



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



LETTRES
SORBONNE
UNIVERSITÉ

Sede Amministrativa: **Università degli Studi di Padova** – Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Sede di Co-tutela: Sorbonne-Université – UFR de Littérature française

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA in Scienze Linguistiche Filologiche e Letterarie – CICLO 32°
ÉCOLE DOCTORALE 1, “Mondes anciens et médiévaux”

Archéologie du discours amoureux

*Prototypes et régimes de l'amour littéraire
dans les traditions galloromanes médiévales*

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato

Supervisore: Ch.mo Prof. Alvaro Barbieri

Co-Supervisore (Co-tutela): Ch.ma Prof.essa Sylvie Lefèvre

Dottorando : Valeria Russo

INTRODUCTION

*Puis j'écrivis :
je ne dus le salut de ma chair qu'à l'irrémissible
empoisonnement de mon âme.
Puis je ne compris plus du tout ce que j'avais voulu dire par là.*

André Gide, *Les Nourritures Terrestres*, 1987

*« È una cosa talmente semplice, il fare all'amore... Che è poi
l'amore: non ce n'è altro, tra un uomo e una donna...
È come aver sete e bere. Non c'è niente di più semplice che aver
sete e bere; essere soddisfatti nel bere e nell'aver bevuto; non avere
più sete. Semplicissimo. Ma pensi se l'uomo avesse dedicato
all'acqua, alla sete, al bere (per un diverso ordine della creazione
dell'evoluzione) tutto il sentimento, il pensiero, i riti, le
legittimazioni e i divieti che ha dedicato all'amore: non ci sarebbe
niente di più straordinario, di più prodigioso,
del bere quando si ha sete... »*

Leonardo Sciascia, *Todo Modo*, 1974

Entre l'homme et l'amour la relation est si étroite que les étapes de son existence coïncident avec les phases anthropologiques de la vie amoureuse. Du microcosme, cette communion entre l'individu, les entités et l'univers se reflète à grande échelle sur l'Histoire de l'homme, dont les frontières qui en séparent les âges distinguent également les différentes époques du discours amoureux : des innombrables « production[s] discursive[s] » sur le sexe et sur l'*éros*, comme sentiment et comme code, procèdent autant de savoirs, d'interdits, de rituels, de dogmes, de réalités sociales et politiques¹.

L'être humain dévoile son élan nombriliste. Non seulement il vit de, pour et avec cet amour, mais il réfléchit, observe et étudie l'amour qui fait l'objet de sa pensée et de son vécu – passé, présent et futur. Il perce ainsi l'essence de son existence et expérimente les possibilités de son action dans le monde, dans le temps et dans l'espace. Face à certains recoins plus obscurs de sa mémoire historique, l'homme trouve dans l'amour un abri de familiarité, mais dans cet acte archéologique il perçoit aussi très nettement la discontinuité et l'altérité.

Le Moyen Âge – le bas Moyen Âge, plus précisément – dispose, comme toute époque, de son propre discours amoureux. Pour une période que l'historiographie a toujours couvert d'un nuage d'inconnu, l'étude de l'amour a pu fournir des voies d'accès et a octroyé des instruments pour la

¹ Selon les termes employés par FOUCAULT 1976, pour parler de la « mise en discours » du sexe, il faut « chercher [...] les instances de production discursive (qui bien sûr ménagent aussi des silences), de production de pouvoir (qui ont parfois pour fonction d'interdire), des productions de savoir (lesquelles font souvent circuler des erreurs ou des méconnaissances systématique) », *ibid.*, p. 21.

connaissance de la culture, des idiosyncrasies et des aspirations artistiques de l'homme médiéval. Les historiens, les anthropologues, la psychanalyse, l'herméneutique et nombre d'autres disciplines humanistes ont, depuis bien longtemps, exploité cette porte d'entrée.

L'un des berceaux de la culture européenne du Moyen Âge, la Galloromania, est tenue pour responsable de l'essor et de l'affirmation d'un type d'amour qui, par-dessus tout, a su expliquer cette époque parfois si énigmatique. Un paradoxe s'est cependant produit : au lieu d'éclairer les horizons, l'étude de ce discours amoureux a augmenté en trompe-l'œil les questionnements et a intensifié la finesse des problématiques, tout en sophistiquant parfois des affaires qui pouvait être aisément classées.

La nouvelle enquête sur l'amour dans la France médiévale que nous présentons ici, n'a certainement pas fait exception : elle est sans aucun doute affectée par ces jeux d'échos, de mirages, d'intellectualismes, de velléités dialectiques. L'intention qui demeure à son origine, cependant, naît d'un ensemble d'intuitions presque spontanées. La perspective méthodologique et théorique que ces idées ont produit, se veut consciente mais affranchie du passé. Émergées premièrement sous un œil naïf et brute, les réflexions qui ont engendré cette étude ont été réélaborées à travers le vaste patrimoine critique sur ce sujet et les conceptions issues des analyses les plus récentes. L'exploration des intuitions initiales a donc été affinée, aménagée et réaménagée à plusieurs reprises, en essayant d'approximer le plus possible dans le résultat concret l'hypothèse de travail, elle-même soumise à une démarche constante de perfectionnement.

Il ne sera probablement pas possible – par souci de qualité et d'ampleur – égalier, avec la présente entreprise, le capital exégétique phénoménal que l'*amour courtois* a produit au cours de cinq cinquante années. Nous tenons toutefois, par cette tentative, de mettre en avant des possibilités herméneutiques, des postulats conceptuels et des schémas d'analyse différents : la présente thèse essaie ainsi de prévenir les effets de répétition, tout en proposant des dispositifs critiques que l'on espère voir fructifier – par notre engagement ou par celui de tiers – à l'avenir.

0.1 Orientations théoriques générales

Dans l'un de ses essais fondamentaux, M. Foucault se propose de théoriser et synthétiser les aspects théoriques de sa spéculation dans le domaine de l'histoire des idées. En dévoilant, dans ce contexte, les dispositifs et la nature de ses réflexions, il préconise que les systèmes demeurant à la base de la pensée et de la connaissance soient des *discours* 'réglés' par des codes protéiformes qui affectent les objets dont ils traitent. La construction d'un *discours* manipule et circonscrit, dans le moment même de sa conception, les possibilités conceptuelles de la pensée ; de plus, il entraîne avec lui tout un ensemble d'influences allogènes par rapport à l'objet, liées au domaine de l'étude et à la période historique étudiée. L'emprise du temps *présent* du discours laisse ainsi irrémédiablement sa trace. Il est donc nécessaire de connaître les règles du discours, non seulement celles qui en déterminent l'apparence, mais aussi celles liées à son contexte, à ses conditions de départ. Le sens du savoir historique résulte, de ce fait, d'un procès archéologique ciblant l'énoncé :

La mise au jours, jamais achevée, jamais intégralement acquise de l'archive², forme l'horizon général auquel appartiennent la description des formations discursives, l'analyse des positivités, le repérage du champ énonciatif. Le droit des mots [...] autorise donc à donner à toutes ces recherches le titre d'*archéologie*. [...] L'archéologie décrit les discours comme des pratiques spécifiées dans l'élément de l'archive.³

Notre connaissance du passé est le résultat même de notre discours. Ainsi, l'étiologie littéraire et dans l'histoire critique de ce que l'on appelle *amour courtois* s'avère d'emblée être le résultat d'un assemblage de « choses dites », d'une juxtaposition de niveaux de réflexions et de discours sur la connaissance de l'objet théorisé.

Cette étude prend conscience de cet état de fait et vise convoquer les termes méthodologiques promulgués par M. Foucault. L'analyse de l'amour médiéval apparaît en effet naturellement comme l'examen d'un *discours* concernant tant la nature de l'objet – c'est-à-dire le discours amoureux que les poètes et romanciers médiévaux ont produit sur l'amour – que l'examen lui-même – le discours critique conçu sur cet objet.

² « Entre la *langue* qui définit le système de construction des phrases possibles, et le *corpus* qui recueille passivement les paroles prononcées, l'*archive* définit un niveau particulier : celui d'une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. Elle n'a pas la lourdeur de la tradition ; et elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes les bibliothèques ; mais elle n'est non plus l'oubli accueillant qui ouvre à toute parole nouvelle le champ d'exercice de sa liberté ; entre la tradition et l'oubli, elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement. » FOUCAULT 1969, p. 178.

³ FOUCAULT 1969, p. 180.

Les couches théoriques se superposent. *L'archéologie du savoir* se croise avec d'autres héritages épistémologiques. L'idée non pas d'un *amour*, mais d'un 'discours' amoureux médiéval dérive (aussi) d'un autre ouvrage illustre, celui de R. Barthes⁴. Ce que l'on capture de cet essai célèbre est l'idée de fragment. Il ne s'agit pas de procéder dans le sens d'une « méthode dramatique » de mise en scène du discours qui substitue l'analyse, mais dans le sens du « portrait structural »⁵. Pour comprendre le discours, il faut d'abord le segmenter, l'organiser ; ensuite, il se laisse lire spontanément, parce que le classement de ses composantes résulte déjà d'un acte d'interprétation.

C'est un idéal de *retour aux textes* qui oriente donc, en ce sens, l'enquête du sémiologue français. La divergence entre le domaine d'enquête de l'ouvrage de R. Barthes et notre étude n'empêche en aucun sens cet ordre d'association ; au contraire, la concordance que tous les discours amoureux révèlent entre eux aide à en comprendre les possibilités et les constantes de manifestation.

