentant de l'amour courtois, où doit-on s'arrêter?

## Amour courtois et amour en contexte courtois

À partir du moment où l'on sort des critères que nous venons de rappeler, qui constituent la base de la *fin'amore* et que les trouvères ont repris sans les modifier, on ne devrait plus parler d'*amour fine*; le concept élaboré par Gaston Paris, et qu'il baptise *amour courtois*, reprend très exactement ces codes puisque, on l'a vu, il prend pour modèles canoniques les Lancelot et Guenièvre de *La Charrette*, couple formé exactement sur ces critères hérités.

Le roman courtois, c'est-à-dire le roman qui prend pour cadre fictionnel le milieu courtois, et dont le propos est principalement de s'interroger sur la manière dont le héros va trouver ou retrouver sa place au sein de cette cour, est un genre qui connaît une expansion extraordinaire dès sa création, au point de prendre le pas sur les autres formes narratives, en nombre d'une part, mais aussi en influence puisque même le genre épique, par exemple, se teinte de colorations courtoises de plus en plus franches avec le temps. Il se trouve que le genre romanesque, depuis ses débuts, se caractérise par une attention particulière portée au développement du sentiment amoureux chez les héros. Non que le héros épique soit dénué

de sentiments amoureux ; mais on peut dire que l'amour entre un homme et une femme est presque accessoire à l'intérieur de l'épopée ; en tout cas, même lorsque ce sentiment amoureux revêt une certaine importance, c'est moins pour lui-même que pour la manière dont il construit le héros épique à l'intérieur d'une geste. Que l'on repense, par exemple, à l'un des couples les plus unis de la chanson de geste, Guillaume d'Orange et son épouse Guibourc. D'une part, dans les premières œuvres où ces personnages apparaissent (*La Chanson de Guillaume*<sup>8</sup>, *Aliscans*<sup>9</sup>), lorsque la chanson commence ils sont déjà un couple établi, et l'amour conjugal est une donnée *a priori* de leur histoire. Il n'évolue d'ailleurs pas ; si Guibourc peut mettre son mari à l'épreuve, c'est parce que l'attitude dont il fait montre, quand il fuit devant les Sarrasins par exemple, ne correspond plus à son identité de héros épique : il ne s'agit pas de lui permettre d'accroître sa valeur, rôle d'une dame courtoise, mais de faire correspondre à nouveau sa conduite à son être profond, qui est ontologiquement épique et guerrier. Ce ne sera d'ailleurs que lorsque la chanson de geste subira l'influence du roman courtois qu'elle s'intéressera à la naissance du sentiment amoureux chez Guillaume et Guibourc, ainsi qu'à la manière dont il parvient à conquérir son cœur<sup>10</sup>. C'est dire si l'évolution du sentiment amoureux, sa naissance, sa progression, ses cahots, sont au cœur du genre romanesque et, par conséquent, intrinsèquement liés au roman courtois.

Le glissement s'opère donc rapidement, dans le discours critique, entre l'amour courtois au sens où l'entendait Gaston Paris, et l'amour courtois au sens d'« amour qui se développe dans un contexte courtois ». Il est intéressant de se pencher sur les œuvres qui ont le plus souvent donné lieu à ce glissement car elles présentent un caractère exemplaire et peuvent nous permettre de redonner de la rigueur dans l'utilisation de l'expres-

---

8 *La Chanson de Guillaume, op. cit.*

9 *Aliscans*, texte établi par Claude Regnier, présentation et notes de Jean Subrenat, traduction revue par Andrée et Jean Subrenat, Paris, Champion, 1990, collection Champion Classiques.

10 *La Prise d'Orange, Chanson de geste (fin XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle)*, édition bilingue, texte établi, traduction, présentation et notes par Claude Lachet, Paris, Champion, 2010, collection Champion Classiques.

sion *amour courtois*. D'ailleurs, ces œuvres ont souvent donné lieu à des essais de terminologie différente, qu'il faudra rappeler.

### Le roman « conjugal »

Pour évoquer les romans dont l'enjeu tourne autour du mariage, qu'il s'agisse de réunir deux amoureux dans ce dernier ou de comprendre comment l'amour évolue au sein d'un couple marié, on a pu parler de « roman conjugal ».

Le romancier qui s'est le plus intéressé à la question du mariage et à la manière de faire coïncider l'idéal chevaleresque avec ce sacrement et, surtout, la vie à deux qu'il implique, est Chrétien de Troyes. Il se trouve que l'amour courtois est entièrement dédié, on l'a dit, à l'accroissement de la valeur du chevalier et son potentiel à servir son suzerain de la manière la plus efficace qui soit<sup>11</sup>. Par ailleurs, Chrétien écrit des romans courtois, il se penche donc sur la manière de vivre dans l'idéal de la cour de la manière la plus élevée possible, perpétuant ainsi l'héritage d'Aliénor d'Aquitaine. Il y a une proximité naturelle entre cet intérêt pour l'idéal courtois et l'amour courtois que Chrétien connaît bien pour l'avoir transposé, le premier très probablement, dans la littérature de langue d'oïl à travers ses poésies, même s'il ne l'a pas encore mis en scène de manière canonique dans son *Chevalier de la Charrette*. On comprend que cet auteur se soit passionné pour la manière dont on pouvait se servir de l'idéal de la *fin'amor*, qu'il avait parfaitement pu transposer dans le domaine de la poésie pure, à l'intérieur du genre romanesque, déjà informé par le roman antique. Les romans de Chrétien de Troyes sont donc souvent à lire comme des sortes d'expériences de pensée dans lesquelles l'auteur reprend l'*amour fine* et tente de la faire coïncider avec l'idéal social du mariage. C'est pourquoi on a longtemps parlé de plusieurs romans de Chrétien de Troyes comme d'« anti-romans courtois ».

---

11 Cf. chapitre I, « Le cadre historique qui donne ses caractéristiques à l'amour courtois ».



## Érec et Énide

C'est notamment le cas d'*Érec et Énide*<sup>12</sup>, le premier roman arthurien de Chrétien, et le premier, donc, à prendre place dans cet idéal courtois qu'est l'entourage d'Arthur. La question du mariage des héros y est très rapidement réglée, elle constitue une sorte d'introduction du roman : au cours d'une chasse au blanc cerf, Érec est amené à se séparer du reste de la cour d'Arthur et arrive dans un bourg où l'héberge un pauvre vavasseur dont la fille, Énide, est d'une exceptionnelle beauté. Grâce à elle, Érec remporte le tournoi de l'épervier, dont la particularité est de faire s'affronter des couples formés d'un chevalier et d'une dame, afin de doubler la joute chevaleresque d'un concours de beauté. Celle d'Énide ajoutée à la vaillance d'Érec leur font remporter le prix de l'épervier ; leur victoire consacre l'éminence des valeurs courtoises de beauté et de prouesse. Érec ramène Énide à la cour arthurienne pour l'épouser. Une seule aventure, remportée sans la moindre difficulté, aboutit au mariage des deux héros. C'est donc bien la suite de leur histoire, celle qui concerne le couple déjà formé, qui est au centre des préoccupations de Chrétien de Troyes, car c'est justement parce qu'ils connaissent le bonheur conjugal parfait qu'Érec et Énide vont être confrontés à leur véritable aventure : délaissant le métier des armes pour goûter le plaisir de rester sans cesse auprès de sa belle femme, Érec est taxé de *recreantise*, c'est-à-dire qu'il devient paresseux, voire pusillanime, un mauvais chevalier. Énide l'apprend et laisse échapper un soupir de regret en présence de son mari. Elle est alors contrainte de tout lui révéler. Piqué au vif, Érec repart à l'aventure, non pas seul mais avec sa femme, qu'il fait chevaucher devant lui en lui interdisant de lui adresser la parole pour quelque motif que ce soit. La beauté d'Énide attire toutes les convoitises, ce qui amène son mari à devoir la défendre lors d'aventures de plus en plus dangereuses ; à chaque fois, Énide, transgressant l'interdit d'Érec, l'avertit des dangers qui arrivent. S'il la rabroue systématiquement, lorsque survient la dernière épreuve, il lui pardonne sa désobéissance car elle lui était dictée par son amour pour lui.

---

12 *Op. cit.*

On voit qu'il est difficile de parler ici d'amour courtois : Érec et Énide sont mariés presque immédiatement, et même lorsqu'ils ne le sont pas encore, ils peuvent sans obstacle tomber amoureux et se promettre l'un à l'autre ; qui plus est, Énide est d'un rang social inférieur à celui d'Érec : il n'y a aucun espace pour une éthique du désir, fondamentale pour l'*amour fine*. Il est vrai qu'il faut à Érec reconquérir sa valeur, et donc devenir meilleur chevalier grâce à sa dame. Mais il ne devient pas nécessairement un meilleur chevalier qu'il ne l'était au début du roman ; il devient autre, capable de se décentrer, d'agir pour le bien d'autrui, et surtout de devenir roi aux côtés de sa reine ; ce parcours jusqu'à l'établissement dans une position sociale dominante n'est pas celle de l'amoureux courtois. C'est dans la posture de chevalier de sa dame et dans le service d'amour que se développe l'image de ce dernier, même s'il règne par ailleurs sur des terres, voire un royaume.

C'est souvent l'épreuve ultime d'*Érec et Énide*, celle de la Joie de la Cour, qu'allègue la critique pour rattacher les héros éponymes à l'amour courtois. Érec y libère le géant Mabona-grain de la prison que constitue pour lui le verger d'amour dans lequel il a juré de demeurer auprès de sa dame jusqu'au jour où il serait défait par plus fort que lui. D'une part, on peut voir là plutôt une critique de l'amour courtois, surpassé autant que dénoncé par l'amour conjugal. Ensuite, si Érec remporte l'épreuve nommée la *Joie de la cour*, cela ne fait pas de lui un amant courtois ; c'est un chevalier heureux en mariage qui retrouve un mode d'existence pleine et satisfaisante au sein de la cour. La Joie de la cour ne peut en outre donner la tentation de voir en Érec un amoureux courtois qu'au lecteur moderne, car le syntagme médiéval usuellement utilisé pour désigner l'amour courtois est en réalité *amour fine*. C'est en se basant sur la terminologie de Gaston Paris que la critique peut opérer un glissement et parler à propos de ce dernier épisode d'un sommet dans la mise à l'épreuve de l'amour courtois, alors qu'il s'agit de trouver la place de l'amour conjugal au sein de la cour, en l'équilibrant avec la vie chevaleresque. C'est un problème qui ne se pose pas en ces termes pour l'amour courtois : la vaillance en résulte naturellement ; ce n'est pas la *recreantise* qui risque de mettre en tort le chevalier ou la dame vis-à-vis de la cour, mais la faute que constitue leur amour adultère par

rapport à la morale et par rapport au seigneur. Que l'on voie en *Érec et Énide* un discours sur l'amour courtois, au sens où il le critique, d'une part, et réutilise certains de ses schèmes pour les réintroduire au sein d'un amour conjugal, c'est un fait. Mais on ne saurait parler d'amour courtois en soi ; l'amour d'Érec et Énide n'est pas de l'amour courtois, il réinvestit des éléments de l'amour courtois pour les transformer.

### Le Chevalier au lion

Dans cette œuvre, que l'on pense écrite en même temps que *Le Chevalier de la Charrette*, on peut estimer que le statut de l'amour est plus ambigu.

Pour venger la défaite de son cousin Calogrenant, Yvain part tenter la même aventure que lui : celle de la Fontaine-qui-bout, sur le perron de laquelle il verse de l'eau, déclenchant une tempête et provoquant l'arrivée d'un chevalier ; Yvain défait ce chevalier, en le blessant à mort. Le chevalier de la fontaine prend la fuite, et Yvain le suit jusque dans son château, mais la forteresse s'en referme sur le héros. Lunete, suivante de la dame des lieux, donne à Yvain un anneau magique d'invisibilité, ce qui lui permet de découvrir Laudine, la femme du seigneur, qui pleure son mari tout juste décédé. Yvain en tombe aussitôt amoureux et, avec l'aide de Lunete, parvient à la séduire et à l'épouser. Heureux de sa vie auprès de sa femme, Yvain oublie le métier des armes, ce que Gauvain lui reproche. Yvain demande à Laudine la permission de repartir en aventures, et elle lui accorde un délai d'un an, qu'il ne devra pas dépasser sous peine de perdre son amour. Mais Yvain se grise dans les tournois et oublie de revenir à temps auprès de sa femme. Après qu'elle lui a fait rendre son anneau, il perd la raison sous le coup de la douleur et mène une vie de sauvage, dans la forêt, jusqu'à ce qu'il soit guéri par un onguent offert par la dame de Noroison, qui a eu pitié de lui. Rétabli, Yvain sauve un lion attaqué par un serpent ; l'animal devient son compagnon fidèle et l'aide dans la suite de ses aventures, ce qui donne au héros le pseudonyme de Chevalier au lion : il délivre Lunete, accusée d'avoir trahi sa maîtresse, du bûcher ; il tue le brutal géant Harpin de la Montagne ; il défend l'héritière cadette du seigneur de la Noire Epine, menacée d'être spoliée de son héritage par sa

sœur aînée et, surtout, délivre les prisonnières du château de Pesme Aventure, ouvrières qui travaillent comme des esclaves et dans des conditions effroyables. Yvain rentre alors chez lui et se fait passer pour un agresseur en versant de nouveau de l'eau sur le perron de la fontaine. Laudine se désole en souhaitant être défendue par le Chevalier au lion, dont la réputation est parvenue jusqu'à elle. Lunete lui explique qu'il refuse de se mettre au service de quiconque tant qu'il n'aura pas obtenu le pardon de sa dame. Laudine jure alors de tout faire pour aider à cette réconciliation : la ruse de Lunete a fonctionné, car sa maîtresse est alors contrainte de pardonner à son mari, qui reprend sa place auprès d'elle.