0.2 Orientations critiques sur le *discours amoureux*

L'argument amoureux et sa phénoménologie dans la poésie lyrique mais aussi, à plus grande échelle, dans toute la littérature courtoise médiévale, a retenu pendant plus d'un siècle toute l'attention de la critique. Souvent contradictoires entre elles, les études n'ont pas manqué de donner des résultats brillants et de fournir des idées clairvoyantes sur ce sujet.

Les termes de la question ayant été fixés par l'étude de G. Paris à la fin du XIXe siècle⁶, les examens qui l'ont suivie sont demeurés pendant longtemps fidèles à cette première configuration interprétative. Les travaux célèbres de R. R. Bezzola⁷, R. Guiette⁸, M. Lazar⁹ et J. Frappier¹⁰, mais aussi ceux de P. Zumthor¹¹ et de R. Dragonetti¹², tout en étant très différents dans leurs approches au sujet, considèrent l'*amour courtois* comme un point de départ : il est l'expression littéraire d'un sentiment particulier et spécifique d'une forme artistique. Le paradigme 'parisien' avait démontré la constance d'un certain nombre d'éléments problématiques, que la critique a

⁴ BARTHES 1977.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ PARIS 1883.

⁷ BEZZOLA 1944-1963.

⁸ GUIETTE 1949.

⁹ LAZAR 1964.

¹⁰ FRAPPIER 1973 .

¹¹ ZUMTHOR 1972.

¹² DRAGONETTI 1964.

essayé d'expliquer, en parcourant des voies parallèles, mais en se posant des questions analogues et en contemplant les mêmes points de repères : qu'est-ce que l'*amour courtois* ? quelles sont ses racines ? à quelle fin acquiert-il ses caractères particuliers ? Les résultats des différentes analyses historiques, formalistes, thématiques, structuralistes et rhétoriques, tout en supportant des perspectives toujours plus raffinées, ont démontré l'improductivité d'un schéma herméneutique de base.

Les apports des examens les plus excentriques, par ailleurs, tout en révélant des nombreux points de faiblesse (qui leur a parfois coûté une moindre réception), ont démontré qu'il était possible d'interroger le sujet sous des différents angles. Après avoir considéré les procédés de représentation allégorique comme l'expression poétique de l'état intérieur (C. S. Lewis)¹³, les études se paralysent avec une posture agnostique devant l'impossibilité de connaître le « mystère » : la quête du *joi* éternel, l'inaccessibilité de la Dame transformée en figure masculine, la naissance d'une relation univoque et *ses vezer*, « sans voir ». Grâce à l'intuition du « paradoxe amoureux » de L. Spitzer¹⁴, on a pu saisir l'importance du compromis irréalisable entre la vision et l'absence, entre la proximité et la distance. À partir des années 1960, parallèlement, on voit émerger des paradigmes interprétatifs inédits de l'analyse de la *fin'amors* dans le domaine des études psychanalytiques (J. Lacan¹⁵) et socio-historiques (E. Köhler¹⁶). Ayant trouvé main-forte dans la perspicacité de grands intellectuels, les hypothèses formulées dans ce cadre ont conduit à réfléchir sur des aspects inexplorés du phénomène amoureux. Les hypothèses ont continué à adopter ces orientations épistémologiques, mais les résultats qu'ils ont fournis n'ont pas clarifié les termes de la question ni limité les ambiguïtés du problème.

Trois nouvelles orientations disciplinaires semblent, à ce jour, s'affronter sur le champ ardu de l'analyse de ce l'on nomme *amour courtois*¹⁷ : encline à la lecture littérale, l'une défend la nécessité d'un retour aux textes, purifiés des filtres critiques fossilisés¹⁸ ; privilégiant une approche déductive, la seconde se caractérise par l'application de la théorie à la lettre¹⁹ ; sur la pratique de l'intertextualité, notamment en direction des textes patristiques, se fonde le troisième type de lecture²⁰ – qui se transforme souvent en une récolte artificieuse de fragments textuels²¹.

¹³ LEWIS 1958 .

¹⁴ SPITZER 1959.

¹⁵ LACAN 1960.

¹⁶ KÖHLER 1976.

¹⁷ Sur les nouvelles tendances critiques et pour une analyse des parutions les plus récentes dans le domaine, cf. RUSSO 2018.

¹⁸ LACHET 2017 ; RICHARD-DUPERRAY 2017 ; CORBELLARI 2018.

¹⁹ Un exemple qui illustre cette dynamique est représenté par BADIOU – DRAGONETTI *et al.* 1999, un recueil d'articles qui appliquent les critères de l'*Ecole freudienne* à l'examen de l'*amour courtois*.

²⁰ Les études de L. Lazzerini sont – d'un point de vue critique et philologiques – les plus importants. Cf. surtout LAZZERINI 2010 ; LAZZERINI 2013.

²¹ Cf. SAOUMA 2016.

La perspective historique²², quant à elle, qu'elle soit centrée sur le contexte socio-historique ou qu'elle se tourne davantage vers les enjeux émotionnels²³, occupe une place à part.

En tout état de cause, aujourd'hui encore la réflexion déductive semble prévaloir sur la démarche inductive, peut-être à cause de l'usage, imposé par les premiers maîtres qui se sont exprimés, de créer, de perfectionner et d'appliquer aux textes, avec toujours plus de précision, le modèle d'un type d'amour spécifique aux textes courtois. L'étude de l'amour courtois, à bien des égards, s'est stabilisée dans une forme figée, contrainte par l'insuffisance de communication entre les approches, ou bien par les limites intrinsèques que ces analyses se sont attribuées par définition. La sélection des corpus, de surcroît, a constamment privilégié les XII^e et XIII^e siècles, souvent insistant sur un éventail restreint de textes : le choix, dicté par l'usage, s'est concentré notamment sur Bernard de Ventadour, Chrétien de Troyes, Marie de France, André le Chapelain et sur le *Roman de la Rose*.

Face à l'état actuel des recherches et des approches épistémologiques, le présent travail se propose de remplacer la question et les méthodes propres à la critique de l'*amour courtois*, avec des nouvelles problématiques : par le biais d'un concept plus large, cette étude envisage de découvrir les étapes et les parcours de la naissance et de l'évolution du *discours amoureux*, en l'inscrivant dans une dimension diatopique et diachronique.

Notre orientation critique récupère et renouvelle, en ce sens, les postulats de l'ample recherche de R. R. Bezzola sur les origines de la *courtoisie*. À partir de la démarche de reconstitution de la culture occidentale médiévale et de l'analyse de ses étapes, nous établissons les contours d'un schéma qui applique le modèle élaboré par R. Schnell²⁴ : l'amour au Moyen Âge, dans l'espace Galloroman, n'apparaît pas comme une manifestation singulière et unique, mais il est composé par une pluralité de discours. La validité de l'intuition de ce critique continue, non seulement dans ce contexte, à être confirmée²⁵, mais les conséquences de cette conscience demeurent tempérées.

Le discours amoureux n'est ni l'*amour courtois*, ni la *fin'amors*. Ces dernières en sont une partie intégrante, mais non pas la seule et ultime représentation. Le discours amoureux est l'arsenal stylistique, rhétorique et narratif que la littérature médiévale met en place pour représenter le sentiment amoureux et les récits qui lui sont liés. Les différentes créations, applications, adoptions et manipulations de ces paramètres amènent à la création de modèles hétérogènes d'expression érotique : de ces apparitions il est possible de déceler une phase de

²² Cf. LETT 2013.

²³ BOQUET – NAGY 2015 ; GUBBINI 2012.

²⁴ SCHNELL 1982.

²⁵ Cf. surtout TRACHSLER 2019.

naissance et une phase de codification, procédant des influences littéraires ou paralittéraires, qui sont essentiellement culturelles et idéologiques.

En parcourant l'histoire de ces différentes manifestations du *discours amoureux*, il est possible de circonscrire un espace et un temps précis du phénomène artistique qui a capitalisé l'attention de la critique.

0.3 Méthodologie et objectifs

Notre schéma critique se base sur l'énucléation des noyaux thématiques, rhétoriques et diégétiques, primaires et génératives, de l'expression amoureuse, qui seront ici désignés avec l'appellation de *noyaux de fond* : ils constituent l'ensemble des « thèmes » et des « motifs »²⁶ liés à l'établissement d'une expression amoureuse nouvelle (se distinguant du passé par solution de continuité), propre d'une époque et d'une phase culturelle.

Les *noyaux de fond* fournissent des repères à l'expression amoureuse, qui constitue autour de ces derniers des modèles codifiés, c'est-à-dire des *prototypes* réadaptables et reproductibles, sans variations de substance. Lorsque s'interrompt la continuité avec la phase de constitution de ces noyaux essentiels, les *prototypes* changent, s'évoluent ou sont expulsés, aussi sous l'emprise de nouvelles instances culturelles.

La distinction de ces facteurs et de leurs étapes ne veut pas avoir une finalité éphémère, mais essaie de viser à la compréhension de *l'ensemble* à travers l'analyse d'un espace circonscrit mais crucial et primaire. De plus, cette démarche – qui s'approche du modèle offert, dans un autre contexte textuel, par J.P. Martin²⁷ – n'entend pas opérer un morcellement contextuel des textes, mais tente d'offrir, par ses déductions, de règles et des systèmes qui puissent être récupérés et réutilisés. Les horizons qu'on essaie de dessiner, d'ailleurs, ne déterminent pas des confins définitifs et figés, mais sont ouverts à l'intégration.

²⁶ Cf. SEGRE 1985, p. 349 : « Si chiameranno temi quegli elementi stereotipi che sottendono tutto un testo o una parte ampia di esso ; i motivi sono invece elementi minori, e possono essere presenti anche in un numero elevato. Molte volte un tema risulta dall'insistenza di più motivi. I motivi hanno maggior facilità a rivelarsi sul piano del discorso linguistico, tanto che, se ripetuti, possono operare in modo simile a dei ritornelli; i temi sono per lo più di carattere metadiscorsivo, i motivi costituiscono di solito risonanze discorsive della metadiscorsività del tema ».

²⁷ À propos de l'étude des motifs de la chanson de geste, cf. MARTIN 1987 (p. 329) : « Ainsi la question des motifs dans la chanson de geste ne saurait se traiter par un simple émiettement des textes. Une fois posée, grâce aux perspectives offertes par la linguistique et la sémiotique, l'existence de [...] systèmes de stéréotypes, nous ne devons pas seulement examiner comment et dans quel sens les chansons de geste les utilisent, mais aussi nous en servir pour interroger les chansons de geste, sur leur signification, sur l'imaginaire de la société féodale, sur les conceptions esthétiques mises en œuvres dans la poésie épique en ancien français, et par là sur l'évolution de ces thèmes, de ces conceptions, de cet imaginaire ».

Or, s'il est vrai que le concept de *discours amoureux* se dessine comme une définition ouverte, il faut, à cette occasion, centrer l'objet de notre étude. De quel amour parle-t-on ?

Le type de discours amoureux qui est ici analysé est basé sur la représentation d'un amour essentiellement *humain* – dans ses sujets plus que dans ses objets – qui domine la production littéraire profane des XII^e et XIII^e siècles de la Galloromania. Au sein des traditions littéraires du Sud et du Nord de la France, l'expression amoureuse et le discours sur l'amour mettent en scène l'exaltation des valeurs et des savoirs humains et, au même temps, représentent de modèles d'aspiration sociale et politique. Ces conceptualisations se servent de moyens de création et diffusion différents, mais elles trouvent toutes dans la cour médiévale dénominateur commun : le terme *courtoisie*, alors, désignera ici non pas tout type de manifestation amoureuse, mais un espace et sa culture. La littérature *courtoise* n'est pas toujours *de cour*, mais cette notion indique et synthétise le statut (éminemment artistique et non spéculatif, au sens théologique du terme) de cette tradition littéraire en langue vulgaire, centrée sur un sujet profane – même si ses prémisses culturelles ne sont pas foncièrement laïques – et irriguée d'un système idéologique propre d'un groupe culturel, plus que d'une classe sociale.

Dans le passage à la réalisation littéraire, ces conditions de base peuvent déployer des représentations amoureuses multiformes. Dans le présent travail, nous désignons comme *amour* toute interaction directe ou indirecte entre deux personnages, médiatisée par une parole lyrique ou narrative, entraînant une dynamique soit sentimentale soit érotique liée à la sphère sémantique du sentiment amoureux, à la fois de type univoque ou réciproque, selon une configuration hétérosexuelle, homosexuelle ou asexuelle, impliquant des enjeux personnels ou collectifs, provoqué par des facteurs externes ou internes au sujet et à l'objet intéressé.

À partir de ces prémisses, nous convoquons une perspective diachronique, interpellant un regard évolutif sur l'œuvre et sur la tradition littéraire. Une vaste analyse des origines de la production galloromane a représenté l'étape exploratoire de cette étude : cette enquête préalable nous a permis de mieux centrer l'objet de notre intérêt sur certains textes et sur certaines périodes en particulier, qui correspondraient aux étapes de fixation des *prototypes*. Dans ce but, nous n'avons pas eu intérêt à représenter ici une autre histoire des "sources" possibles de l'amour médiéval, en recourant aux origines mediolatines, antiques ou étrangères : l'histoire du discours amoureux galloroman s'explique, à notre sens, par elle-même, à l'intérieur des confins de son espace et de son histoire.

L'examen procédera selon les trois étapes suivantes :

1. Une archéologie de l'expression amoureuse dans le Midi

Nous nous attacherons à identifier et étudier les *noyaux de fond* engendrés par la première production lyrique occitane, au cours des deux premières générations, jusqu'au 1150.

2. L'écho septentrional

Il sera question de reconnaître et analyser les différents lieux et phases, ainsi que les couches d'influence et de constitution, de la naissance du discours amoureux dans le Nord de la France.

3. Hériter l'art d'amour, ou l'art de pratiquer l'amour

Nous nous proposons de démonter comment les dynamiques de réception du discours amoureux primaire s'engendrent et leurs conséquences ; parallèlement, nous nous attacherons à analyser la 'conversion' du modèle 'classique' dans un dispositif culturel et intellectuel complètement nouveau.

Le choix du corpus est l'émanation directe de l'énucléation de cette tripartition : chaque phase que nous avons identifiée présentait une série de textes exemplaires qui en témoignait le début²⁸.

²⁸ Nous expliquerons, par conséquent, les critères précis qui ont guidé le choix du corpus dans chaque partie.

PREMIÈRE PARTIE

1. Une archéologie de l'expression amoureuse dans le Midi

« *A indagare i testi davvicino, ci accorgiamo che il cosiddetto 'amore cortese' è, nei poeti del XII secolo, qualcosa d'assai meno definito, d'assai più differenziato, di quanto non appaia nelle cristallizzazioni a posteriori dei nostri manuali di storia letteraria.* »

Aurelio Roncaglia,
« Carestia », *Cultura neolatina*, 18:1 (1958), p. 129

Toute tentative de faire face au sujet de matrice amoureuse dans la poésie lyrique des troubadours recèle un aspect d'intrépidité, derrière lequel peut se dissimuler une intention aussi audace qu'imprudente. Le chapitre d'ouverture de cette thèse, en ce sens, prend l'initiative dans un état de conscience du risque encouru, mais aussi dans la conviction personnelle que toute contribution aux innombrables dettes scientifiques propres à ce domaine puisse révéler son utilité. La présente analyse, en particulier, s'inscrit dans une perspective, méthodologique et conceptuelle, qui souhaite embrasser l'ensemble de la production galloromane : l'établissement de l'arsenal théorique que nous proposons dans la suite de cette thèse n'aurait pas pu faire abstraction de cette étape primordiale.

Parmi les moyens hétéroclites à travers lesquels le discours amoureux occitan peut être approfondi et examiné, l'approche que nous avons privilégiée dépend de la conception générale de ce travail. L'énucléation des *noyaux de fond* originaires de la poésie d'oc, en ce sens, nous a permis de retracer l'histoire des origines du discours amoureux méridional, afin de le plonger dans la vision diachronique et diatopique qui représente la *ratio* de cette étude. Pour parvenir à ce but, nous avons dû opérer un choix pondéré de la chronologie et une sélection nette du corpus à examiner. La présente étude, en d'autres mots, ne vise pas aboutir à des conclusions définitives sur l'énigme controversé de l'amour distinctif de la poésie du Midi au Moyen Âge. Ce que nous envisageons est plutôt la construction d'une *autre* histoire de l'expression d'argument érotique galloromane, à partir de l'identification et de l'interprétation des caractéristiques primitives et originaires de la tradition provençale.

Dans ce but, l'analyse ne fera pas recours à la remise en question de toutes les perspectives dont l'état de l'art peut à présent disposer. L'enquête a été naturellement inaugurée par une révision, aussi ample que possible, de la vaste littérature secondaire sur le sujet. Notre perspective – pour ne se limiter, à ce stade, qu'à l'essentiel – n'intervient cependant pas de façon abrupte dans le débat sur les sources et n'a pas été engagée dans la discussion sur la rencontre entre la

culture musulmane de l'Espagne médiévale et la poésie occitane²⁹ ; et encore, nous n'insisterons pas davantage sur les théories dérivées des *gender studies*³⁰, sur la thèse sociologique köhlerienne et post-köhlerienne³¹ et n'aborderons pas la question amoureuse à travers l'approche de l'«histoire des émotions»³², ne serait-ce qu'en marge, pour soutenir et élargir notre excursus. Pour suivre l'ambition et pour respecter le champ d'action qu'ont été attribués au présent examen – par principe et par définition –, l'objet de cette enquête a été limité à l'étude critique des textes dans une perspective d'ensemble, qui se veut ouverte aux horizons passés et contemporains, mais aussi nouvelle dans ses questionnements principaux³³.

En suivant le dessein de cette thèse, ce premier chapitre vise à introduire la problématique de la genèse du discours amoureux galloroman. Pour atteindre cet objectif, nous fournissons un essai d'identification et d'interprétation des thèmes et des motifs primitifs (c'est-à-dire 'primordiaux' et 'essentiels') du *prototype* occitan. Ce modèle de représentation amoureuse correspond, dans les grandes lignes, au schéma esthétique et éthique que la critique indique communément sous le nom de *fin'amors*. Cette étiquette est toutefois appliquée sans des véritables distinctions (qui soient universellement admises) d'ordre chronologique ou géographique.

Dans cette étude, par conséquent, nous tentons de restreindre ce phénomène littéraire et culturel au modèle d'expression amoureuse fondamental dans la naissance de la littérature et de l'idéologie *courtoise* : autrement dit, nous entendons redéfinir ce que l'on appelle *amour courtois* en Occitanie, dans les frontières temporelles et thématiques originaires, voire selon la charpente qui en définit les conditions représentatives définitives. La reconstitution de ce squelette de base permettra, dans notre perspective, de comprendre l'évolution déterminant la rupture de continuité entre le discours amoureux pré-troubadouresque et para-troubadouresque et de déceler la logique et les raisons des mutations qui suivent l'époque d'exorde.