À la simple lecture de ce résumé, on voit que par bien des aspects, *Le Chevalier au lion* ne saurait entrer dans les catégories de l'amour courtois. La composition du roman est tripartite : la première partie va jusqu'au mariage avec Laudine ; la seconde jusqu'à la folie d'Yvain ; et la dernière est celle de ses aventures aux côtés du lion, jusqu'à son retour en grâce. Yvain est donc marié à sa dame durant les deux tiers de cette composition. Il commet tout d'abord, comme Érec, la faute de *recreantise*. Mais il l'efface bientôt, ce qui prouve qu'il ne s'agit pas du cœur de la difficulté que pose le lien amoureux, dans son cas. En fait, Yvain rencontre plutôt le problème inverse : concilier l'amour conjugal avec sa passion pour la chevalerie. Encore une fois, ce point s'inscrit absolument contre l'amour courtois, car *l'amour fine* va de pair avec l'exploit chevaleresque, dont elle est la source tout autant que la prouesse du chevalier est la condition pour que cet amour naisse et perdure.

Il est vrai qu'Yvain, dans la dernière partie, doit reconquérir sa femme, en accomplissant toute une série d'exploits qui l'amènent à répandre la paix, la justice et la prospérité autour de lui. Les prouesses accomplies au nom de la dame sont donc mises au service de la collectivité, exactement comme cela doit être le cas dans l'amour courtois. Pour autant, la prouesse d'Yvain n'est pas accrue par le sentiment amoureux. C'est qu'il applique enfin cette prouesse à bon escient ; au lieu de s'en servir contre un autre chevalier pour obtenir sa femme et son château, il s'en sert pour le bien d'autrui. Comme Érec, il acquiert la stature d'un véritable seigneur, au service d'une collectivité sur laquelle il doit veiller : il est dans une posture

de seigneur établi, il est du côté de la figure royale, et non de celle du héros<sup>13</sup>.

On pourra arguer que, dans tout le premier tiers de l'œuvre, Laudine est bien mariée à un seigneur, et Yvain se trouve dans la position de la conquérir, par les armes, sur ce dernier, de la lui prendre, selon la modalité du jeu d'échec que nous avons déjà évoquée<sup>14</sup>. Cependant, c'est d'égal à égal qu'Yvain lutte avec le chevalier de la fontaine, avec lequel il n'entretient pas le moindre lien vassalique. Par ailleurs, le schéma de base qu'est l'adultère est ici complètement dévoyé puisque Laudine est certes mariée mais, lorsqu'on la découvre, elle pleure un moribond. Autant dire qu'elle est déjà veuve. Symboliquement, elle est bien à ranger du côté des femmes mariées, des dames, et non des demoiselles; mais elle est libre de contracter une nouvelle union, il n'y a pas d'obstacle légal à sa relation avec un homme. C'est avec Yvain, spécifiquement, que l'interdit se pose, et ce en terme moraux avant que juridiques, puisqu'il est l'assassin de son mari. Yvain conquiert Laudine par les armes, mais lorsqu'il abat le chevalier de la fontaine, il ne la connaît encore même pas. Il ne s'agit pas d'obtenir le cœur de la dame par ses exploits.

Femme immédiatement libérée, au moment où la narration la présente à nous, de la présence d'un mari, Laudine réunit bien des caractéristiques de la femme-fée indépendante, de type morganiens, comme celle que l'on trouve, par exemple, dans le lai *Lanval*, de Marie de France<sup>15</sup>. Lorsque *Le Chevalier au lion* ne traite pas encore de la conciliation de l'amour conjugal avec la chevalerie et l'ambition individuelle, il ne choisit pas pour autant d'envisager la relation amoureuse sous le jour de l'*amour fine*, mais bien plutôt sous la coloration de l'amour chevaleresque.

---

13 Nous renvoyons sur ce point le lecteur aux chapitres I et IV de cette étude.

14 Ici encore nous renvoyons aux chapitres I et IV.

15 Marie de France, *Lais*, édition de Karl Warnke, traduction, présentation et annotations de Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, 1990, collection Lettres gothiques.

## Cligès<sup>16</sup>

Le cas de ce roman est sans doute plus ambigu sur le plan de ses liens avec l'amour courtois, en premier lieu parce qu'il est défini soit comme un « anti-*Tristan* », soit comme un « néo-*Tristan* », voire un « hyper-*Tristan* » et que nous verrons que les rapports de la légende tristanienne avec l'*amour fine* sont eux-mêmes problématiques.

La première partie de l'œuvre raconte l'histoire des parents du héros: Alexandre, fils aîné de l'empereur de Constantinople, rencontre la belle Soredamor à la cour d'Arthur, à l'occasion de son adoubement. Il s'y distingue tellement que la reine les fiance. Juste après leur mariage, Soredamor donne naissance à un fils, Cligès. A la mort de l'empereur de Constantinople, alors que le trône devrait revenir à Alexandre, un messager annonce à son frère, Alis, que son aîné est mort en mer, pendant son voyage depuis la Bretagne. Alis monte sur le trône, mais Alexandre revient; ils concluent alors un accord: le premier gardera la couronne, mais c'est le second qui exercera le pouvoir de fait; en outre, le trône doit revenir à Cligès et, pour cela, Alis devra ne jamais se marier. Mais lorsqu'Alexandre meurt, son frère ne respecte pas sa parole et prend pour femme la fille de l'empereur d'Allemagne, Fénice. Celle-ci trouve Cligès si beau qu'elle tombe amoureuse de lui au premier regard et décide qu'elle ne se donnera à personne d'autre que lui. Elle demande l'aide de sa nourrice, Thessala, qui, le soir des noces, sert au roi un philtre qui lui donne l'illusion d'avoir effectivement couché avec sa femme. Cligès, parti apprendre le métier de chevalier à la cour d'Arthur, dévoile, à son retour, son amour à Fénice. Celle-ci imagine un stratagème, avec l'aide de sa nourrice et de Jean, un homme de confiance. Thessala fait prendre à Phénice un nouveau philtre qui donne à cette dernière l'apparence de la mort. Elle résiste avec courage à toutes les tortures que lui infligent les médecins de Salerne qui ont deviné la ruse. Convaincu de sa mort, son mari la fait enterrer dans un tombeau que Jean avait préparé en

---

16 Chrétien de Troyes, *Cligès*, traduction, présentation et notes de Charles Méla et Olivier Collet, Paris, Le Livre de Poche, 1994, collection Lettres gothiques.

vue de la réalisation de ce plan : le soir de l'enterrement, Jean la sort du tombeau et l'emmène dans une maison qu'il a bâtie et qui comporte un verger merveilleux. Elle y vit un temps aux côtés de Cligès, mais un chevalier *losengier*, Bertrand, les surprend dans le verger et les dénonce au roi. Cligès, Fénice et Thessala s'enfuient à la cour d'Arthur ; ce dernier prend fait et cause pour eux, et Alis meurt de dépit en apprenant que l'armée arthurienne vient le combattre. Cligès épouse Fénice et retrouve la couronne qui lui était promise.

La situation des héros est à l'évidence calquée sur celle de Tristan et Yseut. Alis est l'oncle de Cligès, comme Marc est celui de Tristan, et c'est la femme de cet oncle qui est aimée par le héros. Le motif du philtre réapparaît, quoiqu'avec une fonction différente que dans la légende tristanienne, de même que l'idée d'un stratagème qui permet à l'héroïne de se soustraire à sa nuit de noce, ou les passages par la mer. Enfin, le roman fait des parallèles explicites : le narrateur déclare Cligès supérieur à Tristan (v. 2750) et Fénice se désigne comme une autre *Ysolt la Blonde* (v. 5252).

Toutefois, on ne sait pas de quelle version de la légende Chrétien de Troyes disposait pour servir de référence à son *Cligès* : s'agissait-il de la version commune, dont nous verrons qu'elle entre en contradiction avec les principes de l'*amour fine*, ou de la version courtoise, qui entre bien davantage en conformité avec ces mêmes principes ? On peut d'autant moins trancher qu'on ne dispose pas de la version de la légende tristanienne que Chrétien de Troyes aurait lui-même écrite.

Ce que l'on peut constater, c'est qu'on trouve ici des schèmes essentiels de la relation d'amour courtois : Fénice est bien une dame mariée, et elle l'est au seigneur de Cligès. La relation adultère est donc transgressive sur tous les points que nous avons relevés dans notre étude : du point de vue des institutions politiques, sociales et religieuses, puisqu'Alis est roi et, qui plus est, le seigneur et l'oncle de Cligès (c'est-à-dire, pour la société féodale, une véritable figure paternelle, puisque l'oncle est celui chez qui les jeunes garçons sont envoyés faire leur éducation de chevaliers).

L'amour qui unit les jeunes gens est bien, en outre, un amour d'élection : c'est la beauté de Cligès, éclatant témoi-

gnage de toutes les qualités qui le constituent comme un être d'exception, qui amène Fénice à l'aimer immédiatement; de même que ce sont les qualités de la reine qui amènent Cligès à se déclarer. *A priori*, donc, Chrétien de Troyes a bien écrit un récit d'*amour fine* en suivant les principaux critères qu'il connaissait parfaitement, en tant que trouvère qui hérite de la *fin'amor* des troubadours et la renouvelle.

Pour autant, on voit qu'encore une fois, Chrétien prend ses distances par rapport à l'amour courtois et le subvertit de l'intérieur. D'une part, parce que c'est Fénice qui tombe amoureuse de Cligès en premier, dans un *enamouement* inverse de celui que l'on devrait trouver. La dynamique du désir se déploie, mais dans le sens opposé à celui de l'*amour fine*, et c'est Fénice qui engage son corps dans des épreuves comme celle des tortures que lui infligent les médecins qui ne croient pas à sa mort, afin de vivre son amour avec Cligès. Ce dernier accomplit effectivement des prouesses, mais elles sont indépendantes de son amour pour la jeune fille: ce dernier n'accroît en rien sa valeur et c'est au service d'Arthur qu'il met ses armes, suivant le cours normal de sa formation.

Outre ce système d'inversion des codes de l'amour courtois, Chrétien de Troyes élabore un réseau de falsification de ses schèmes. Il reprend bien l'idée d'une relation adultère, fondamentale pour identifier l'*amour fine*. Et pourtant, cet adultère est un faux: le mariage n'a jamais été consommé; l'union de Fénice avec son époux est un mirage, mis en abyme dans l'illusion que le philtre forme chez Alis en lui faisant croire qu'il a possédé sa femme. Et par ailleurs, Alis est un faux roi, qui n'est que par usurpation le seigneur de Cligès; en fait, le seigneur légitime, et qui devrait commander à son oncle, c'est Cligès lui-même.

*Cligès* est l'un des romans qui se situent au plus près du schème de l'amour courtois, et c'est pour mieux le retourner. Mais comme tout négatif, il est également une forme de double de son modèle. Il semble bien, pourtant, et parce qu'il ne remplit qu'à l'inverse les conditions nécessaires à la classification d'une histoire dans la catégorie de l'*amour fine*, qu'on ne peut pas parler d'amour courtois pour les deux héros, mais bien d'amour conjugal. C'est bien ainsi que Fénice envisage



sa relation à Cligès dès le premier regard, alors qu'un couple amoureux qui s'envisage dans la logique de l'*amour fine* ne pense jamais au mariage.

### Le roman d'aventure et l'amour chevaleresque

*Le Bel Inconnu*, de Renaut de Beaujeu<sup>17</sup>, écrit au début du XIII<sup>e</sup> siècle, offre un point de convergence entre les différentes possibilités d'envisager l'amour au sein des romans, et plus largement entre les différents types de romans possibles. On a l'habitude de le classer parmi les romans d'aventure, car le héros, un jeune homme ignorant du monde et même de sa propre identité, traverse des séries d'épreuves initiatiques jusqu'à trouver l'amour et une position sociale dans laquelle s'établir.

Un jeune chevalier, qui ne sait rien de ses origines, pas même son nom (il n'apprendra qu'à la fin du roman qu'il est Guinglain, le fils de Gauvain et d'une fée), arrive à la cour d'Arthur qui le baptise *le Bel inconnu*. Il obtient du roi un « don en blanc » : Arthur devra lui accorder la première chose qu'il lui demandera. Hélié, messagère de Blonde Esmerée, arrive à la cour sur ces entrefaites et demande de l'aide pour sa maîtresse ensorcelée et prisonnière de la Cité en Ruines. Le Bel Inconnu demande alors au roi de le désigner comme champion. Son parcours le fait passer par l'Île d'Or, où il délivre la Pucelle aux Blanches Mains du maléfique Maugier le Gris, qui veut l'épouser contre son gré et auquel elle devra se donner si un chevalier ne le défait pas avant le terme de sept ans. Elle devient l'amie du Bel Inconnu, mais alors qu'il croit qu'elle va se donner à lui, elle ajourne le moment de lui accorder le *sorplus*. Le jeune homme repart pour la Cité en Ruines, à l'intérieur de laquelle il se retrouve face à un serpent monstrueux, à la bouche vermeille qui le fascine tant que, malgré sa peur, le Bel Inconnu se laisse embrasser par lui. L'enchantement est rompu, et le serpent redevient une belle jeune fille, Blonde Esmerée, en même temps que la cité redevient prospère. Bien que toujours amoureux de la Pucelle aux Blanches Mains, le Bel Inconnu, devenu Guinglain, accepte d'épouser Blonde Esmerée et de

---

17 Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, roman d'aventures édité par M. Perret et I. Weill, Paris, Champion, 2003, collection Champion Classiques

régner à ses côtés. L'auteur intervient pour signifier qu'il sait que la fin qu'il propose est décevante, mais qu'il est lui-même amoureux d'une dame sans merci qui lui refuse son amour; il s'est vengé sur son héros mais modifiera la fin si tant est que celle qu'il aime se montre plus indulgente envers lui.

Le roman de Renaut de Beaujeu est réputé pour jouer des codes littéraires et de l'intertextualité. Son schéma général est celui du roman d'aventure et de l'amour chevaleresque, qui propose comme solution raisonnable, mais non idéale, l'amour conjugal. Toutefois, l'amour hors mariage est présenté comme un horizon d'attente plus satisfaisant.