²⁹ Pour une bibliographie de base, nous renvoyons à MENENDEZ PIDAL 1951 ; RONCAGLIA 1959 ; ALVAR – GOMEZ MORENO 1987 ; MENEGHETTI 1997, pp. 132-139 ; MINERVINI 2003.

³⁰ Cf. notamment GAUNT 2004 pour des références théoriques et bibliographiques exhaustives.

³¹ KÖHLER 1976 (tr. italienne) ; MANCINI 1993.

³² GUBBINI 2012 ; BOQUET – NAGY 2015 ; ROSENWEIN 2015. Nous renvoyons à RUSSO 2018 pour un aperçu bibliographique complet dans le domaine de l'«histoire des émotions».

³³ Nous nous en remettons, en ce sens, à l'observation de M. Mancini : « Una lettura critica che si affidi all'esperienza e all'interesse, piuttosto che all'illusione di una pura definizione scientifica dell'oggetto letterario [...] è la più capace, proprio nel suo dichiarato soggettivismo, di aprire confronti, di ritrovarsi in itinerari affini, di tracciare possibili genealogie » (MANCINI 1993, p. 87).

1.1 Les conditions de la naissance

L'intention de rechercher le sens, les dynamiques de constitution et les pivots thématiques du discours amoureux occitan des origines réside, comme nous l'avons anticipé, dans une double ambition. Il nous semble nécessaire, d'un côté, de saisir les raisons de la naissance d'une expression amoureuse spécifique – dans ses aspects rhétoriques, stylistiques et conceptuels – du Midi ; sur ce fondement, il est possible, de l'autre, de comprendre et d'expliquer les transmutations ultérieures de l'amour tel qu'il a été codifié par cette tradition littéraire. Cette perspective tente donc de s'éteindre sur un axe d'analyse dual : au traitement de l'argument érotique dans la tradition occitane, d'une part, suivra l'étude de la longue durée de l'histoire du discours amoureux galloroman médiéval, de l'autre.

L'examen qui suit n'offre donc pas un aperçu thématique complet sur l'*éros* chez les troubadours³⁴ ; il envisage plutôt de rechercher le point de départ des « *nuclei generativi* » du discours amoureux, qui émergent grâce à la lecture directe des textes et à travers une perspective diachronique, et qui fournissent des « *chiavi d'interpretazione* »³⁵. Cette démarche s'en remet aux dynamiques de convergence centripète et de codification propre à cette tradition littéraire, des dynamiques qui représentent à la fois la prémisse et l'aboutissement de cette étude : la formation et, puis, la cristallisation – formelle et idéologique – des *noyaux de fond*, en d'autres termes, passent par un processus patent et mécanique³⁶. L'histoire des *noyaux de fond* doit donc contempler comme point de départ l'étape de première formation thématique et stylistique (avec les “monuments”), et s'achève sur la phase initiale de la codification de tous les éléments constitutifs de cette tradition. À ce stade, où le « *progresso formale* »³⁷ ne s'est pas encore accompli, il est possible d'observer et de saisir les dynamiques et les causes qui soutiennent la fixation des caractères du discours amoureux occitan.

1.1.1 Temps et contextes de la création

Pour analyser l'origine du discours amoureux dans la littérature occitane, notre perspective s'étend donc des “monuments”³⁸ occitans jusqu'à la deuxième génération des troubadours, sur

³⁴ L'étude de référence, en ce sens, demeure NELLI 1963, mais il nécessite l'intégration des travaux qui l'ont suivi et des approches plus récentes.

³⁵ RONCAGLIA 1978, p. 12.

³⁶ Cf. aussi le concept de « registre » dans ZUMTHOR 1963.

³⁷ ASPERTI 2006, p. 260.

³⁸ Contrairement aux “documents”, cf. LAZZERINI 2001a, p. 11.

la base d'un ensemble de raisons historiques, philologiques et théoriques. Les plus anciens textes de la Gallia méridionale, d'abord, représentent un objet d'étude tout à fait fiable dans la constitution d'une perspective préhistorique : les monuments, d'un côté, sont le fruit d'un « effort structurel »³⁹, capturant les premières tentatives de création littéraire autour d'une série d'éléments fondamentaux ; les plus anciens textes, de l'autre, démontre « l'elaborazione non solo di forme e registri esprissivi, ma anche di temi, di valori, di modelli »⁴⁰ qui fourniront – à partir de cette phase embryonnaire et de ce berceau géographique – des bases à l'espace culturel complexe de toute la Romania⁴¹.

Parmi ces textes, le *Boeci* s'avère un véritable berceau foisonnant d'éléments porteurs dans le contexte du discours amoureux naissant⁴². Cette œuvre, inspirée à la *Consolatio philosophiae* boécienne, est enrichie par les éléments biographiques circulés dans la pseudo-hagiographie du philosophe avec son chef-d'œuvre, devenant un véritable emblème du martyr chrétien. La composante religieuse est prédominante dans le *Boeci*, non seulement dans la description du protagoniste, mais aussi dans le portait du personnage féminin. Comme le remarque L. Lazzerini, « nella stessa *donzella* che consola il recluso si ravvisa più che l'effigie di Filosofia [...], una diretta emanazione di Dio, profondamente influenzata dalla polimorfa immagine della Sapienza biblica »⁴³. Cette réélaboration procède de l'ambiguïté intrinsèque au texte : l'essence de la *Consolatio* est en effet dirigée, depuis les premiers lecteurs médiévaux⁴⁴, vers une interprétation orthodoxe, qui n'efface pourtant pas complètement les ambitions stoïques et platoniciennes des origines. Le *Boeci*, alors, s'érige comme un véritable « testo-cerniera », dans lequel « a un Boezio, intrepido testimone della vera religione e vittima dell'imperatore infedele [...] si affianca il personaggio femminile della *bella donna*, che prefigura per molti aspetti la *midons trobadorica* »⁴⁵. La préfiguration de la *domina* des troubadours se réalise par le biais d'une série d'éléments expressifs fondateurs du discours amoureux occitan : ce texte (au statut clairement pré-troubadouresque) met donc en évidence des composantes primitives et essentielles de la représentation de l'objet d'amour (*domna*-Philosophie).

³⁹ Cf. ZUMTHOR 1963, pp. 38-45.

⁴⁰ ASPERTI 2006, p. 216.

⁴¹ « L'area gallo-romanza occupa una posizione cruciale di preminenza rispetto al complesso delle letterature romanze medievali e svolge una funzione di modello e orientamento [...] », ASPERTI 2006, p. 215.

⁴² Pour les renseignements sur l'origine possible et la transmission de ce texte, cf. ASPERTI 2006, pp. 231-232. Nous nous référons à l'éd. SCHWARZE 1963.

⁴³ LAZZERINI 2001, p. 35.

⁴⁴ Cette lecture domine certainement au XI^e siècle, mais la réception religieuse de la *Consolatio* se réalise aussi au cours du siècle suivant ; voir la traduction-réécriture (*La Consolation de Philosophie*) par Jean de Meun, qui explicite – dans les gloses, notamment – le remaniement chrétien du contenu.

⁴⁵ LAZZERINI 2001, p. 36.

Un autre “monument” choisi dans le corpus est le *Sponsus*, mystère religieux bilingue basé sur la parabole des vierges sages et des vierges folles (*Mt.* 25, 1-13)⁴⁶. Dans ce texte il est aussi possible que nécessaire de déceler des composantes théoriques de base de l’expression amoureuse. L’échafaudage diégétique originaire présente déjà par lui-même une série d’éléments correspondant à la structure idéologique de l’érotique occitane : il s’agit, comme nous le verrons, du rapport entre les futures mariées et le mari, l’attente de son arrivée, la sagesse qui doit guider l’expérience amoureuse. À cette disposition narrative s’attachent également une série d’éléments rhétoriques et stylistiques qui anticipe le système de représentation propre à la poésie lyrique d’oc des origines.

Un dernier “monument” apporte, enfin, un témoignage fondamental à la constitution du discours amoureux : la première des deux *Liebesstrophen* découvertes par B. Bischoff dans le ms. Harley 2750 de la British Library⁴⁷. Comme le remarque S. Asperti, la strophe *Las qui non sun sparvir astur*, « anticipa interni capitoli delle letterature romanze », mélangeant des éléments du folklore (comme le *topos* « non cortese » de la « trasformazione in uccello per raggiungere l’amata ») aux moyens expressifs romans classiques (comme la formule d’exorde « sviluppata [poi] in una lirica di Bernart de Ventadorn databile agli anni 1150-1170 »)⁴⁸.

L’importance des “monuments”, plus qu’acquérir une valeur autonome, se dévoile dans la perspective de continuité avec les premières compositions des troubadours. L’acte liminaire, qui détermine le passage du passé pré-troubadouresque à la naissance de la poésie lyrique provençale, ne coïncide cependant pas avec la naissance du discours amoureux propre à cette tradition. Avec la création des *vers* de la part de celui que nous connaissons comme le premier troubadour, s’inaugure – d’un point de vue formel – l’apparition d’une structure poétique achevée ; mais dans cette circonstance, se ne produit pas l’émergence de la première expression amoureuse achevée, à savoir le « discorso lirico costruito in maniera estremamente coesa a partire da una nuova soggettività, che dà all’« io » dell’amante un rilievo e una profondità del tutto assenti »⁴⁹ dans les époques précédentes. On ne peut y saisir que les ébauches des « costanti [e degli] elementi formali innovativi [...] decisivi come contorni della nuova forma volgare, in quanto appunto tratti costitutivi della tradizione letteraria e distintivi »⁵⁰ par rapport au passé. Cet état de fait, cependant, ne concerne que la production « di stampo pregoliardico » de Guillaume IX d’Aquitaine. Les développements ultérieurs du « polimorfo etimo culturale della lirica

⁴⁶ Cf. ASPERTI 2006, pp. 219-221 ; en complément, LAZZERINI 2001a, pp. 26-28. Nous nous référons au texte dans l’éd. AVALLE – MONTEROSSO 1965.

⁴⁷ BISCHOFF 1984. Pour un aperçu général, LAZZERINI 2001a, pp. 26-34 ; ASPERTI 2006, pp. 234-235.

⁴⁸ ASPERTI 2006, pp. 258-259.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 259.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 259.

occitanica »⁵¹ qui apparaît dans le *Boeci*, dans le *Sponsus* et, dans une mesure différente, dans la *Liebesstrophe*, ne dominera que l'autre facette du poète « bifronte »⁵².

Avant ses poèmes considérés *courtois*, la production du comte-poète offre un champ inégalé d'expérimentation poétique, qui ne laisse effleurer des traces d'une nouvelle conception amoureuse qu'à travers des probables références indirectes (« totz mesclatz d'amor et de joy et de joven », BEdT 183,3 v. 3 ; « amigu'ai ieu, non sai qui es », BEdT 183,7 v. 25)⁵³. Dans ses premiers *vers*, il met sans doute en jeu un modèle culturel de référence pré-troubadouresque, surtout en ce qui concerne le domaine amoureux : cela est le cas, entre autres, pour la déclaration, qu'il émet sous l'égide ovidienne, de supériorité dans l'art de la séduction (« Qu'ieu ai nom "maiestre certa" : / ja m'amigu'anueg no m'aura / que no-m vuell'aver l'endema », BEdT 183,2 vv. 36-38), mais aussi pour son approbation d'un modèle amoureux exclusif de la classe chevaleresque, et donc pré-*courtois* (« Donna no fai pechat mortal / qe ama cavalier leal », BEdT 183,12 vv. 6-7)⁵⁴.

L'idéal érotique, éthique et esthétique, qui s'affirmera dans le Midi et qui changera le sens et les caractères du discours amoureux, apparaît à travers des flux intermittents : après les fossiles présents dans les textes les plus anciens, Guillaume IX reçoit, accueille et réadapte tardivement et marginalement ces nouvelles orientations à sa production. Trois poèmes seulement, à notre sens, témoignent de l'achèvement de ce 'transfert' (BEdT 183,11 ; BEdT 183,8 ; BEdT 183,1) ; bien que minoritaires, ces *vers* contiennent cependant, à la fois dans la forme (les moyens rhétoriques et stylistiques) et dans le contenu (l'expression et sa base idéologique) toutes les composantes fondamentales qui créent et fondent le nouveau discours amoureux.

Les dynamiques qui président la constitution du corpus rudelien sont, en ce sens, très différentes. Les poèmes que nous conservons sous le nom de Jaufré Rudel parviennent tous à centrer l'identité formelle et expressive qui est en train de se former. Ses chansons ne sont certes pas le résultat d'un processus de codification achevée⁵⁵ ; elles représentent plutôt une étape fondamentale de cette codification, à la fois en influençant les développements ultérieurs⁵⁶ et confirmant les caractères déjà institués.

Pour ses deux contemporains, Marcabru et Cercamon, le discours est encore une fois différent. Le corpus des deux premiers troubadours-*soudadiers* présentent aussi des nombreux obstacles à

⁵¹ LAZZERINI 2001, p. 49.

⁵² RAJNA 1928.

⁵³ Cf. à ce propos TOPSFIELD 1975, p. 39 : « A courtly society and a doctrine of courtly love undoubtedly existed when Guilhem IX was composing. He was influenced by these and he used words of courtly terminology in a way that suggests that they were already current ». Cf. aussi BELTRAMI 1998a p. 32.

⁵⁴ Les vers sont ici cités à partir de l'éd. EUSEBI 1995.

⁵⁵ Comme le croyait, du moins pour le croisement entre l'expression métaphorique et la source biblique, DEL MONTE 1955.

⁵⁶ C'est l'hypothèse élaborée par LAZZERINI 1993 ; nous y reviendrons.

la tentative d'application d'une ligne droite à l'apparition de la nouvelle expression amoureuse. Chez Cercamon, d'une part, l'argument amoureux se teint de nombreux éléments rhétoriques fondamentaux, finissant par inclure tous les *noyaux de fond* fondateurs ; de l'autre, cette thématique s'accompagne d'un registre moralisant qui n'ôte toutefois rien à l'établissement du discours amoureux⁵⁷. Cet équilibre devient plus fragile chez Marcabru, où au jugement moral, se joint une démarche de réprobation et de destitution de l'éthique en matière érotique dominant la « *poesia sensuale contraria alla morale della fin'Amors* »⁵⁸. Son blâme, peut fréquemment se référer à des schémas de représentation et de pratique amoureuse pré ou para-troubadouresque⁵⁹, comme dans la pastourelle *L'autrier jost'una sebissa* (BEdT 293,30) : ici, le *fals amar* est incarné par un chevalier qui ignore, plus ou moins stratégiquement, les ambitions nobles et sublimées de l'amour 'fin'. Mais sa désapprobation s'adresse également à un modèle qui lui est apparemment plus proche, passant par des moyens allusifs et des expressions antiphrastiques⁶⁰ : la dimension *courtoise* qu'il reproche, dans ces contextes, est celle de l'ostentation hypocrite de la souffrance amoureuse propre à un stéréotype caractérisé par un « *sofisticato codice espressivo* » cachant « *una realtà che, spogliata degli orpelli, si rivela bassamente materiale* »⁶¹. La *fin'amors* qu'il professe peut donc se permettre de faire appel à de moyens rhétoriques et de reposer sur des fondements idéologiques qui sont parfaitement assimilables à ceux de ses contemporains. Par rapport à la tradition qui parviendra, peu de temps après, à la codification, il opte toutefois pour un modèle 'purifié', qui ne connaîtra pas le succès du modèle opposé, s'affirmant avec Bernart de Ventadorn⁶². Sa poétique se révèle, en ce sens, conservative et traditionaliste : la circonspection qui distingue son regard au futur est causée par son intérêt à maintenir un équilibre éthique et esthétique entre le passé pré-*courtois* et la fixation de certains schémas poétiques déviants le modèle originaire.

⁵⁷ Cf. TORTORETO 1981, pp. 33-34 : « un carattere più conciliante e una personalità più sfumata » par rapport au troubadour gascon « consentono [...] il permanere di una poetica sensuale accolta da Guglielmo IX e presumibilmente da Eble e lo svilupparsi di un nuovo gusto moraleggiante ».

⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁹ Dans ces contextes, la distance que Marcabru souligne entre les cibles de son attaque et l'éthique de la *fin'amors* est marquée par son emploi d'un registre bas et obscène. Cf. HARVEY 1989, pp. 64-87.

⁶⁰ Cf. ASPERTI – MENICETTI 2018.

⁶¹ ASPERTI – MENICETTI 2018, p. 61. Dans cette étude, les deux spécialistes démontrent qu'il existe des différents plans de subjectivité lyrique chez Marcabru. En synthétisant l'un des aspects de cette analyse, le poète semblerait s'attribuer un « 'Io testuale' » sur la base duquel il « *costruisce testi "in voce falsa"* » qui exhibent « *la corruzione morale e il perversimento linguistico di quanti dichiarano di aderire al codice della cosiddetta fin'amor* » ; cette critique, qui se veut proche de la prédication dans ses ambitions et dans son registre, s'inscrit pourtant foncièrement dans le cadre de la culture et de la société de cour (*ibid.*, p. 62). Sur ce sujet, cf. HARVEY 1989 et KAY 1990, qui présentent la situation de la *fin'amors* chez Marcabru dans des termes assimilables à l'analyse plus récente, la classifiant dans la catégorie de la parodie et de la satire.

⁶² Marcabru ne critiquerait pas, comme on l'a soutenu autre part, un passé perçu comme perdu depuis les origines : « *il problema del moralismo [che sembra] celebrare un altrove e un passato cui si contrappone [il presente] appare tale fin quasi dalle origini, cioè fin dalla generazione di Marcabruno* », BELTRAMI 1998a p. 35, à propos de MANCINI 1993. P. Beltrami propose justement, dans ce contexte, de « *porre in termini nuovi* » la problématique liée à cette opposition.

1.1.2 Un amour humain et la nouvelle poétique du sublime

Il est possible de circonscrire la première étape – pour ainsi dire – du nouveau discours amoureux occitan à partir de l'apparition d'éléments théoriques et rhétoriques qui déterminent la rupture avec le passé. La discontinuité, demeurant à la base de la conception de fondements inédits dans l'expression érotique, émerge dans le rapprochement avec l'idéologie pré et para-*courtoise*. Cet ensemble d'entités doctrinales et littéraires peuvent se résumer autour de deux pôles : l'idéal érotique ovidien, d'un côté, basé sur la systématisation d'un art de la séduction, de l'accomplissement sexuel et de la guérison des tourments sentimentaux ; le modèle amoureux chevaleresque, de l'autre, c'est-à-dire propre au stéréotype comportemental laïc des *bellatores*⁶³, qui se fige sans doute plus concrètement en réponse à la création du nouveau contre-modèle.