Si l'on tient compte du fait que la *dame*, dans les relations d'amour courtois, par son caractère immarcescible et ses accointances avec le merveilleux, est dérivée des figures de fées, certains critiques ont pu voir dans l'amour de Guinglain pour la Pucelle aux Blanches Mains une forme d'amour courtois, ce qui expliquerait l'attitude étrange de cette dernière lors de la première nuit, qui excite le désir du jeune homme sans lui accorder la *solatio*, c'est-à-dire qu'elle ne lui accorde pas l'assouvissement total de ce désir dans l'acte charnel, conformément aux limites imposées par l'*amor purus* énoncées par André le Chapelain. L'*amour fine*, essentielle à la valeur chevaleresque, permettrait au héros de devenir le meilleur chevalier du monde après son père, et lui donnerait donc accès à sa véritable nature.

Pour autant, même si la fée et la dame courtoise ont des accointances, il ne faut pas oublier une notion essentielle: la fée est une *pucelle*, en outre indépendante; elle n'est *dame* que parce qu'elle règne sur une terre. Rien ne lui interdit de se donner à qui bon lui semble, et c'est là un obstacle majeur à la désignation de sa relation avec Guinglain par le terme d'*amour courtois*. D'ailleurs, l'auteur le souligne, il pourrait à l'envi modifier sa fin et permettre à son héros de partir avec elle. Leur relation prend plutôt la forme de l'amour que la critique a pu appeler *chevaleresque*, c'est-à-dire qu'un chevalier est amené, par amour, à triompher de nombre d'épreuves qui lui permettront de mériter sa dame, comme dans l'amour courtois, mais de vivre ensuite avec elle son histoire d'amour de manière presque officielle, quoiqu'en dehors, bien souvent, des liens conjugaux. On est loin de la sorte d'*happax* que constitue,

dans la théorie de l'*amour fine*, la nuit d'amour, et du secret éternel qui recouvre la relation qui se vit selon cette modalité.

En fait, s'il y a amour courtois, il faut probablement le chercher du côté de l'auteur lui-même, qui semble engagé auprès d'une *dame* dans des relations qui ressemblent fort à de l'amour courtois, et cette dame n'a jusqu'alors accédé en rien à son désir. Cela expliquerait que, dans le décalque qu'il fait de sa propre vie sur l'expérience de son héros, il prête des traits d'amour courtois à la relation avec la Pucelle aux Blanches Mains.

L'intertexte le plus souvent désigné pour *Le Bel Inconnu* est celui d'*Érec et Énide*, malgré le fait que le manuscrit dans lequel ce roman est contenu comporte d'autres œuvres qui entretiennent avec lui un jeu d'échos : l'*Âtre Périlleux*, *Yvain*, *La Charrette*, la *Vengeance Raguidel*, et même quelques branches du *Renart*. On voit que *Le Bel Inconnu*, roman réflexif issu d'un questionnement générique, emprunte à nombre de traditions, dont celle de l'amour courtois à travers les échos possibles avec *Le Chevalier de la Charrette*. Mais c'est donc plutôt sous l'angle d'un roman de l'établissement social que l'œuvre doit être lue. Encore une fois, on peut parler d'influence de l'amour courtois, d'une réutilisation ponctuelle. Mais il serait abusif de donner le nom d'*amour courtois* à la relation entre Guinglain et la Pucelle aux Blanches Mains. Cette réflexion pourra s'étendre à l'ensemble des textes romanesques construits sur le même schéma, quoique de manière moins complexe, comme le lai de Lanval, de Marie de France<sup>18</sup>.

## De l'amour passion à l'amour courtois : le cas de Tristan et Yseult

L'histoire de Tristan et Yseult est certainement celle qui entretient les rapports les plus complexes avec l'amour courtois. On retrouve une histoire d'adultère qui pourrait présenter le terreau idéal d'une histoire d'*amour fine* : Tristan, fils du roi Rivalen de Léonois, est élevé par l'écuyer Gorvenal à la mort de ses parents. Il est ensuite recueilli par son oncle, le roi Marc, souverain de Cornouailles, terre qui doit chaque année un lourd tribut à l'Irlande. Pour y mettre fin, Tristan doit combattre un géant

---

18 Marie de France, *Lais*, *op. cit.*

nommé (le) Morholt; le jeune homme le tue, mais il est touché d'un coup d'épée empoisonnée, dont la fille du roi d'Irlande, Yseult, qui a des talents de guérisseuse, parvient à le sauver. Alors qu'il est rentré en Cornouailles, le roi Marc est sommé par ses barons de prendre femme; Tristan se souvient d'Yseult et retourne la chercher pour son oncle. Mais sur la route du retour, alors qu'ils sont en mer, les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre. Jusqu'ici, le schéma de l'*amour fine* est parfaitement respecté. Pourtant, dans les légendes tristaniennes en vers, Tristan et Yseult ne vivent pas leur amour sur le mode courtois mais sur le mode passionnel, notamment parce que leur amour n'est pas un amour d'élection: s'ils s'aiment, c'est parce qu'ils boivent par accident le philtre qui devait sceller l'amour d'Yseult et de son mari.

Il est d'usage d'appeler la partie de la légende qui nous a été transmise par Bérout la « version commune », qui s'opposerait à la « version courtoise » de Thomas (les manuscrits de l'une et l'autre versions sont lacunaires: de la version de Bérout on a pu sauver le début, et de la version de Thomas nous sont restés des fragments, et en particulier la fin). On pourrait donc croire que la version de Thomas relève de l'*amour fine*, contrairement à celle de Bérout. Mais il est impossible de trancher aussi vite. D'une part parce que le texte de Bérout utilise le terme *fine amor*<sup>19</sup> au cours d'une scène d'échange de *drueries* ce qui ne le rendrait pas moins légitime que celui de Thomas, qui développe tout un discours théorique sur l'amour sans citer de terme propre à cette notion, à être rattaché à l'amour courtois. Ensuite parce que les spécialistes eux-mêmes ne sont pas d'accord sur le sujet: certains s'accordent à trouver de la *fin'amor* chez Thomas, alors que d'autres sont enclin à la voir chez Bérout<sup>20</sup>. Ainsi, dans la version de Thomas, la Salle aux Images, dans laquelle Tristan a façonné une statue animée à la parfaite semblance d'Yseult reprend l'essence même de

---

19 Bérout, *Le Roman de Tristan*, op. cit., v. 2722.

20 Cf. notamment: Jean Frappier, « Structure et sens du *Tristan*: version commune, version courtoise », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. VI, 1963, p. 255-280 et 441-454; Bartina Wind, « Éléments courtois dans Bérout et dans Thomas », dans *Romance Philology*, volume XIV, n° 1, août 1960, p. 1-13.

l'amour de loin : l'amie est évoquée dans une présence-absence qui ne vaut qu'autant qu'elle est l'occasion d'une expression artistique. Cependant, certaines données surprennent dans le cadre de l'amour courtois, comme le mariage de Tristan avec une homonyme d'Yseut : en soi parce que ce mariage lui donne un statut autre que celui de chevalier de sa dame à laquelle il n'est plus entièrement consacré de fait, même s'il le reste de cœur ; ensuite parce que si l'on veut voir dans Yseut aux Blanches Mains le substitut, bien qu'imparfait, d'Yseut la Blonde, cela met Tristan dans la position d'épouser son amie, ce qui contrevient fondamentalement à l'amour courtois. Mais qu'en est-il dans le *Tristan en prose* où le couple tristanien a été repensé sous l'influence de Lancelot et Guenièvre ?

Dans cette version de la légende, l'accent est mis sur toutes les qualités courtoises qui sont celles des amants et qui établissent le cadre nécessaire à l'amour courtois : on se rappelle que cet amour d'élection possède une part importante d'intellectualisation, les sentiments amoureux devant pouvoir être justifiés. La valeur exceptionnelle des héros non seulement les autorise mais les oblige à se reconnaître comme l'objet d'amour unique et nécessaire. Ces qualités du corps et de l'esprit accordent une large part aux dons artistiques et intellectuels : la musique, la poésie et l'éloquence, ainsi que l'art des échecs<sup>21</sup>. Encore une fois, cet élément est loin d'être anecdotique : l'ami et l'amie s'affrontent aux échecs pour montrer que leur amour naît d'une juste évaluation de leurs qualités intellectuelles réciproques<sup>22</sup> ce qui a pour double conséquence de justifier leur *enamouement* et de le présenter comme inévitable du point de vue de l'éthique de l'*amour fine*. De ce fait, l'*enamouement* n'est plus accidentel mais nécessaire, il n'est plus marqué par l'arbitraire de la passion, mais par le choix pertinent de l'être le mieux à même d'être aimé.

On comprend bien que la scène de l'*enamouement* n'est que l'une des multiples touches destinées à corriger l'amour-passion de Tristan et Yseut pour lui donner le profil de l'amour

---

21 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 445.

22 Merritt R. Blakeslee, « *Lo dous joxs sotils*: la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours », *op. cit.*, p. 219.

courtois hérité des Lancelot et Guenièvre de *La Charrette*<sup>23</sup> et explicitement désignés comme modèles par le *Tristan en prose*. D'une manière générale, cette donnée courtoise qu'est l'élection motivée de l'être aimé pose problème lorsqu'on veut l'introduire dans la légende tristanienne. Pour parvenir à l'impossible, le roman en prose, paradoxalement, rend pérenne l'action du philtre, si bien qu'à un moment, il devient une donnée de base qui n'a plus besoin d'être mentionnée et qui, passée sous silence, finit par être oubliée, ou prend tout au moins le statut de pure métaphore du sentiment amoureux ; par ailleurs, il introduit un personnage et un épisode nouveaux, avec l'arrivée de Palamède, bon chevalier sarrasin et amoureux mélancolique d'Yseut, à la cour du roi d'Irlande. Tristan, qui n'était alors que séduit par la beauté de la princesse, se découvre soudain de l'intérêt pour elle, piqué par la jalousie devant un concurrent aux armes et en amour<sup>24</sup>. De même, c'est parce qu'Yseut est pressée par sa suivante Brangien de lui dire lequel des deux chevaliers elle choisirait si elle avait à le faire, qu'elle ouvre les yeux sur son attirance pour Tristan<sup>25</sup>. En faisant précéder l'absorption du philtre par ces épisodes, le roman en prose indique que leur amour ne provient que secondairement de ce dernier ; l'amour de Tristan et Yseut est objectivement motivé avant que d'être passionnel. Et même au moment où ils commencent à ressentir les effets du philtre, le roman en prose prend soin de leur faire explicitement justifier leur *enamouement* par les qualités qu'ils trouvent l'un chez l'autre et que la répétition de la conjonction de coordination *car* marque bien comme la cause incontestable de l'amour<sup>26</sup>.

Par ailleurs, on se rappelle que l'amour courtois repose sur une relation amoureuse calquée sur le schéma du lien qui unit le vassal à son seigneur. Le décalage symbolique entre Tristan et Yseut est bien présent, puisqu'elle est la fiancée, puis la femme de son oncle et seigneur, et que ce dernier est roi. Elle est, de ce point de vue, en position de *domina*. Cependant,

23 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*

24 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome I, § 329.

25 *Ibid.*, § 330.

26 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 446.

l'ascendant de la dame sur l'amant est encore une fois mis à mal par la donnée du philtre : dans le cas où l'amour naît du *boivre amoreus* (du « philtre d'amour »), il est immédiatement et manifestement réciproque, comme le montrent stylistiquement les effets de parallélismes, de balancements et de rythmes binaires qui caractérisent ce passage<sup>27</sup>, si bien que le chevalier n'a pas à conquérir l'amour ou les faveurs de sa dame, qui lui sont instantanément accordés.

La version en prose multiplie les détails qui font référence à la relation vassalique. On trouvait chez Béroul, dans la scène où le terme de *fine amor* est prononcé, un échange de *drueries*, ce qui est en soit un *topos* de l'amour courtois<sup>28</sup>. Mais on demeure alors dans l'idée de réciprocité, ce que va effacer le *Tristan en prose* : lorsqu'Yseut donne à son amant un écu d'invincibilité<sup>29</sup>, elle lui fournit des armes, elle lui permet de remplir sa fonction guerrière, et le don est à sens unique, n'attendant en retour que de la prouesse ; en cela, elle agit à la manière d'un suzerain. D'ailleurs, à plusieurs reprises, Tristan se dit *hom liges* (« homme lige ») et *sers* (« serf ») d'Yseut<sup>30</sup>, ce dernier terme faisant franchir un degré supplémentaire dans la soumission du chevalier à sa dame : le serf appartient corps et bien à son seigneur, au même titre que la terre sur laquelle il est hébergé.

Tristan doit donc une parfaite obéissance aux désirs d'Yseut : il lui faut ainsi son autorisation pour partir à la fête de la Pentecôte du Graal<sup>31</sup>, où il pourra faire valoir sa valeur dans des tournois. Pourtant, la subversion caractéristique de la légende tristanienne va se faire jour à ce propos. En effet, au fur et à mesure que le roman avance, c'est la volonté de Tristan qui s'impose sur celle d'Yseut, comme le prouve par exemple sa très longue absence pendant et après la Quête du Graal qui ne tient pas compte des demandes pressantes de son amie pour qu'il revienne auprès d'elle. Le roman, subversif, montre ainsi

---

27 *Ibid.*, § 445-446.

28 Béroul, *Le Roman de Tristan*, *op. cit.*, v. 2722 et suivants.

29 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome II, p. 111.

30 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, p. 127-128.

31 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 86 et 113.

que la domination de la dame n'a qu'un temps: la légende tristanienne ne saurait se laisser totalement absorber par une éthique amoureuse qu'elle s'est employée très tôt à dévoyer.