La 'nouvelle érotique' qui est engendrée dans cette première phase connaît donc des adversaires précis, mais les caractères culturels qui la distingueront de façon définitive dans les décennies suivantes ne sont pas encore stabilisés. Cette érotique n'est pas encore *courtoise* : elle n'est pas encore l'élément distinctif d'un système, littéraire et culturel, répandu et consolidé, impliquant la fusion avec les autres univers contigus. La première période de la nouvelle érotique des troubadours est un phénomène – artistique, forgeant aussi un paradigme déontologique – d'élite, fondé sur 'programme' culturel basé sur deux notions de référence : la sagesse et la chasteté.

Cette phase liminaire n'interrompt pas d'emblée la continuité avec le passé : la connivence avec des modèles pré-*courtois* permet, comme nous l'avons dit, de mettre en évidence l'existence même de ce nouvel idéal. La pensée érotique qui existait avant et au même temps que « Guilhem IX was composing »⁶⁴, en effet, innerve la production de la première période : de cette composante 'adjacente' dérivent à la fois la permanence et les tentatives de subversion parodique de l'héritage ovidien et de l'esprit chevaleresque pré-*courtois*.

Ce n'est qu'avec le début de la seconde période, dont la décennie du 1160 peut être considérée comme le *terminus post quem*, que le nouvel idéal amoureux des troubadours parvient à intégrer, tout en le bâtissant, le modèle culturel *courtois*. Chez Bernart de Ventadorn, emblème de la transition à l'époque 'classique', les composantes qui dominaient déjà la poésie des deux premières générations sont codifiées de façon définitive. Le *prototype* du discours amoureux qui

⁶³ Il s'agit de l'idéal laïc qui procède des « aspirations de toute une société féodale qui depuis cent ans s'était lentement émancipée de la tutelle de l'Église » (BEZZOLA 1940, 232). La façon dont R. Bezzola synthétisait des conditions politiques et culturelles énormément plus alambiquées permet toutefois de faire référence à un objet précis dans notre analyse.

⁶⁴ TOPSFIELD 1975, p. 39.

se forme ainsi établit la forme définitive du discours amoureux lyrique, substituant pourtant à l'idéal de la chasteté (de l'amant vertueux) le modèle de *service amoureux* (de l'amant soumis)⁶⁵.

Il est vrai, donc, qu'on voit aujourd'hui « nella *fin'amor* un oggetto in continua trasformazione, a cui sono stati assegnati valori e significati anche molto differenti nel corso dei due secoli della poesia trobadorica »⁶⁶. Les étapes fondamentales de la fondation de cette histoire multiforme peuvent cependant se résumer – avec une consciente ambition d'approximation – autour de ces deux phases, qui expliquent la naissance et justifient les mutations du *continuum* de cette histoire poétique.

La consolidation des *noyaux de fond* essentiels de la poésie lyrique occitan, qui s'accomplit déjà au cours de la première période, fournit donc ici la frontière de l'étude des origines. Il est donc nécessaire d'affronter des questions préalables, relatives aux idéaux de *chasteté* et de *sagesse* desquels dépendent, à notre sens, les conditions de cette naissance.

La tradition occitane des origines exprime, comme il a été remarqué à plusieurs reprises, non pas des « positions personnelles ou des idiosyncrasies mais, plutôt, des valeurs partagées par la communauté à l'intérieur de laquelle œuvraient les poètes »⁶⁷. L'identification du poète avec l'élite culturelle qui connaît et pratique ses mêmes principes – poétiques et comportementaux –, peut expliquer comment à la structure littéraire se soient attachés des modèles éthiques. Savoir bien parler (voire composer), signifie – chez les troubadours – se bien comporter : qui lit et compose le chant, doit mériter au préalable cette faculté et confirmer sa dignité. Le respect des règles du chant est, en ce sens, sur le même plan que le code de comportement, surtout parce que la qualité du chant – plus que l'univers social réel – dépend de cet accord⁶⁸.

Ce principe de pertinence identitaire laisse également transparaître l'importance de la recherche d'une perfection formelle, qui est sans doute liée à l'ambition de standardisation de la nouvelle expression en langue romane. Ainsi, le « *registro medio* », qui caractérise les premiers fossiles littéraires qui se placent en continuité avec l'époque médiolatine⁶⁹, est remplacé – du moins, dans l'aspiration – par un *nouveau style* sublime : cette recherche passe naturellement aussi par les contenus, qui doivent également interrompre la continuité avec le passé et encourager l'élévation stylistique de la forme⁷⁰. Le *sermo sublimis* n'est donc pas seulement le

⁶⁵ Au chant printanier et euphorique qui caractérise les premiers troubadours, avec Bernart de Ventadorn apparaissent « i tormenti, il dolore [...], le antitesi strutturali della lirica cortese classica » (ASPERTI 2010, p. 298).

⁶⁶ DI GIROLAMO 2014, p. 3.

⁶⁷ ANTONELLI 2006, p. 187. Cf. aussi GUERREAU-JALABERT 2010, pp. 426-427.

⁶⁸ Cf. ASPERTI 2017 ; PASERO 1973, pp. 190-sq.

⁶⁹ Cf. AUERBACH 1956, pp. 155-156 ; SEGRE 1974, p. 46, décrit l'apparition d'une « nuova poetica, i cui esemplari dotti venivano trasferiti a un registro medio, incontro del gusto collettivo che si raccoglieva intorno ai custodi della culture, e della cultura stessa che cercava le vie della comunicazione » (cité par LAZZERINI 2001a, p. 36).

⁷⁰ Sur le discours amoureux comme « stile elevato trobadorico », cf. BELTRAMI 1998b, ici p. 37.

moyen d'expression littéraire d'un groupe, mais l'affirmation d'un idéal de groupe, fondé – pour la première fois – sur une forme d'amour laïc et humain – mais « cristianamente inteso »⁷¹.

La nécessité de représenter comme chaste l'amour chanté dérive donc de l'aspiration à la *sublimitas* poétique et stylistique⁷². La nature irréaliste de l'ambition amoureuse du poète convoque sans doute aussi d'autres arguments, qui pourraient relever d'un rapport d'influence directe avec l'idéal de *fuga mundi* et d'éloignement de la *vanitas*, pour d'élévation de la sagesse.

⁷¹ RONCAGLIA 1978, p. 16.

⁷² Cf. NELLI 1963, p. 23 : « On sait qu'à toutes les vertus que requérait l'amour chevaleresque, l'amour courtois ajoutait la *castitatz* : il se complaisait dans toutes les manœuvres charnelles, dans tous les subterfuges érotiques, mais il était censé, en principe, éviter l'acte qui l'eût fait périr ».

1.2 De la discipline amoureuse à la chasteté

Cette phase de l'analyse consiste, comme il a été anticipé, dans un essai d'identification et d'analyse des piliers thématiques, rhétoriques et idéologiques de la nouvelle expression amoureuse élaborée par les premiers poètes occitans. Nous démontrerons la dépendance des trois « *nuclei generativi* » des deux principes-clef du modèle codifié : la constitution d'un système amoureux basé sur la chasteté, d'un côté, répond à la posture anti-ovidienne, d'où procèdent les idéaux contraires aux techniques de séduction et de guérison de la 'maladie amoureuse' ; la recherche de la *sublimitas*, de l'autre, amène à la création d'une poétique professant le perfectionnement formel et éthique, propre à la distinction d'une élite à l'intérieur laquelle cette poétique s'inscrit.

1.2.1 Métaphore solaire et opposition lumière/obscurité

Autour de l'*opposition lumière/obscurité* se regroupent certains des motifs principaux du discours amoureux provençal. Le sens primaire de ce noyau de fond s'avère fondamental déjà au niveau anthropologique : cette antithèse est étroitement liée à la classification de la réalité matérielle et de l'imaginaire⁷³, au phénomène du redressement axiomatique⁷⁴ et aux expériences de transformation, de fécondation et de transcendance⁷⁵.

Ce motif se fige précocement donc dans la poésie lyrique occitane, fournissant un réseau expressif de base. Sa stabilisation en tant que noyau de fond dépend toutefois aussi du soutien de la symbolique testamentaire et l'hymnologie liturgique⁷⁶, dont il véhicule constamment le système expressif. L'importance de ce noyau de fond met en avant cette continuité avec la

⁷³ La tradition d'études anthropologiques sur ce sujet est abondante. Cf. surtout DURAND 1963, qui identifie dans la structure de l'imaginaire humain deux régimes : l'un diurne et l'autre nocturne. Le premier, qui caractérise la pensée analytique, se manifeste à travers des images antithétiques (coupures, antagonismes et antithèses) se constituant à partir de symboles de lumière, d'ascension, de pureté : il s'agit là d'images liées à la 'structure diaïrétique' ou 'héroïque'. Le régime nocturne, en revanche, caractérise la pensée synthétique et se base sur l'expression euphémique, sur la fusion, sur l'analogie : il recueille donc les dynamiques liées à la fécondation, au mûrissement, à la multiplicité (images reliées à la 'structure dramatique') et, d'autre part, à la descente, à la chute, à l'intimité, à l'ombre et au secret ('structure mystique').

⁷⁴ On se réfère à la dynamique de redressement de l'*homo sapiens* que BACHELARD 1943 définit « une métaphore axiomatique ».