Cette soumission fait partie du service d'amour dont l'autre versant est constitué par le service d'armes. Le chevalier doit accroître sa gloire en l'honneur de sa dame et défendre cette dernière. Cela peut être le cas lorsqu'un autre chevalier se déclare amoureux d'elle, et ce motif revient souvent dans le *Tristan en prose*, généralement selon les modalités suivantes: Tristan se trouve autour d'une *fontaine* (une « source ») avec d'autres chevaliers; c'est alors qu'il découvre que l'un d'entre eux est amoureux de son amie, ce qui s'achève toujours au moins par une provocation en duel.

La dame est à plusieurs reprises confondue, dans le discours de l'amant, avec le dieu Amour, suzerain tyrannique. Dans les conseils de Lancelot à Tristan, qui s'est fait son disciple en *amour fine*, la confusion est totale entre la dame et la divinité inspiratrice du sentiment amoureux<sup>32</sup>. *Amour* est du genre féminin et se comporte exactement de la même manière que la dame: il met souvent à l'épreuve la soumission du chevalier pour estimer s'il mérite, à la fin, le *guerredon* (« la récompense »). Ici encore, le texte combat l'égalité face aux sentiments qui fait du philtre un élément de résistance à l'amour courtois.

La donnée du mariage de Tristan, développée par Thomas d'Angleterre<sup>33</sup>, est également reprise et modifiée puisque le héros décide de quitter Yseut aux Blanches Mains pour redevenir uniquement l'amant d'Yseut la Blonde. Et le roman prend même le soin de mettre sous la plume de Lancelot la critique que l'on pourrait lui faire du point de vue de l'éthique courtoise, afin que cette objection puisse être immédiatement réfutée par Tristan lui-même, qui indique qu'il n'a pas fauté puisqu'il n'a jamais oublié son amie durant son mariage. La somme en prose semble donc tout d'abord prendre soin de colmater toutes les brèches ouvertes dans l'*amour fine* par les versions en vers.

---

32 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 691.

33 Thomas, *Les Fragments du Roman de Tristan*, op. cit., fragment de Sneyd.



Le roman s'émaille ainsi de véritables *credo* d'amour courtois, comme le *Lai de Victoire* par lequel Tristan pérennise le tournoi de Louveserp, apogée du couple qu'il forme avec Yseut, et dans lequel il réaffirme que l'amour est la source de toute prouesse<sup>34</sup>.

Il a souvent aussi été relevé par la critique qu'il n'y a pas de véritable *locus amoenus* pour les amants, dans les *Tristan* en vers: le rendez-vous du pin qui ouvre ce qui nous reste du roman de Béroul est d'emblée transformé en scène à trois où les amants savent que Marc les espionne; la forêt du Morois est un espace de sauvagerie et non d'agrément, où l'on est sujet aux fatigues du corps éprouvé par la rudesse de la nature: les amants s'endorment dans la loge de feuillage, recrus de la fatigue que cette vie leur impose, Yseut est amaigrie et le soleil lui-même darde des rayons dont seule l'intervention de son mari la protège<sup>35</sup>. Chez Thomas, il y a un verger, mais c'est pour que les amants y soient découverts<sup>36</sup>. Le *Tristan en prose* multiplie les *loci amoeni*, lieux clos qui sont les seuls dans lesquels la liaison adultère peut s'épanouir<sup>37</sup>: ce sera le cas de la *Roche au Jaiant* (« la Roche du Géant ») aux Lointaines Îles, du Morois (transformé par le roman en prose en véritable paradis terrestre) ou de la Joyeuse Garde.

Tristan et Yseut semble donc réécrits, de ce point de vue, comme le parfait couple courtois dont le bonheur ne saurait être complet que dans la sécurité du *locus amoenus*. Cependant, l'amour courtois peut-il se concevoir à ce point loin de la vie mondaine, lui qui ne prend sens que dans le contexte de la cour et du service rendu au seigneur par-delà la dame? C'est à se demander si, par la multiplication des épisodes où les amants vivent ensemble lors de périodes prolongées, le roman en prose ne mine pas de l'intérieur l'entreprise qu'il feint de poursuivre en insérant les épisodes qui paraissaient manquer aux romans en vers pour faire de Tristan et Yseut un couple courtois; en

---

34 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VII, § 168.

35 Béroul, *Le Roman de Tristan*, *op. cit.*, v. 1793-2062.

36 Thomas, *Le Roman de Tristan*, *op. cit.*, fragment de Cambridge.

37 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 473 et suivants, § 511, 538 et suivants.

définitive, reclus dans leur relation et coupés de la cour, ne vivent-ils pas à nouveau un amour marqué davantage par la passion que par la courtoisie ?

Cette subversion discrète de l'amour courtois constitue un fonctionnement général de cette somme en prose pour montrer que le couple tristanien résiste par essence à sa réécriture dans l'*amour fine*. Elle va, par exemple, réécrire le *topos* de l'amour de loin de manière plus canonique que ne pouvait le faire la Salle aux Images de Thomas : Tristan, parti à la quête du Graal, chevauche et, sous l'influence de la *reverdie*, autre *topos* de l'amour courtois, se souvient d'Yseut, se lamente et l'inspiration lyrique lui vient alors sous la forme d'un poème qu'il chante devant ses compagnons admiratifs. L'accumulation de *topoi* faisant référence à l'amour courtois est déjà probablement ironique en soi ; mais l'ironie est d'autant plus perceptible que Tristan avait complètement oublié Yseut, durant des pages et des pages, pour ne plus se consacrer qu'à ses exploits chevaleresques pour eux-mêmes. L'écriture de l'amour courtois se fait réflexive et dénonce sa part d'artificialité. Dans cet écart réflexif, on peut se demander ce qui reste de l'éthique initiale de l'*amour fine*.

Il n'est pas innocent non plus que cette ironie s'exerce à l'occasion de l'écriture d'un poème. Nombre de pièces lyriques sont incluses à l'intérieur de la prose du *Tristan*, et si elles peuvent provenir de personnages différents, elles sont le plus souvent le fait du héros éponyme qui incarne, depuis son origine, la fusion de la tradition de la *fin'amor* et de l'*amour fine*, du service d'amour par la plume et par l'épée. Faire d'un poème le truchement de la subversion, c'est contaminer l'adhésion du *Tristan en prose* à l'idéal de l'amour courtois jusqu'aux origines de ce dernier.

C'est peut-être là qu'il faut trouver l'explication à une dernière transgression aux règles de l'*amour fine* que l'on trouve dans le *Tristan en prose* : alors que les versions en vers insistent sur la nécessité de garder secrètes les amours de Tristan et Yseut, le roman en prose consacre rapidement ces derniers comme un couple officiel, le sommet de cet état de fait étant le tournoi de Louveserp, que nous avons déjà évoqué, où le couple reçoit une double consécration courtoise : Tristan est élu meilleur chevalier, Yseut plus belle dame, et c'est le couple idéal qu'ils forment

qui est ouvertement et universellement célébré; et à plusieurs reprises (aux Lointaines Îles, à la Joyeuse Garde) ces amants prennent le rôle d'un seigneur et de sa dame, et semblent aspirer à continuer cette vie qui a tout de la relation conjugale. Si le tournoi de Louveserp, par sa conclusion, rappelle la Joie de la Cour d'*Érec et Énide*<sup>38</sup>, c'est qu'il fait référence au détournement que Chrétien de Troyes opère du schéma de l'amour courtois pour exalter à sa place l'amour conjugal.

Pour concurrencer le couple de Lancelot et Guenièvre et son succès littéraire depuis *La Charrette* en passant par le *Lancelot en prose*, Tristan et Yseut, dans le *Tristan en prose*, sont réécrits comme un couple d'amants courtois; pour autant, pour garder son essence à la légende tristanienne, la somme en prose devait subvertir de l'intérieur l'amour courtois afin de montrer que, malgré les apparences, l'histoire des amants de Cornouailles résiste à l'adéquation parfaite à l'*amour fine*.

Pour finir, nous voyons que la notion d'amour courtois n'est opérante *stricto sensu* que pour un nombre minimal de textes: souvent, ces derniers s'en servent comme d'un modèle théorique, voire d'une expérience de pensée. Avec *La Charrette* de Chrétien de Troyes<sup>39</sup>, on a eu le premier exemple d'un roman entièrement fondé sur les règles de l'*amour fine* la plus pure, et même de manière caricaturale, selon certains. Certaines œuvres ont été ses descendantes. Mais pour beaucoup d'autres, il est abusif de parler sans précautions oratoires d'amour courtois. D'une part, il ne faut pas confondre *amour courtois* et *amour en contexte courtois*, le premier étant plus restrictif que l'autre car reposant sur une éthique et un schéma très stricts. Lorsque l'on sort du schéma élémentaire, et notamment d'une relation de type adultère, il devient délicat de parler d'amour courtois car, en l'absence de frontière nette, de proche en proche, tout peut devenir *amour fine*. Mieux vaut être plus rigoureux, et parler de réinvestissement de motifs de l'amour courtois, ou d'essai de transposition de l'amour courtois, dans un contexte conjugal, par exemple. Sans doute serait-il opérant de se baser sur la perspective choisie par un auteur pour définir si l'on se trouve

---

38 Cf. chapitre V, 2.1.1.

39 *Op. cit.*

encore dans l'*amour fine*: si le choix opéré a été de réécrire une légende afin de tenter de la faire se conformer à l'amour courtois, alors sans doute est-il légitime de parler d'*amour fine* à propos de cette réécriture, comme c'est le cas, par exemple, pour la légende de Tristan et Yseult dans sa mise en prose<sup>40</sup> qui correspond aussi à un alignement sur les personnages de Lancelot et Guenièvre. À l'inverse, lorsque l'on prend des motifs ou des situations typiques de l'amour courtois pour les transposer dans un contexte radicalement autre et vérifier s'ils fonctionnent toujours, et la plupart du temps pour constater qu'il faut les dénaturer pour parvenir à ce qu'ils donnent un résultat satisfaisant, alors peut-être vaut-il mieux toujours rappeler que l'on parle de réemploi, de modification, mais ne pas employer seule l'expression *amour courtois*, sans autre forme de procès.

---

40 *Le Roman de Tristan en prose*, éditions Ménard et Curtis, *op. cit.*



## VI

### L'amour courtois et l'art poétique

On a pu voir que le point le plus déconcertant, concernant l'amour courtois, est qu'il est à la fois fautive et valeur morale, donc fondamentalement contradictoire du point de vue axiologique. Si l'on persiste à le considérer sur ce plan, il est difficile de sortir de cette impasse éthique. Mais c'est qu'il faut envisager l'amour courtois à l'intérieur d'un autre système de valeurs, cette fois esthétique.

#### L'amour comme puissance créatrice

L'amour courtois met en scène, concrétise comme par une métaphore filée sur toutes les œuvres se réclamant de cet art d'aimer l'idée d'un amour qui est avant toute force poétique au sens premier, c'est-à-dire créatrice. Depuis la tradition platonicienne, l'amour est le fruit de la tension entre le manque et la plénitude (ce que traduit notamment le mythe de la naissance d'Eros dans *Le Banquet*<sup>1</sup>), ce qui est exactement le mouvement que suit la *fin'amor*, puis toute la tradition de l'amour courtois à sa suite. Et comme tout mortel recherche l'amour pour se pérenniser *via* l'être qui pourrait toujours, au moins virtuellement, être engendré par la relation amoureuse, le créateur s'éternise en ses œuvres. L'amour abolit la distance en suscitant la présence-absence de l'être aimé; paradoxalement, chanter l'amour de loin, c'est à la fois éterniser le désir (ce qui supposerait le maintien de l'éloignement) et abolir la distance; chanter l'amour que l'on a perdu, c'est à la fois affirmer sa disparition et le vivifier dans la mémoire. Il y a dans l'amant poète une indéniable dimension orphique.

---

1 Platon, *Le Banquet*, traduction et présentation par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2016, collection GF.

Il permet également de faire la synthèse entre deux conceptions médiévales du poète<sup>2</sup> : celle, tout d'abord, d'un poète *artifex*, artisan ; Dieu crée *ex nihilo*, et fournit à la Nature un archétype selon lequel elle va produire les différents exemplaires d'une même espèce ; l'artiste procède à l'image de la nature pour reproduire à son tour une nouvelle image de l'archétype originel, en essayant de s'approcher au plus juste de sa vérité. Et l'on voit ainsi l'amant poète chercher le mot le plus juste pour dire son amour et toucher son amie, l'amant-chevalier s'efforcer d'accroître ses mérites chevaleresques. La seconde tradition concurrence la première : c'est celle de l'artiste démiurgique qui, inspiré, crée à la manière de Dieu, à partir de la seule inspiration. C'est ce que reproduit l'idée de la dame inspiratrice de la poésie comme des hauts faits, par le truchement de la *joie*, véritable souffle créateur : la *joie* inspire des pièces lyriques, elle transforme aussi les *Douloureuse Garde* en *Joyeuse Garde*<sup>3</sup>, rendant la vie à des cités à l'intérieur de la fiction en même temps qu'elle crée des épisodes pivots de l'économie romanesque.

L'amour procède du langage autant qu'il est langage et produit du langage : l'amant conquiert sa dame par le langage, dont il doit toujours posséder les subtilités selon l'idéal courtois ; parfois aussi, c'est un mot qui fait naître chez lui l'amour, comme c'est emblématiquement le cas pour Lancelot dans le roman éponyme en prose : alors que la scène de l'*enamouement* obéit à une topique traditionnelle en lien avec la vision<sup>4</sup>, lorsque la reine demande au jeune homme l'origine de son amour, il donne une réponse bien différente de celle que l'on attendait. Ce qui l'a poussé à accomplir tant d'exploits pour elle, c'est qu'il avait pensé qu'elle avait fait de lui son ami, car lorsqu'il avait pris congé d'elle après son adoubement, il lui avait dit : *a Dieu, dame* ; ce à quoi elle avait répondu : *a Dieu, biax dols amis*<sup>5</sup>. L'ambiguïté des termes *dame* et *ami* en contexte courtois a créé

2 Sur ce point, consulter : Jean-Yves Tilliette, *Des mots à la parole, une lecture de la Poetria Nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000.

3 Cf. chapitre I, 3.2.2.

4 C'est un réemploi de la métaphore de la flèche d'amour qui pénètre par l'œil, et que nous avons évoquée dans le chapitre III.

5 « Adieu, très cher ami », dans le *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 111.

un *quiproquo*: ils peuvent n'être qu'une expression sociale de la courtoisie et relever de la formule de politesse; ou alors, si on les entend dans le contexte de l'*amour fine*, ils renvoient au lexique amoureux. Et l'exemple du *Lancelot en prose* nous montre à quel point l'assimilation de la dame au langage lui-même n'est pas une hardiesse précieuse de critique littéraire, car le héros explique juste après: *ce fu li mos qui me fera pseudome [...] Chis mos me conforte en tous mes anuis, chis mos m'a de tous maus garanti et m'a getei de tous les periex, chis mos m'a saoulé en tous mes fains, chis mos m'a fait riche en toutes mes grans povertés*<sup>6</sup>. Les paroles de la reine, prononcées par simple politesse, ont des pouvoirs d'ordre mystique; on pourrait même parler de vertu alchimique, tant elles semblent transmuter la nature de l'amant. Le langage de l'*amour fine* a la même efficience que la parole sacrée.

C'est pourquoi la parole de l'amour courtois est éminemment performative (elle vaut acte), en particulier lorsqu'elle se fait lyrique, puisqu'elle est l'émanation même de celui qui l'énonce, qu'elle provient directement de cette source de force vive qu'est le cœur battant de celui ou celle qui aime. Ainsi, avant de tenter de se percer le cœur avec l'épée de Tristan qu'elle croit mort, Yseut commence-t-elle par composer et chanter un *Lai mortal* qui dit l'équivalence entre la lame et les mots<sup>7</sup>.

C'est dire si l'amour courtois se nourrit de mots, au point de créer une langue qui lui est propre: une langue où le sens des mots devient spécifique à la relation amoureuse courtoise, et où le langage amoureux a des liens avec le sacré. L'amour courtois est langage en ce qu'il anime des êtres de mots, des personnages. Et il produit du langage, car il fait les amants poètes, tout autant qu'il est à l'origine des œuvres littéraires qui le mettent en scène, ce qui est métaphorisé par la dame inspiratrice, du chant comme des exploits guerriers.

---

6 « Ce mot fera de moi un homme de valeur [...]. Ce mot me reconforte dans toutes mes douleurs, ce mot m'a protégé de tous les maux et m'a tiré de tous les dangers, ce mot m'a rassasié chaque fois que j'avais faim, ce mot m'a fait riche toutes les fois où j'ai été misérable », *Lancelot en prose*, tome VIII, p. 111 (c'est nous qui traduisons).

7 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, *op. cit.*, tome III, § 932.



Les amoureux courtois que nous avons étudiés comportent des traits communs dans leur construction, et notamment parce que celle-ci est basée sur le type humoral du mélancolique. Ils se rattachent, de ce fait, à la figure du clerc atteint d'acédie (une forme de tristesse qui amène à se détourner de la vie spirituelle et pousse au repli sur soi), dont ils partagent la conscience de la vanité du monde<sup>8</sup>. Cette notion crée un lien privilégié entre l'amoureux courtois et la figure du clerc, de celui qui manie constamment le langage. L'amoureux est rompu au travail sur la langue, au même titre que le clerc. Et l'on sait aussi que, selon la vision médicale héritée de Galien, l'humeur mélancolique produit une forme de souffle qui emplit celui qui la possède en excès et lui confère une capacité supérieure de création.

L'inspiration et la prouesse de l'amant, qui trouvent leur origine dans la dame, sont donc axiologiquement paradoxales car elles proviennent aussi bien de la *joie* que de la mélancolie; elles proviennent d'un souffle à la fois vital et mortifère.

Aux origines de l'amour courtois, il y a la *fin'amor*, un amour de poète, et cette accointance primordiale avec l'écriture l'a marqué: si le troubadour conquiert sa dame par le chant, le chevalier le fait par les armes. L'épée devient donc l'équivalent de la plume, ce qui explique que les amants courtois soient si souvent musiciens, voire poètes: c'est une évidence lorsqu'il s'agit de Tristan, de Palamède<sup>9</sup>, du Châtelain de Coucy, ou encore du duc, mais aussi de la princesse, dans le *Livre du duc des vrais amants*. Mais cela concerne aussi d'autres personnages, que la tradition n'avait d'abord pas dépeint sous les traits de poètes, et qui pourtant finissent bien par être présentés ainsi dans les œuvres. Le *Tristan en prose* a ainsi aligné sur le modèle de Tristan les personnages d'Yseut et de Guenièvre. Lancelot, dès le roman éponyme en prose, est lié, quoique discrètement, à la musique, car le texte nous dit de lui, enfant: *Et chantoit a mervelles bien quant il voloit, mais che n'estoit pas sovent, car nus*

---

8 Voir la description de Lancelot en clerc: *Lancelot en prose*, tome IV, p. 346.

9 L'autre grand amoureux d'Yseut dans le *Tristan en prose*.

*ne fist onques si poi de joie sans grant raison*<sup>10</sup>. Cette mention, loin d'atténuer le rapport de Lancelot à la joie inspiratrice, rappelle que seul un motif véritable, et donc l'amour, pourra susciter ce sentiment. Cela donne davantage de poids encore à la suite du texte : *mais quant il avoit raison de joie faire, nus ne pooit estre tant jolis ne tant envoisiés que il assés plus ne le fust et disoit maintes fois, quant il estoit en sa grant joie, que rien nule ses cuers n'oseroit emprendre que ses cors ne peust mener a fin, tant se fioit en la joie*<sup>11</sup>. On voit que les exploits de Lancelot sont par avance corrélés à la *joie* et donc mis explicitement en lien avec la poésie. De la joie de Lancelot procèdent le chant et les armes, en lui se réconcilient le chevalier et le clerc, il est construit comme la quintessence de l'amant courtois.

L'amour courtois, au bout du compte, a tellement lié l'amour, le chant et les exploits guerriers, que dans les œuvres les plus tardives, sans le talent poétique, l'amant ne saurait être un chevalier accompli, comme le résume ce passage du *Tristan en prose* où le héros éponyme découvre Palamède, son rival en amour et aux armes, chantant près d'une source : [...] *si cantoit un cant mout bel et mout haut qu'il avoit fait nouvelement, assés delitable a oïr et de boin son. [...] Et saciés que Palamidés cantoit trop bien et trop envoisiement, et ce est une cose que mout est couvenable a cevalier d'arme. [...] Bien set [Tristrans] que cil est gais et amoureux qui cest cant nouvel a trouvé*<sup>12</sup>. Le texte lie explicitement l'amour, le chant et le « chevalier d'armes ».

10 « Et il chantait merveilleusement bien quand il le voulait, mais ce n'était pas souvent, car personne ne manifesta aussi peu de joie que lui sans une bonne raison de le faire » (c'est nous qui traduisons) ; *Lancelot en prose*, tome VII, p. 74.

11 « mais quand il avait une raison d'être en joie, personne ne pouvait être aussi gai ni d'aussi bonne humeur que lui-même ne l'était et il disait souvent, lorsqu'il était plein d'une grande joie, qu'il n'y avait rien que son cœur n'oserait entreprendre que son corps ne saurait réaliser, tant il se fiait à la joie » (c'est nous qui traduisons) ; *Lancelot en prose*, tome VII, p. 74. Ce passage est d'autant plus intéressant que *jolis* signifie à la fois « gai » et « amoureux ».

12 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Ménard, tome VI, § 23 : « il chantait un chant très beau et très subtil qu'il avait composé dernièrement, absolument délicieux à écouter de par sa belle mélodie. [...] Et sachez que Palamède chantait avec beaucoup de talent et de bonheur, et c'est une activité qui sied

S'il existe une équivalence entre aimer et chanter, *poète* est à entendre au sens large : sculpteur pour le Tristan de la version en vers dite « courtoise »<sup>13</sup>, peintre pour Lancelot<sup>14</sup>. Souvent, les œuvres intradiégétiques sont des mises en abyme de l'œuvre qui les contient, dans une dimension réflexive qui montre bien que l'amour dont il est question dépasse largement les frontières de la fiction et donc les problèmes moraux qu'il peut causer dans le cadre du microcosme fictionnel. En ce sens, il peut signifier la menace d'une écriture qui s'interrompt, d'une matière arthurienne exténuée, puisque la salle aux images de Lancelot sera la preuve pour Arthur de l'adultère de sa femme, et précipitera la fin du royaume de Logres.

Et ce qui est vrai pour l'amant l'est aussi pour la dame. Le couple d'amoureux courtois, dans l'*amour fine*, semble parfois réunir les figures du troubadour et de la *trobairitz*, son équivalent féminin dans la lyrique d'*oc*. Mais dans la *fin'amor* on a un troubadour qui chante sa dame d'un côté, et d'un autre la *trobairitz* qui chante son amour pour un homme de l'autre ; on n'a pas de couple d'amants créateurs, alors qu'on trouvera cette configuration dans l'amour courtois : l'Yseut<sup>15</sup> et la Guenièvre du *Tristan en prose*<sup>16</sup> (et en particulier la première), sont des femmes de lettres et on les voit en train d'écrire ou de composer ; le duc et la princesse du *Livre du duc des vrais amants*<sup>17</sup> dialoguent par pièces lyriques interposées.

## Chanter sa dame, chanter la beauté

Mais le lien de la dame avec la poésie est bien plus étroit encore. Elle est l'image de la beauté inaccessible, qui ne se conquiert

---

parfaitement à un chevalier portant les armes. [...] Tristan sait parfaitement que celui qui a inventé ce chant nouveau est joyeux et amoureux » (c'est nous qui traduisons).

13 C'est le célèbre épisode de la « salle aux images », que nous avons déjà évoqué.

14 *Lancelot en prose*, tome V, p. 52.

15 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome III, § 896.

16 *Ibid.*, § 692.

17 Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, *op. cit.*

que par de grands efforts, de la plume et de l'épée, l'une n'étant que le substitut de l'autre. Le service d'amour est une mise en abyme de la conquête de la beauté de l'écriture et du chant. Cette beauté est inaccessible comme l'est la femme du seigneur ; la beauté est l'ineffable, c'est pourquoi il n'est possible que de tourner autour par des chants toujours recommencés, et en particulier par des chants qui mêlent la thématique de l'amour et de la mort, sur le mode de la variation, qui cerne l'objet de son désir sans jamais l'atteindre. De manière significative, le Tristan du roman éponyme en prose, celui qui obéit le plus aux critères de l'amour courtois, meurt en chantant : le chant fait perdre la vie ; mais le chant se perd aussi devant cette mort qu'est l'impossibilité de dire exactement la beauté<sup>18</sup>. On perd la vie pour l'amour de sa dame, et sans doute bien plus pour avoir voulu atteindre la perfection du chant.

Les épisodes de folie peuvent être une mise en abyme de ce point. L'amant passe par la perte de la parole comme de ses armes et de ses vêtements, par une dépossession de soi qui peut s'assimiler au *furor* poétique : la beauté de la dame a pour effet de transporter l'amant jusqu'au point où le langage (articulé, écrit, comme celui des armes) devient inopérant, insuffisant à dire l'amour, et bascule dans la cessation de la parole. Et cette analyse est aussi bien valable pour la folie feinte (comme celle des *Folies Tristan* en vers<sup>19</sup>), la folie véritable (qui atteint tant le Lancelot que le Tristan des romans en prose), et les extases (dont Lancelot est coutumier depuis sa création dans *La Charrette*<sup>20</sup>). Ce motif se trouvait déjà chez les troubadours, qui développent le motif de la chute dans le néant, métaphorisée de manière affaiblie chez les trouvères par le motif de la

---

18 Sur ce point, les analyses de Marie-Noëlle Toury sur la poésie des troubadours et des trouvères peut s'appliquer à l'amour courtois tel qu'il apparaît dans les romans. Cf. Marie-Noëlle Toury, *Mort et fin'amor dans la poésie d'oc et d'oil aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris Champion, 2001.

19 *Le Roman de Tristan, la Folie Tristan de Berne et la Folie Tristan d'Oxford*, traduction, présentation et notes d'Emmanuèle Baumgartner et Ian Short, avec les textes édités par Félix Lecoy, Paris, Champion, 2003, collection Champion Classiques Moyen Âge.

20 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*

paralytie<sup>21</sup>, qu'ils évoquent dans leurs poésies, et surtout qu'ils réintroduisent dans leurs romans qui, en montrant sous forme dramatisée le chevalier qui sombre dans l'impossibilité du dire comme du faire, rendent cette paralysie plus frappante. Si le troubadour évoque la folie, mais sous forme de métaphore, l'amour courtois concrétise cette folie, il met concrètement la métaphore en scène pour en réactiver le sens, lui faire retrouver sa force première.

La dame aimée est bien miroir du texte comme elle est miroir du monde. Elle lance l'ami dans cette vertigineuse quête du sens et de l'écriture dans laquelle l'extinction de la parole guette toujours, comme le métaphorise le dangereux miroir de Narcisse du *Roman de la Rose* où se reflète à la fois la dame-rose, mais aussi le jardin tout entier, c'est-à-dire le roman lui-même en ce qu'il est une image du monde<sup>22</sup>. C'est ce que signifie le *Tristan en prose* lorsqu'il désigne Yseut, de manière récurrente, par la périphrase *miroer dou monde*<sup>23</sup>: la femme comme la langue contient en germe tout un *cosmos*.

Si cette équivalence peut paraître évidente dans le cas où les amants sont explicitement désignés comme poètes, voire montrés en train de composer, elle pourrait au premier abord sembler inadéquate lorsque l'amant est davantage un chevalier-guerrier qu'un compositeur. Ce n'est toutefois qu'une apparence, puisqu'il faut garder à l'esprit que, comme l'épée est un substitut de la plume, on sait que les chemins de l'aventure sont des métaphores de l'écriture; le chevalier les suit, il semble s'y égarer, mais c'est toujours pour se trouver car ces chemins apparemment hasardeux mènent inévitablement vers l'épreuve qui permettra à l'histoire de continuer à se tisser.