⁷⁵ Ce sont, en synthèse extrême, les trois axes symboliques récurrents identifiés par Mircea Eliade dans ses enquêtes sur la valeur anthropologique de la lumière dans les cultures indouiste, bouddhiste, taoïste, dans le zoroastrisme, dans le judaïsme et dans le christianisme. Cf. surtout ELIADE 1958 ; ELIADE 1960.

⁷⁶ La métaphore de la lumière comme source de grâce est typique de la pensée religieuse ; au contraire, l'absence de lumière indique et désigne un état de péché, de mort spirituelle. Cf., à titre d'exemple, LEON-DUFOUR 1966 ; ROSSANO – RAVASI – GIRLANDA 1988, pp. 857-863.

littérature sacrée : la représentation métaphorique qui fonde l'*alba* bilingue *Phebi claro*⁷⁷, en est un témoignage hâtif et éloquent, qui « si apre con *Phebi* e si chiude con *tenebras* »⁷⁸, et contient *in nuce* le sens et l'image de cette opposition élémentaire.

Au cours des premières décennies de la production littéraire provençale, un appareil expressif déterminé s'assemble autour de ce noyau de fond : il semble ainsi gagner la fonction de composante sémantique structurelle indépendante. L'antithèse *lumière-obscurité*, en effet, transpose et résume, dans les poèmes des premiers troubadours, toutes les catégories de polarités essentielles (l'opposition entre le savoir et l'ignorance, entre verticalité et descente) et existentielles (entre vie et mort). L'emploi même de cette polarité primaire, explique l'existence et la fonction de ce noyau de fond, en engendrant une tension entre le pôle positif et le pôle négatif du sentiment amoureux. La constance de l'opposition permet de ne pas résoudre l'état de suspension chez le poète-amant, qui est la condition préalable essentielle à la conservation de son sentiment, au déploiement de son expression et à la réalisation de ses effets : de cette même nécessité paradoxale dérive, en d'autres termes, la représentation de l'immobilité (§ 2), qui impose comme conséquence l'irréalisation du rapport amoureux.

Nous nous attacherons à démontrer que le rôle rhétorique et symbolique que ce motif acquiert dépend de sa fonction centrale dans l'établissement du discours amoureux occitan, duquel il constitue l'un des noyaux thématiques et stylistiques centraux. Ces implications structurelles se manifestent, comme nous le verrons, dans la nature consciente et figée de son adoption.

Ce noyau de fond peut se développer selon des différents paradigmes binaires, comme nous l'avons dit, essentielles ou existentielles. Le sens de cette organisation polarisée dépend de sa valeur dans l'expression poétique : les thèmes et les motifs qui se développent à partir de ces binômes oppositifs élémentaires ne contemplent pas d'étapes graduelles, mais que de polarités extrêmes.

⁷⁷ Cf. LAZZERINI 2014 qui rebondit (cf. LAZZERINI 1985) sur son hypothèse : les trois strophes qui composent le texte connu comme « *alba* bilingue de Fleury » accueillent un ensemble de *topoi* liés au *Morgenhymnus* (hymne matinaux) : tout son système symbolique se baserait sur la contraposition entre lumière et ténèbres, d'où dériveraient l'image du *spiculator*, sentinelle nocturne qui éveille le pécheur de ses vices, et surtout le recours à la métaphore mythologique et biblique du *Phoebus* [soleil] attribuée au Christ (*sol iustitiae*). Dans ce texte, transmis par le Vat. Reg. Lat. 1462, l'image du soleil serait étroitement liée à la symbolique de la Résurrection, où s'instaure « un parallelismo evidente, in questo canto chiaramente destinato alla veglia pasquale, tra il ri-sorgere del Cristo-sole, reduce dalle tenebre e dal sonno della morte [...] e il *surgere* del cristiano dal letargo della morte spirituale, dal "letto dei peccati" », cf. LAZZERINI 2001a, p. 20. Ce n'est donc pas par hasard si ce texte présente un motif si fort en commun avec l'*Exsultet*, le chant propre à la liturgie du Samedi saint, où l'on invoque la victoire de la lumière divine sur les ténèbres de l'enfer, d'où le Christ revient victorieux, cf. LAZZERINI 2014, p. 251. L'identification de *Phebi claro* comme d'un *Morgenhymnus* remonte à SCHLÄGER 1895 ; voir aussi ZUMTHOR 1985, p. 289, qui classe le texte dans le sous-genre de l'*antelucanus*, « avant la lumière ». Pour une classification d'exemple de similitude Christ-soleil et Résurrection-aube, voir LAZZERINI 1979. Cf. aussi HILTY 2001, qui voit dans ce texte le paradigme d'un chant amoureux.

⁷⁸ LAZZERINI 2001a, p. 20.

Les témoignages les plus anciens de sa présence remontent aux monuments de la littérature occitane, à une époque liminaire de la constitution du discours amoureux. Les concepts et les images liés à ce noyau de fond y sont pourtant indubitablement déjà présents.

Le discours amoureux et les suggestions sapientielles autour de l'*opposition lumière/obscurité* se lient au sein d'un lieu fondamental des origines vulgaires : dans le *Sponsus*⁷⁹. Une ligne de transmission de longue durée semble, en effet, lier le *Sponsus* avec la parabole évangélique des dix vierges (*Mt.* 25, 1-13)⁸⁰, qui se superpose aux sources exégétiques (notamment d'Augustin et de Jérôme⁸¹). C'est précisément à travers cette superposition qu'il est possible de déceler l'emploi particulier que le texte fait de cette image⁸².

Les écarts entre la narration du jeu médiéval et ses sources se développent sur deux plans différents. Le premier plan implique l'influence des sources théologiques : « tandis que, selon la parabole biblique, les vierges folles n'ont pas été prêtes au moment décisif, la théologie médiévale met l'accent sur le manque de véritables bonnes œuvres. » Ces dernières représentent des actions qui ne sont « pas accomplies en vue de la louange des hommes, mais [qui] sont soumises uniquement à la grâce de Dieu. Les bonnes œuvres sont symbolisées par une lampe, la grâce de Dieu par l'huile qui est nécessaire pour alimenter la lampe. Le manque d'huile et, par conséquent, de lumière présente le motif principal de l'action du jeu. »⁸³ Le jeu semble en cela reprendre l'interprétation allégorique courante de la parabole évangélique. Dans les refrains, en revanche, la matière reçoit une réélaboration divergente, due apparemment à un deuxième niveau d'interprétation, qui est cette fois-ci inédit : « les vierges folles avouent une autre faute, celle d'avoir trop dormi. Pourtant, la parabole biblique et l'interprétation courante [...] supposent que toutes les vierges ont dormi. »⁸⁴ Dans cette transmutation, le jeu semble déclarer l'assomption d'une glose supplémentaire à la lecture littérale et à la tradition interprétative médiévale⁸⁵. En effet, les éléments discordants par rapport à la l'exégèse mettent en avant la « *colpa della mancata vigilanza* » qui est représentée à travers « l'immagine del sonno come torpore spirituale e

⁷⁹ Une synthèse efficace du caractère multiforme de ce texte (par STEMLER 1970, p. 19) le place entre « quasi-dramatische liturgische Feier » et « geistliches Spiel ».

⁸⁰ AVALLE – MONTEROSSO 1965, pp. 12-13.

⁸¹ AVALLE – MONTEROSSO 1965, pp. 16-19.

⁸² L'exégèse médiévale, comme l'explique LAZZERINI 2001a : « Sulle orme di Sant'Agostino (*Enarrationes in Psalmos*, salmo 147), [...] identifica nelle vergini stolte coloro [c'est-à-dire, les âmes] che fecero il bene solo per acquistarsi fama e ammirazione, e tennero le lucerne accese perché le loro opere rifulgessero agli occhi del mondo; ma quei lumi si spengono quando gli adulatori (ossia i *vendentes* di *Mt.* 25, 9, i *mercatores* del dramma) non forniscono più l'olio della lode effimera, mentre l'olio riposto nella retta coscienza continua ad alimentare le lucerne delle vergini sagge, che praticarono la carità senza indulgere alle lusinghe della gloria terrena », p. 27.

⁸³ BECK 1984, pp. 259-260.

⁸⁴ BECK 1984, p. 260.

⁸⁵ Pour les possibles couches qui se sont superposées au jeu primitif, voir les conclusions de BECK 1984, pp. 277-279.

inclinazione peccaminosa », pareillement à la représentation exploitée dans les « strofi dell' *Alba bilingue* »⁸⁶.

Pourvu que, aussi bien dans la bible que dans les commentaires, « le sommeil serve souvent comme image de la mort » et que « la mort est souvent image du péché »⁸⁷, il faut remarquer que ces allégories se servent également de la notion de vigilance (employée tout au long du Nouveau Testament)⁸⁸ et de l'emploi de l'*opposition lumière-ténèbres*⁸⁹. L'allégorie semble se résumer autour de la présence ou du manque de lumière et de sa superposition avec la conservation d'un état de vigilance. Tout ce système de représentation nous semble se rattacher clairement à l'opposition topique entre l'état de sagesse, d'activité et d'engagement, contre l'ignorance et l'état d'inanité :

Dolentas, chaitivas, trop i avem dormit !