Il est en définitive possible de relire sous l'angle du métapoétique l'ensemble du dispositif qui constitue l'amour courtois. Emmanuèle Baumgartner a suggéré que les *losengiers* pourraient bien plutôt être les rivaux en écriture que des jaloux de la relation

---

21 Marie-Noëlle Toury, *Mort et fin'amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 205-206.

22 Armand Strubel, *Le Roman de la Rose*, Paris, PUF, 1984, Collection Études Littéraires, p. 67-68.

23 *Le Roman de Tristan en prose*, édition Curtis, tome II, § 581; Ménard, tome VIII, § 138...

amoureuse<sup>24</sup>. Ou plutôt, la seconde possibilité n'est qu'une représentation concrète de la première.

Si l'amour courtois est particulièrement apte à parler de l'acte créateur, c'est notamment parce qu'il est centré autour de la notion d'adultère : ce centre secret est à l'image de la fiction elle-même qui, dans son mensonge, contient une vérité cachée, une vérité sur l'essence de l'être.

L'amour courtois, valorisé mais peccamineux, donc ambivalent sur le plan axiologique, est finalement métamorphosé en pulsion de vie par la grâce de la création, par le fait de dire que l'on ne peut pas dire. C'est dans cette portée réflexive que se résout le paradoxe de l'amour courtois : de l'amour adultère et toujours virtuellement mortifère ressort un bien collectif, la création, la poésie (ne serait-ce que parce que cet amour est à la source d'un poème ou d'un roman), même si ensuite tout doit s'anéantir dans l'ineffable.

---

24 Emmanuèle Baumgartner, « Trouvères et losengiers », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1982, n° 3-4, p. 171-178.



## VII

# Déclin et postérité

### Le déclin ?

Le crépuscule de l'amour courtois, sous sa forme première, s'étend sur près de deux siècles et provient de causes multiples. Lors de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, les terres occitanes sont ébranlées par la Croisade contre les Albigeois : la religion cathare, considérée comme une hérésie, a connu un tel développement qu'elle constitue un véritable risque pour l'église catholique, si bien que le pape Innocent III, en 1209, décide d'y envoyer des troupes dont les hommes, comme ceux qui ont été envoyés en Terre Sainte, bénéficient d'indulgences et de dons. Cette guerre dure plus de trente ans. Elle affaiblit le pays, d'autant plus que les exécutions collectives font des centaines de morts à la fois. Les cours sont extrêmement touchées, car le catharisme avait gagné les couches les plus hautes de la société, et les seigneurs en étaient eux aussi des adeptes convaincus et nombre d'entre eux trouvent la mort lors de la croisade. En outre, ces terres passent en grande partie dans le domaine du roi de France, si bien qu'elles sont amenées à perdre peu à peu leurs spécificités culturelles. Cette croisade coupe la littérature courtoise de ses origines occitanes.

Les quelques survivances tardives seront le résultat d'un déplacement géographique ; la *fin'amor*, après être devenue *amour fine* dans le domaine d'*oïl*, revient dans les terres du sud par le biais du nouveau véhicule qu'elle s'est trouvé dans le roman, création du nord. C'est ainsi que naît le roman occitan *Flamenca*<sup>1</sup> : la belle héroïne est mariée au jaloux Archimbaut, seigneur de Bourbon, qui la fait enfermer dans une tour pour

---

1 *Flamenca*, édité par François Zufferey et traduit par Valérie Fasseur, Paris, Le Livre de Poche, 2014, collection Lettres gothiques.



être certain qu'elle ne pourra pas le tromper. Mais Guilhem de Nivers, qui possède toutes les qualités souhaitables pour être un parfait amant courtois, apprend la triste situation dans laquelle se trouve la jeune femme de la bouche d'Amour lui-même, et reçoit l'ordre de la délivrer. Guilhem part sur les terres de Bourbon. Il ne peut apercevoir Flamenca que depuis sa fenêtre, et à la messe, où il est servant d'autel. C'est en lui donnant la communion qu'il parvient à échanger avec elle puisque ce moment de la liturgie implique un bref échange de paroles. Ils remplacent les répliques – *Corpus Christi* / - *Amen* par un échange de deux syllabes chacun. Il leur faut donc trois mois pour se déclarer et se donner rendez-vous par l'intermédiaire de cette sorte de poésie digne des Grands Rhétoriciens. Entre-temps, Guilhem a fait construire un souterrain qui va de sa chambre aux bains de Flamenca. Par un serment ambigu comparable à celui d'Yseut, Flamenca parvient à guérir la jalousie de son mari en lui promettant de se garder elle-même aussi bien qu'il l'a gardée lui-même. Il lui rend sa liberté. Sur l'ordre de sa dame, Guilhem part combattre dans les Flandres où il se couvre de gloire. Il rencontre Archimbaut à l'occasion du tournoi de Louvain et il s'y distingue tellement que le seigneur de Bourbon l'invite au tournoi qu'il donne pour la fête de Pâques, dans ses terres, et lui demande de composer un salut en vers à sa femme. C'est ainsi que Guilhem brille également à ce tournoi, portant sur son bouclier la manche de Flamenca, qu'il peut ensuite retrouver en secret. La suite du roman est perdue, mais on voit que l'on retrouve dans ce roman occitan des traits propres à l'amour courtois tel qu'il s'était développé dans le territoire d'*oïl*: notamment, l'amour de la dame est un chemin vers la prouesse guerrière, qui se combine avec le talent poétique pour faire du personnage un amant parfait. C'est sous un costume de clerc qu'il peut s'approcher d'elle pour se déclarer, et sous l'armure du guerrier qu'il peut la retrouver. Toutefois, on voit une évolution dans le traitement du sentiment amoureux: les deux héros consomment leur amour avec régularité et ardeur grâce au souterrain, en même temps que leur suite. Une attention toute particulière est portée à la vie intérieure des personnages, si bien que l'on a pu en dire qu'il était le précurseur du roman psychologique,

annonciateur d'œuvres comme *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette<sup>2</sup>, par exemple.

Dans le territoire d'*oc*, toujours, le grand chant courtois, qui était le point d'origine de la *fin'amor*, connaît une évolution mystique dans les poésies des trouvères et des derniers troubadours qui se tournent vers la poésie mariale. On a vu dans l'*amour fine* d'oïl comment la figure de la Vierge pouvait informer en partie la vision de la dame. On peut dire qu'en retour, la figure de la dame courtoise a influencé celle de la Vierge dans le renouveau de la lyrique d'oïl et d'oc<sup>3</sup>.

Cependant, la poésie prend son indépendance par rapport à la musique, si bien que la lyrique courtoise telle qu'elle était connue jusqu'alors disparaît.

Dans le domaine français, c'est-à-dire dans le territoire d'oïl, plus spécifiquement, elle évolue du fait de la fin de la féodalité: le pouvoir se concentre dans les mains d'un nombre de plus en plus restreint de grandes familles nobles, le roi de France prend également une importance de plus en plus considérable, pendant que le pouvoir économique passe du côté des bourgeois. Le fondement même de la courtoisie, à savoir la cour et les relations féodales, se tarit de ce fait mécaniquement. Ainsi, au XIV<sup>e</sup> siècle et au début du XV<sup>e</sup>, il y a encore des œuvres qui s'inspirent de *l'amour fine*, mais elles sont moins le reflet d'un idéal de vie que le résultat de tout un mélange d'influences, le roman de cette époque jouant sur tous les tableaux pour séduire son public: sa recette devient souvent de prendre tous les ingrédients qui avaient jusqu'alors fait le succès d'œuvres romanesques très diverses, et de les réunir plus ou moins artificiellement; l'amour courtois en faisait bien entendu partie, mais il semble parfois vidé un peu de sa substance et n'être là que pour la forme.

L'amour courtois trouve aussi un renouveau en s'insérant à l'intérieur d'autres genres que le roman, par exemple, dans

---

2 Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier Flammarion, 1996, collection GF Garnier Flammarion.

3 Comme on le voit, par exemple, chez Gautier de Coincy (*Les Chansons à la Vierge*, édition critique par Jacques Chailley, Paris, Heugel, 1959).

la chanson de croisade<sup>4</sup>. Celle-ci est l'expression lyrique de l'amant qui part en Terre Sainte pour servir tout autant Dieu que sa dame. Elle propose dans son principe même une forme de résolution du conflit axiologique qui était à la base de l'amour courtois. La spiritualisation est une possible voie d'évolution pour cette éthique amoureuse qui se proposait dès l'origine d'être une voie vers l'élévation et l'accomplissement personnels. La dame est celle qui permet de s'élever vers Dieu.

On voit que l'amour courtois ne pouvait être conservé comme tel. Sous sa forme première, il s'est épuisé. Significativement, le *Perlesvaus*<sup>5</sup>, qui veut reprendre le motif de l'amour courtois, dérouter par le problème éthique qu'il pose, préfère l'évacuer en faisant mourir le personnage de Guenièvre.

L'amour courtois fait d'ailleurs de plus en plus l'objet d'une littérature qui le critique. Au cours de cette étude, nous avons plusieurs fois cité le *Livre du Duc des Vrais Amants* de Christine de Pizan<sup>6</sup>. Il faut dire qu'il s'agit d'une œuvre de commande passée par un haut personnage à l'autrice. Cette commande réside dans le récit des amours du duc avec une princesse, une dame que son mariage situe donc au plus haut de la hiérarchie sociale. L'histoire obéit en tout aux critères qui font qu'une relation peut être identifiée comme étant de l'amour courtois, à tel point qu'elle consiste parfois en une accumulation de *topoi*. Il faudrait se garder d'y voir une maladresse: loin d'en être vidée de son sens, l'entreprise de Christine de Pizan y gagne une signification supplémentaire, car ils jouent le rôle d'un double discours ironique qui laisse très tôt entrevoir le véritable propos de l'autrice. En effet, cette dernière se montre extrêmement critique vis-à-vis de l'amour courtois. D'une part parce qu'elle y perçoit une forme d'artificialité, qui amène à laisser influencer des vies réelles par une éthique qui n'a de place qu'en littérature. Ensuite parce qu'elle y développe, en sous-texte, des idées féministes avant la lettre. Elle dénonce dans l'amour courtois un piège tendu

---

4 Pierre Aubry et Joseph Bedier, *Les Chansons de Croisade*, Paris, Champion, 1909, réimpression Genève, Slatkine Reprints, 2011.

5 *Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus*, édition et traduction par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 2007, collection Lettres gothiques.

6 *Op. cit.*

aux femmes qui ont tout à y perdre : individuellement, elles mettent en jeu leur réputation, c'est-à-dire leur vie ; du point de vue collectif, l'adultère, et en particulier l'adultère des grands de ce monde, donc l'amour courtois, est un danger car il y a une valeur d'exemplarité de la dame sur les femmes qui l'entourent et sont sous son autorité et sa protection. Lorsque la dame se laisse séduire par l'idée de l'amour adultère, elle incite les femmes de son entourage à l'imiter et à se mettre en danger à leur tour. Elle montre aussi que l'amour courtois ne peut jouer qu'en faveur des hommes : il satisfait les caprices de leurs désirs sans qu'ils aient beaucoup à perdre ; alors que la femme y joue sa vie, physique ou sociale, ce qui revient d'ailleurs peu ou prou au même. C'est le sens de la lettre qu'envoie Sibylle de la Tour, double de la figure auctoriale, à la princesse pour l'avertir ; mais cette lettre restera vaine et tous les malheurs qu'elle annonçait se produiront : les *losengiers* découvrent la liaison et la révèlent, les amants doivent se séparer ; par un jeu habile de points de vue énonciatifs, Christine de Pizan suggère même que le duc trompe la princesse avant de la délaisser, l'abandonnant au malheur dans lequel leur relation l'a plongée. L'amour courtois a vocation à s'éteindre dans la médiocrité quand il ne se termine pas dans le sang. Et la critique ultime de Christine est de montrer que de cet amour malheureux et somme toute très ordinaire sous ses dehors littéraires, le duc veut faire un objet poétique, dont il est par ailleurs incapable de prendre lui-même en charge la création (l'amour courtois ne sert plus l'inspiration poétique).

Cette critique est également sensible dans l'utilisation que le roman tardif fait de l'amour courtois, en s'appuyant sur ses motifs, pour non seulement se servir de cet appareil traditionnellement apprécié par les lecteurs, mais surtout pour les utiliser à contre-pied. C'est par exemple le cas de *La Manekine* de Philippe de Rémi (appelé aussi Philippe de Beaumanoir)<sup>7</sup>, roman en vers daté des années 1230-1240, donc plutôt tardif pour un roman en octosyllabes (le XIII<sup>e</sup> siècle est déjà une période de mise en prose). Il s'agit d'une variation sur le thème

---

7 Philippe de Rémi, *La Manekine*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Marie-Madeleine Castellani, Paris, Champion, 2012, collection Champion Classiques Moyen Âge.

de la « fille aux mains coupées ». L'héroïne en est la fille du roi de Hongrie; ce dernier, devenu veuf, tombe amoureux de sa fille et veut l'épouser de force. La seule échappatoire qu'elle trouve est de se mutiler, car cette marque honteuse la rend théoriquement inapte à devenir une reine sacrée. Elle doit s'enfuir et, malgré tout, après bien des aventures, elle épouse le roi d'Écosse. Mais ce dernier, croyant les fausses accusations de sa mère qui lui annonce que sa femme attend un enfant monstrueux, l'abandonne pour aller courir les tournois. L'hostilité de sa belle-mère oblige la jeune femme à s'enfuir avec son nouveau-né et elle surmonte encore de nombreuses épreuves pendant sept années au bout desquelles elle est innocente et retrouve un mari aimant, un père revenu à la raison, ainsi que sa main coupée qu'un poisson avait avalée. L'histoire serait étrangère à l'amour courtois si l'auteur n'avait ironiquement baptisé son héroïne du nom de *Joie*. Marquer cette vie bouleversée par le désir masculin d'une valeur intimement liée à l'amour courtois dénonce le fait que, dans ce dernier, la femme soit en fait réduite à l'état d'objet, et que si elle est la source de la *joie* de l'amant, elle a bien plus de risques à encourir que de bonheur à y trouver. Cette histoire rappelle que, même dans l'amour courtois, et contrairement aux apparences affichées par le vocable propre à l'*amour fine*, l'autorité n'est jamais que rhétoriquement prêtée à la dame; elle est dans les faits la propriété du père, et des hommes en général.

On pourrait également citer le *Petit Jean de Saintré* d'Antoine de la Sale<sup>8</sup>, un roman de 1456 qui prend pour héros le personnage historique éponyme, sénéchal d'Anjou et du Maine qui apparaît dans les *Chroniques* de Jean Froissart. Mais il emprunte en fait tous les traits caractéristiques et les événements de la vie d'un autre personnage historique: Jacques de Lalaing. Ce dernier était l'un des meilleurs chevaliers de Philippe III le Bon, duc de Bourgogne, et sa vie réelle est inspirée par la littérature courtoise: membre de l'ordre de la Toison d'Or, fondé sur le modèle de la Table Ronde arthurienne, il participe à nombre de pas d'armes et de tournois, comme le Pas d'armes de la

---

8 Antoine de la Sale, *Le Petit Jehan de Saintré*. Texte nouveau publié d'après le manuscrit de l'Auteur avec des variantes et une introduction par Pierre Champion et Fernand Desonay, Paris, Trianon, 1926.

Fontaine aux Pleurs qui s'était déroulé à Chalon-sur-Saône entre 1449 et 1450. Lors de ces manifestations, on recréait des situations de combat typiques de la littérature courtoise. Et celui que l'on surnomme, selon une tradition elle-même littéraire, le Bon Chevalier (comme un Lancelot, par exemple), inspire à son tour un héros de roman. Ce jeu spéculaire met en avant le sens méta-poétique de cette œuvre, qui reprend le schéma de l'amour courtois pour mieux dénoncer les désillusions auxquelles il expose. Car dans cette œuvre qui prend la forme d'un roman d'apprentissage, le jeune page Jean, envoyé à la cour pour y faire son éducation, rencontre une jeune veuve qui fait son apprentissage courtois. Mais régulièrement, le texte mentionne le prix que coûte à cette dame d'entretenir ce jeune chevalier; le désir se mesure désormais à l'aune monétaire. Par ailleurs, lorsque le jeune homme part au combat, sa dame préfère se consoler de son absence dans les bras d'un abbé.

L'influence ici visible des fabliaux met ce roman en lien avec d'autres œuvres, qui pratiquent une forme particulière et savante de détournement. Ce dernier y prend même des colorations goliardiques, dans ce que Charles Méla a dénommé le « roman clérical », c'est-à-dire un roman qui reprend le motif de l'amour courtois qu'il détruit de l'intérieur en substituant, dans une perspective souvent misogyne, le régime de la *puella* à celui de la *domina* (la dame y devient donc une jeune fille qui n'est pas encore mariée) et en y introduisant des références propres à la culture cléricale. C'est le cas, par exemple, de la suite du *Roman de la Rose* que propose Jean de Meun. L'intrigue demeure la même, mais elle ne constitue plus qu'un fil ténu de la narration, qui devient prétexte à des développements encyclopédiques variés. Mais surtout, la tonalité change et la rose que le narrateur cherche à atteindre devient une virginité à prendre d'assaut. Cette nouvelle entreprise a eu ses partisans, et ses détracteurs célèbres, Christine de Pizan en tête, choquée par la vision de la femme qu'elle lit dans ce texte<sup>9</sup>. Toutefois, il demeure une forme d'unité avec le propos de Guillaume de Lorris: l'idée que l'amour est une *ymage*, que l'on s'éprend moins d'une vision que

---

9 Il s'agit du célèbre *Débat sur le Roman de la rose*.

d'un fantasme<sup>10</sup>. Jean de Meun jette une lumière crue sur une réalité en germe dans l'amour courtois. Toutefois, l'esprit de ce dernier se perd, dans ce type d'œuvre.

## Survivances

Pour autant, l'histoire de l'amour courtois ne s'arrête pas là. D'une part parce que le Moyen Âge en général a une influence considérable, assumée ou non, sur la suite de l'histoire des idées. C'est aussi parce que cette période, désignée de prime abord par défaut comme un âge de transition entre l'Antiquité et la Renaissance, que l'on considérait comme mieux délimitées par des dates symboliques et, croyait-on, une avancée culturelle, s'avère en fait sans doute moins indéfinie qu'englobante. En effet, comme le rappelle Michel Stanesco<sup>11</sup>, plusieurs historiens considèrent qu'il ne faut pas considérer la Renaissance comme la fin du Moyen Âge mais comme un prolongement, voire une partie de ce dernier ; certains prolongent d'ailleurs le Moyen Âge jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, et même jusqu'à la Révolution industrielle. Et si l'on considère la persistance de la culture médiévale jusqu'à une époque récente, ces théories sont moins provocatrices qu'il n'y paraît.

Par ailleurs, l'amour courtois est peut-être l'un des faits culturels médiévaux qui a le plus marqué les mentalités, d'une part parce qu'il est ressenti comme particulièrement représentatif du Moyen Âge, en ce sens qu'y sont mis en abyme nombre de schèmes structurants de l'organisation de la société, dans ses rapports entre les hommes comme dans son lien avec le sacré. C'est sans doute pourquoi l'amour courtois a si durablement influencé les représentations du sentiment amoureux.

La courtoisie, d'ailleurs, en ce qu'elle est une éthique qui informe les rapports amoureux mais aussi en ce qu'elle implique tout un système de valeurs qui dépassent largement le simple domaine de l'*eros*, a eu une influence considérable sur l'idéal de l'Homme à travers les siècles.

---

10 Sur ce point, consulter : Michel Stanesco, *Lire le Moyen Âge*, op. cit., p. 117.

11 Michel Stanesco, *Lire le Moyen Âge*, op. cit., p. 4-5.

C'est ainsi que le parfait amant courtois est le modèle de l'honnête homme classique<sup>12</sup>, qui apparaissait déjà dans l'humanisme de Montaigne<sup>13</sup>. L'honnête homme se devait d'être doté de toutes les qualités du corps et de l'esprit. Sa beauté physique devait être alliée à l'élégance qui signe la parfaite intégration des codes sociaux et constitue le premier agrément de sa personne. Il devait maîtriser l'art de la conversation ainsi qu'être rompu à divers sujets afin que sa présence soit enjouée, mais sans qu'il paraisse pédant pour autant. Il brille sans chercher à éclipser car il est doté de qualités d'esprit et de cœur : il allie le courage à la générosité. On retrouve les qualités que nous avons passées en revue au début de cette étude : la noblesse, la beauté, la joie, la bravoure, la magnanimité... et jusqu'à l'idéal de mesure que l'on peut mettre en regard du rejet de l'excès chez l'honnête homme. Lorsqu'on lit le portrait du duc de Nemours dans la *Princesse de Clèves*<sup>14</sup>, on pourrait le rapprocher du grand portrait du héros du *Lancelot en prose*, par exemple<sup>15</sup>. La finalité visée par ces deux idéaux n'est d'ailleurs différente qu'en apparence : l'honnête homme cherche à s'intégrer dans une société élitiste et à servir son souverain, et l'amant courtois sert sa dame ; mais on a rappelé à quel point celle-ci servait de truchement à une relation masculine de vassal à suzerain. Comment comprendre, de ce fait, la galanterie du XVII<sup>e</sup> siècle sans y reconnaître l'amour courtois, qui informe jusqu'au style galant, dans sa subtilité et son goût pour l'abstraction ? Il s'agit là d'une parenté que la critique a occulté par une tradition de découpage en périodes historiques et mouvements culturels qui a longtemps voulu marquer une césure franche entre un Moyen Âge représenté comme obscur et le retour lumineux aux conceptions antiques par la Renaissance.

---

12 Pour la théorisation qui a été faite de cette notion, voir par exemple Nicolas Faret, *L'Honnête Homme ou l'art de plaire à la cour*, édition critique par M. Magendie, Genève, Slatkine, 2011.

13 Michel de Montaigne, *Les Essais*, sous la direction de Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, NRF Gallimard, 2007, collection Bibliothèque de la Pléiade.

14 Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*

15 *Lancelot en prose*, tome VII, p. 70 et suivantes.



Il existe toutefois des filiations tout à fait revendiquées entre la littérature récente et l'amour courtois, comme le révèle un usage récurrent des textes médiévaux comme intertextes. Ainsi Louis Aragon, fin médiéviste dont la bibliothèque atteste la connaissance approfondie du Moyen Âge<sup>16</sup>, fait-il référence à l'amour courtois, mais aussi à ses origines arabo-andalouses, dans *Le Fou d'Elsa* dont le titre fait écho à *Majnûn, le fou de Layla*<sup>17</sup>. L'idéal que représente l'amour courtois, dans son intangible et inébranlable vivacité du sentiment, est aussi le point de départ choisi par Albert Cohen pour sa *Belle du Seigneur* dans laquelle il montre, comme Christine de Pizan avait pu le faire dès le XIV<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>, que cette fiction littéraire ne peut que se fissurer au contact de la réalité, avant de tomber en poussière. L'amour courtois, si spécifique à l'époque médiévale, tout autant que la critique à laquelle il a donné lieu, a été riche dans sa postérité et son influence sur la culture occidentale.

---

16 Sur ce sujet, voir Élodie Burle, *Les Figures du sujet dans les dernières œuvres poétiques d'Aragon* (Les Poètes, Le Fou d'Elsa), thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Aix-Marseille I, présentée et soutenue publiquement le 17 décembre 2001, dirigée par Suzanne Ravis, 2 tomes, Aix-en-Provence.

17 *Majnûn, le fou de Layla, Le diwân de Majnûn*, op. cit.

18 Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, op. cit.

## Conclusion

Si j'avais à formuler un souhait pour cette étude sur l'amour courtois, c'est qu'elle incite chacun à utiliser cette notion avec les précautions nécessaires pour ne pas la dénaturer, et par conséquent lui conserver sa pertinence.

Il est vrai qu'il n'y a que peu d'œuvres dans lesquelles on puisse en voir l'illustration pleine et entière. Faut-il pour autant considérer, avec certains critiques, que cette notion n'est de ce fait pas opérante, voire ne mérite pas d'être érigée au rang de notion, et qu'il serait préférable de ne plus l'utiliser ?

Il me semble que cela serait préjudiciable pour plusieurs raisons. D'une part, cela serait faire peu de cas de la connaissance et de l'intuition d'un grand médiéviste comme Gaston Paris, ainsi que de tous ceux qui, à sa suite, ont considéré cette notion comme éclairante pour la lecture des œuvres, même si cet éclairage a pu parfois être biaisé. D'autre part parce que si ce concept a pu être parodié, détourné, dans nombre d'œuvres médiévales, c'est bien parce qu'il a été ressenti comme un modèle pour penser la relation amoureuse. Il est indiscutable qu'une conception particulière de l'amour a été créée avec la *fin'amor*, que les trouvères l'ont reprise sous la forme de l'*amour fine* dans leur poésie, et que c'est de cette poésie de langue d'oïl que les romans se sont inspirés pour mettre en scène des couples d'amoureux héritiers de cette tradition. S'ils ne sont pas nombreux à l'avoir mise en scène telle quelle, ils ont été nombreux à y puiser plus ou moins directement, et à jouer avec.

Renoncer à la notion d'amour courtois, ce serait donc se priver d'un concept fondamental pour la compréhension de la spécificité des œuvres médiévales et des mécanismes de réécritures dont elles se nourrissent. Se serait aussi se priver d'un outil éclairant pour comprendre les origines d'une tradition littéraire qui aura des retentissements jusque dans l'époque contemporaine.

De même, mon propos n'est pas d'en brider l'utilisation ; il s'agit de redéfinir la notion afin de la rendre à nouveau opérante. Si elle apparaît dans un texte sous une forme différente de celle qui est la sienne à l'origine, il serait bon de le signaler avant de continuer à se servir de la notion d'amour courtois. Autant que possible, chaque décalage devrait être souligné et explicité, afin que l'amour courtois ne devienne pas un concept aux contours si flous qu'il pourrait convenir à n'importe quelle relation amoureuse, pour peu qu'elle se déroule en contexte courtois.

Dans *Le Chevalier de la Charrette*<sup>1</sup>, Lancelot découvrait son rôle messianique de libérateur des prisonniers de Gorre en soulevant la dalle portant son nom dans le Cimetière Futur ; il découvrait par là aussi un destin de héros hors du commun, et ce jusque du point de vue de la *poesis*, de la création littéraire, puisque Chrétien de Troyes laissera ouvert son roman, le confiant à l'un de ses disciples, Geoffroy de Lagny, pour l'achever, inaugurant par là d'un geste conscient toute la suite des réécritures dont ce héros fera l'objet, mais aussi la postérité littéraire de l'amour courtois qu'il était le premier à mettre en scène dans un roman.

---

1 Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, *op. cit.*, v. 1845-1996.

# Bibliographie

## Ouvrages de référence

### Dictionnaires

#### Dictionnaire de langue

GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous les dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1880-1902 (10 volumes), accessible sur le portail des Classiques Garnier numériques.

#### Dictionnaire de littérature

*Dictionnaire du Moyen Âge, littérature et philosophie*, préface de Jean Favier, Paris, Albin Michel, 1999, collection *Encyclopedia Universalis*.

### Histoire et civilisation

APOSTOLIDES, Jean-Marie, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, éditions du Cerf, 2011.

BLOCH, Marc, *La Société féodale*, Paris, Albin Michel, rééd. 1994, collection Bibliothèque de l'évolution de l'humanité.

DUBY, Georges, À propos de l'amour que l'on dit courtois, dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, collection Quarto (première édition : Flammarion, 1988 et 1990), p. 1413-1420.

DUBY, Georges, L'amour en France au XII<sup>e</sup> siècle, dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, collection Quarto (première édition : Flammarion, 1988 et 1990), p. 1388-1411.

DUBY, Georges, Le Chevalier, la femme et le prêtre, *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, coll. Quarto, p. 1161-1354 (première édition : Hachette, 1981).

DUBY, Georges, Les « jeunes » dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XII<sup>e</sup> siècle, dans *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, collection Quarto, p. 1383-1397.

LE GOFF, Jacques, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982, collection Champs.

## Histoire littéraire

BERTHELOT, Anne, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Rennes, PUR, 2006 (ouvrage publié pour la première fois aux éditions Nathan en 1989).

BERTHELOT, Anne, *Le Roman courtois. Une introduction*, Paris, Nathan, 1998, collection Nathan Université.

BEZZOLA, Reto R., *Les Origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, trois parties, Paris, Champion, 1960-1963.

NELLI, René, *L'Érotique des troubadours*, tomes I et II, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.

PARIS, Gaston, *Esquisse historique de la littérature française au Moyen Âge (depuis les origines jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Armand Colin, 1907.

PAYEN, Jean-Charles, *Littérature Française, Le Moyen Âge I, Des origines à 1300*, Paris, Arthaud, 1970.

STANESCO, Michel, *Lire le Moyen Âge*, Paris, Dunod, 1998.

## Œuvres

### Poésie

*Poésie des troubadours, anthologie*, choix et préface par Henri Gougaud, traduction de René Lavaud et René Nelli, Paris, Points, 2009, collection Points Poésie.

AUBRY, Pierre et BEDIER, Joseph, *Les Chansons de Croisade*, Paris, Champion, 1909, réimpression Genève, Slatkine Reprints, 2011.

### Littérature didactique

LE CHAPELAIN, André, *Traité de l'Amour courtois*, traduction, introduction et notes par Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974 (traduction de: Andreas Capellanus, *De arte honeste amandi*; texte latin disponible dans l'édition *The Art of courtly love*, with introduction, translation and notes by John Jay Pary, New York, Columbia University Press, 1941).

- FARET, Nicolas, *L'Honnête Homme ou l'art de plaire à la cour*, édition critique par M. Magendie, Genève, Slatkine, 2011.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, sous la direction de Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, NRF Gallimard, 2007, collection Bibliothèque de la Pléiade.

## Roman

- La Châtelaine de Vergy*, édition bilingue de Jean Dufournet et Liliane Dulac, Paris, Folio, 1994, collection Folio Classiques.
- Flamenca*, édité par François Zufferey et traduit par Valérie Fasseur, Paris, Le Livre de Poche, 2014, collection Lettres gothiques.
- Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus*, édition et traduction par Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, 2007, collection Lettres gothiques.
- Lancelot, roman en prose du XIII<sup>e</sup> siècle*, édité par Alexandre Micha, 9 volumes, Genève, Droz, 1978-1983.
- La Mort le roi Artu*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par Jean Frappier, Genève, Droz, 1964, troisième édition.
- La Mort du roi Arthur*, roman publié d'après le manuscrit de Lyon, Palais des Arts 77, complété par le manuscrit BnF n.a.fr. 1119, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse De Medeiros, Paris, Champion, 2007, collection Champion Classiques, Moyen Âge.
- La Queste del Saint Graal*, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, édité par Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1975.
- La Quête du Saint Graal*, traduction en français moderne par Emmanuèle Baumgartner, Paris, Champion, 1979, collection Honoré Champion traductions.
- Le Roman d'Eneas*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, collection Lettres gothiques.
- Le Roman de Tristan en prose*, édité par Renée Louise Curtis, 3 volumes, Munich, Max Hueber Verlag, 1963; réédition: Cambridge, D. S. Brewer, 1985.
- Le Roman de Tristan en Prose*, édité par Philippe Ménard, 9 volumes, Genève, Droz, 1987-1997.
- Le Roman de Tristan, la Folie Tristan de Berne et la Folie Tristan d'Oxford*, traduction, présentation et notes d'Emmanuèle Baumgartner et Ian Short, avec les textes édités par Félix Lecoy, Paris, Champion, 2003, collection Champion Classiques Moyen Âge.

LA SALE ANTOINE DE, *Le Petit Jehan de Saintré*. Texte nouveau publié d'après le manuscrit de l'Auteur avec des variantes et une introduction par Pierre Champion et Fernand Desonay, Paris, Trianon, 1926.

BÉROUL,

*Le Roman de Tristan*, poème du XII<sup>e</sup> siècle édité par Ernest Muret, quatrième édition revue par L. M. Defourques, Paris, Champion, 1982.

*Le Roman de Tristan*, traduit de l'ancien français par Pierre Jonin, Paris, Champion, 1975.

CHRÉTIEN DE TROYES,

*Le Chevalier de la Charrette*, étude critique d'après tous les manuscrits existants, traduction, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, 1992, collection Lettres gothiques.

*Cligès*, traduction, présentation et notes de Charles Méla et Olivier Collet, Paris, Le Livre de Poche, 1994, collection Lettres gothiques.

*Cligès, Philomena*, traduction et présentation par Michel Rousse, Paris, Garnier Flammarion, 1999, collection GF.

*Le Conte du Graal*, édition du manuscrit 354 de Berne, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, collection Lettres gothiques, 1990.

*Érec et Énide*, édition et traduction de Jean-Marie Fritz, Paris, Le Livre de Poche, collection Lettres gothiques, 2003.

*Romans*, Paris, Le Livre de Poche, 1994, collection La Pochothèque (introduction de Jean-Marie Fritz).

CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre du duc des vrais amants*, édition, traduction et présentation par Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris, Champion Classiques, 2013.

GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, collection Lettres gothiques.

JAKEMES, *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, publication, traduction, présentation et notes par Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, 2009, édition Champion Classiques Moyen Âge.

Madame de LA FAYETTE, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier Flammarion, 1996, collection GF Garnier Flammarion.

MARIE DE FRANCE, *Lais*, édition de Karl Warnke, traduction, présentation et annotations de Laurence Harf-Lancner, Paris, Le Livre de Poche, 1990, collection Lettres gothiques.

- PHILIPPE DE REMI, *La Manekine*, édition bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Marie-Madeleine Castellani, Paris, Champion, 2012, collection Champion Classiques Moyen Âge.
- RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, roman d'aventures édité par M. Perret et I. Weill, Paris, Champion, 2003, collection Champion Classiques.
- THOMAS, *Les Fragments du Roman de Tristan*, poème du XII<sup>e</sup> siècle, édités avec un commentaire par Bartina H. Wind, Genève, Droz, 1960.
- WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*, traduit par Danièle Buschinger et Jean-Marc Pastre, Paris, Champion, 2010, collection Traductions des classiques du Moyen Âge.
- Chanson de geste
- Aliscans*, texte établi par Claude Regnier, présentation et notes de Jean Subrenat, traduction revue par Andrée et Jean Subrenat, Paris, Champion, 1990, collection Champion Classiques.
- La Chanson de Guillaume*, texte établi, traduit et annoté par François Suard, Paris, Le Livre de Poche, collection Lettres gothiques, 2008.
- La Chanson de Roland*, édition bilingue sous la direction de Jean Dufournet, Paris, Garnier Flammarion, 1993.
- La Prise d'Orange*, *Chanson de geste (fin XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle)*, édition bilingue, texte établi, traduction, présentation et notes par Claude Lachet, Paris, Champion, 2010, collection Champion Classiques.

## Œuvres de littératures antiques et étrangères

- Majnûn, le fou de Layla, Le diwân de Majnûn* traduit intégralement de l'arabe, présenté et annoté par André Miquel, Paris, Actes Sud, 2003, collection Sinbad.
- IBN HAZM, *Le Collier de la colombe, de l'amour et des amants*, traduit de l'arabe par Gabriel Martinez-Gros, Paris, Babel, 2009.
- PLATON, *Le Banquet*, traduction et présentation par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2016, collection GF.
- VIRGILE, *Enéide*, édition et traduction de Jacques Perret, Paris, Gallimard, 1991, Folio Classique.



## Critique littéraire

### Ouvrages

- APOSTOLIDES, Jean-Marie, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, éditions du Cerf, réédition 2011.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, Tristan et Iseut, de la légende aux récits en vers, Paris, PUF, 1987.
- CHERNACK ZOVIC, Neda, *Les Espaces de la transgression dans le Tristan de Béroul*, New York, Peter Lang Publishing, 1996.
- FRAPPIER, Jean, *Étude sur la Mort le roi Artu, roman du XIII<sup>e</sup> siècle, dernière partie du Lancelot en prose*, thèse pour le Doctorat ès Lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'université de Paris, Paris, Droz, 1936.
- GALLY, Michèle, *L'Intelligence de l'amour d'Ovide à Dante, Arts d'aimer et poésie au Moyen Âge*, Paris, CNRS Editions, 2005, collection CNRS Littérature.
- LÉVY, Noëlle, *La femme sans vergogne ou la femme impudique dans les textes médiévaux*, thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université de Paris IV, présentée et soutenue le 24 novembre 2001.
- RICHARD, Adeline, *Amour et passe amour, Lancelot-Guenièvre, Tristan-Yseut dans le Lancelot en prose et le Tristan en prose*, Aix-en-Provence, PUP, 2008.
- ROUBAUD, Jacques, *La Fleur inverse*, Paris, Les Belles Lettres, 2009 (première édition 1986).
- STRUBEL, Armand, *Le Roman de la Rose*, Paris, PUF, 1984, Collection Études Littéraires.
- TILLIETTE, Jean-Yves, *Des mots à la parole, une lecture de la Poetria Nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000.
- TOURY, Marie-Noëlle, *Mort et fin'amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris Champion, 2001.
- WETTSTEIN, Jacques, *Mezura, l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'université de Berne pour obtenir le grade de docteur, Zurich, Leemann Frères et Compagnie, 1945

### Articles

- BAUMGARTNER, Emmanuèle, L'aventure amoureuse dans le *Lancelot en prose*, dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le*

- récit (XIF-XIIIF siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 301-316 (première publication dans *Liebe und Aventure in Artusroman des Mittelalters*, édité par P. Schulze-Belli et M. Dallapiazza, Göppingen, 1990, p. 93-108.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, Géants et chevaliers, dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XIF-XIIIF siècles)*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 277-290 (première publication dans *The Spirit of the Court*, édité par G. S. Burgess et R. A. Taylor, Brewer, 1985, p. 9-22).
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, Trouvères et losengiers, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1982, n° 3-4, p. 171-178.
- BLAKESLEE, Merrit R., *Lo dous joxs sotils*: la partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° XXVIII, 1985, p. 213-222.
- FRAPPIER, Jean, Structure et sens du *Tristan*: version commune, version courtoise, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. VI, 1963, p. 255-280 et 441-454.
- MÉNARD, Philippe, Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la littérature au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle, dans *Romania*, n° 98, 1977, p. 433-459.
- WIND, Bartina, Éléments courtois dans Bérout et dans Thomas, *Romance Philology*, volume XIV, n° 1, août 1960, p. 1-13.
- WOLF-BONVIN Romaine, Nouer l'amour, nouer la mort: la ceinture sarrasine dans *Beuve de Hantone*, dans « *Si a parlé par moult ruiste vertu* », *Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*, textes publiés sous la direction de Jean Dufournet, Paris, Champion, 2000, p. 551-571.
- ZUMTHOR, Paul, *Dictionnaire du Moyen Âge, littérature et philosophie*, préface de Jean Favier, article Courtoisie, Albin Michel, 1999, collection *Encyclopedia Universalis*.



# Table des matières

Introduction	5
I Le cadre historique	11
Le développement de la courtoisie au XII <sup>e</sup> siècle	11
L'influence de la féodalité: un comportement et une symbolique calqués sur l'imagerie vassalique	15
L'hommage	15
Obéissance	17
Le devoir d' <i>auxilium</i>	18
Le système féodal et les « jeunes »	21
Le contexte historique influe sur les caractéristiques de l'amour courtois	22
Un amour adultère	22
Ce qui fait l'amoureux courtois	24
La joie	26
Le <i>solaz</i>	27
La mesure	28
La jeunesse	29
La jalousie	30
La beauté	30
II Influences littéraires et culturelles	33
Ovide et son <i>ars amandi</i>	33
La littérature arabo-andalouse	35
Les traditions populaires	38
Le culte marial	38
III Les motifs constitutifs de l'amour courtois	41
L' <i>enamouement</i>	42
Le <i>locus amoenus</i>	44

<i>Les losengiers</i>	45
La mort d'amour et ses substituts	46
L'amour de loin	49
IV Les problèmes éthiques posés par l'amour courtois	51
Problèmes politiques et religieux posés par l'adultère	51
Les moyens de résoudre ces conflits éthiques	59
Origines de cette éthique conflictuelle	69
V Les limites de la notion d'amour courtois	73
Les critères intangibles	74
Amour courtois et amour en contexte courtois	77
Le roman « conjugal »	79
Érec et Énide	80
Le Chevalier au lion	82
Cligès	85
Le roman d'aventure et l'amour chevaleresque	88
De l'amour passion à l'amour courtois : le cas de Tristan et Yseult	90
VI L'amour courtois et l'art poétique	101
L'amour comme puissance créatrice	101
Chanter sa dame, chanter la beauté	106
VII Déclin et postérité	111
Le déclin ?	111
Survivances	118
Conclusion	121
Bibliographie	123



Maquette de couverture  
PUP – Jean-Bernard Cholbi  
Mise en page  
PUP – Valérie Julia

Imprimé en France

Dépôt légal 3<sup>e</sup> trimestre 2017

ISBN 979-10-320-0115-8

ISSN 2416-4208