La joie des vierges *prudentes* reposerait, en effet, dans la conservation de la lumière du discernement, qui est garantie par la veille et par l'éloignement des formes de paresse :

Atendet lo que ja venra praici.
Gaire no·i dormet ! (vv. 26-27)

La *vanitas*, en revanche, qui est la source à la fois du péché de torpeur et d'oisiveté, se manifeste dans le sommeil, symbole critique du manque de travail intellectuel. La perte de l'huile, qu'on espère pouvoir réacquérir (« ite celeriter / ac vendentes rogate dulciter / ut oleum vestris lampadibus / dent equidem vobis inertibus », vv. 48-51), mais qu'il est impossible de racheter (« ad nuptias numquam intrabimus », v. 78), serait la conséquence directe de cette *vanitas*.

En ce sens, la superposition des sources et des couches textuelles n'engendrerait aucune incohérence dans le *Sponsus* : les deux interprétations sont possibles, l'une énoncée par Saint Jérôme, selon qui les vierges *fatuae* « [...] pigrorum exempla sunt : [...] somno et inertiae se dantes », l'autre formulée par Jean Scot, qui les indiquait comme *figurae* des hommes qui n'auront pas accès à la *deificatio* à cause de leurs péchés⁹⁰. Mais la lumière des *prudentes* est aussi le *lumen animae*, la lumière naturelle engendrée par le Seigneur à travers la vue, sens auquel

⁸⁶ LAZZERINI 2001a, p. 27.

⁸⁷ BECK 1984, p. 260.

⁸⁸ Voir *Mt.* 24,42-44 ; 25,13 ; *Mc.* 13,33-37 ; *Lc.* 21,36 ; *Actes* 20,31 ; *I Cor.* 15,34 ; 16,13 ; *Eph.* 6,14,18 ; *Col.* 4,2 ; *Thess.* 5,1-11 ; *I P.* 5,8 ; *Apc.* 3,2 ; 16,15. Les occurrences sont signalées par BECK 1984.

⁸⁹ BECK 1984, pp. 260-261.

⁹⁰ LAZZERINI 2001a, p. 27, n. 47.

Guillaume de Saint-Thierry fait correspondre l'amour pour Dieu (« Visus ergo ad videndum Deum naturale lumen animae, ab auctore naturae creatus, *charitas* est »⁹¹).

Ce spectre de plans figuraux et sémantiques s'accorde parfaitement avec l'une des claires idiosyncrasies des premiers *clercs* de la littérature laïque, et il constitue un *topos* dans les textes des origines (par exemple, pour ne mentionner que les premiers, *Phebi claro*⁹² et le prologue de l'*Alexandre* d'Alberic de Besançon)⁹³. Ce *noyau de fond*, à l'origine étranger au discours amoureux, lui est donc rattaché dans le *Sponsus* à travers un accord avec d'autres motifs que ces deux domaines thématiques ont en commun : l'image-emblème du mariage de l'âme, les figures des *mercatores-lauzengiers*.

Au-delà des images liées à la polarité spirituelle *sagesse/ignorance-folie*, ce noyau de fond s'appuie souvent sur la représentation d'un caractère lumineux attribué à la femme. À l'époque des premiers textes occitans, ce type de métaphore ne représente pas encore la femme-soleil ; dans l'image le caractère solaire peut cependant se transférer sur l'espace environnant : la dame peut apparaître ainsi en proximité d'un lieu lumineux ou être elle-même source de luminosité. L'une des premières occurrences se trouve dans le *Boeci*, avec l'apparition de la dame-*Sapientia* :

Filla's al rei,	qui a gran poestat ;
ella's ta bella,	reluz ént lo palaz ;
lo mas o íntra,	inz es granz claritaz,
ia no es óbs	fox i ssia alumnaz. (vv. 161-164) ⁹⁴

La beauté (v. 162) de la *donzella* apparaît comme une émanation de lumière. Elle fait en sorte que tout lieu rayonne grâce à sa simple présence et permet l'éclaircissement de tout espace fermé (« palaz », « íntra »). Cette description n'est pas une fin en soi, mais vise la mise en récit de cette qualité de la « fille du roi ». L'apparition de la dame coïncide en effet avec son entrée en scène, c'est-à-dire avec le moment où elle rend visite au protagoniste (« Cum Boecis e pena charceral [...] d'une donzella fo lainz visitaz », vv. 158-160). Son éclat intervient à un moment et dans un lieu spécifiques, engendrant une opposition entre l'obscurité de la prison et sa propre lumière⁹⁵, où la lumière rappelle la Justice, et donc l'espoir et la vie, et l'obscurité de la prison représente

⁹¹ *De natura et dignitate amoris*, VIII, 21.1.

⁹² « Spiculator pigris clamat : "Surgite" ! » (éd. ASPERTI 2006, p. 230).

⁹³ « Poyst lou me fay m'enfirmitas / Toyllé s'en otiositas ! / [...] Que tot non sie vanitas » (éd. FOULET 1949, pp. 37-38).

⁹⁴ SCHWARZE 1963.

⁹⁵ Cette qualité de la sagesse/*Sapientia* du *Boeci* rappelle clairement les sources testamentaires, notamment *Sap.* 7,29 (« Est enim haec <Sapientia> speciosior sole, et super omnem dispositionem stellarum : luci comparata, invenitur prior ») et *Apoc.* 21,23 (« Et civitas, non eget sole, neque luna, ut luceant in ea : nam *claritas* Dei illuminavit eam, et lucerna eius est Agnus »). Cette description de la «dame» comme source de lumière n'est pas véritablement présente chez Boèce. Cf. SCHWARZE 1963, pp. 111-114.

l'antichambre de la mort⁹⁶. De ce noyau de fond, la *Consolatio* provençale amorcerait, en ce sens, un précédent direct, dans le cadre de la formation d'un discours amoureux galloroman, au sens large, qui repère dans le contact avec la *bella domina* un lien entre la vie et la mort.

La tradition engendre une pertinence entre le caractère solaire de la dame et l'amour pour la dame. La présence de ce noyau de fond dans un contexte d'expression plus explicitement amoureuse met en lumière cet emploi poétique fondamental. L'*opposition lumière/obscurité* occupe la *cobla* 3 de *Ab la dolchor del temps novel* du comte de Potiers (BEdT 183,1)⁹⁷. La polarité est ici attribuée à l'espace et sert à représenter la condition sentimentale mouvante du couple amoureux :

La nostr'amor va enaissi
com la branca de l' albespi,
qu' esta sobre l' arbr' entrenan,
la nuoit, ab la ploi' ez al gel,
tro l' endeman, que ·1 sols s' espan
per la fueilla vert el ramel. (vv. 13-18)⁹⁸

Le caractère printanier domine l'approche proprement vitaliste de ce poème⁹⁹. L'image de la palingénésie naturelle et du bonheur amoureux semble cependant trouver sa raison d'être essentielle dans l'existence d'un terme de comparaison négatif. La joie, tout au long du poème, est reconnue par rapport à un élément préexistant de sens opposé, elle est désignée comme un triomphe sur l'adversité¹⁰⁰. Ceci n'est pas seulement la valeur sémantique primordial de la reverdie, dont l'emploi n'acquiert le sens de renouvellement qu'à partir d'un état contraire précédent et dépassé (cf. *infra*). L'*opposition*¹⁰¹ est aussi proposée comme une confrontation entre la condition d'inquiétude et d'insécurité présente (« non vei mesager ni sagel, / per que mos cors non dorm ni ri », vv. 8-9) et l'espoir de sa mutation (« tro qu'eu sacha ben de la fi, / s' el' es

⁹⁶ LAZZERINI 2001a, p. 35.

⁹⁷ Cf. PASERO 1973, pp. 243-266.

⁹⁸ Nous adhérons à l'établissement de la *cobla* selon ASPERTI 2010a. Voir en particulier la discussion relative à la variante au v. 15 et le choix de l'interprétation 'euphorique' de ce poème.

⁹⁹ On a longuement discuté de l'image de l'aubépin, protagoniste de ce poème, comme « simbolo dell'amore invincibile », qui triomphe contre les adversités externes comme la branche de l'arbre contre le froid, cf. PASERO 1973. Dans la discussion et le choix de la variante par ASPERTI 2010a, on parvient à l'attribution d'une connotation moins radicalisée : « Intendendo *entrenan* come 'diritto' e quindi 'saldo' s'introduce una nota di fermezza e resistenza di fronte all'avversità, quindi di sicurezza e forza, a compensazione dell'accento di ansia della strofa precedente. », (p. 297).

¹⁰⁰ Cf. l'approche historico-sociale de LEJEUNE 1978, qui propose de voir dans ce poème le reflet de l'aventure amoureuse avec la vicomtesse de Châtellerault.

¹⁰¹ PASERO 1973 fait référence à l'expédient rhétorique scolastique d'« *anadiplosis concettuale* » (p. 244). Il nous semble, à ce propos, que l'*opposition lumière/ténèbres* subsiste au choix de la *lectio* au v. 15 (*entrenan*), comme le témoignerait un lieu dantesque signalé par PASERO 1973 (p. 259) dans lequel il décèle un écho : « Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca, / si drizzan tutti aperti in loro stelo », *Inf.* II 127-129 (notre l'emploi de l'italique).

aissi com eu deman », vv. 11-12). Le poète parle en effet, dans la *cobla* 4, d'un cas de réconciliation passé¹⁰², qui correspondrait à la conquête du pôle antinomique positif (« Enquer me menbra d'un mati / que nos fezem de guerra fi », vv. 19-20). Ainsi, la « nuit » semble représenter, avec la « ploï[a] » et le « gel », un terme antithétique et dysphorique par rapport au « sols », qui se classe automatiquement dans la catégorie inverse. La référence au binôme élémentaire *lumière/obscurité*, grâce à sa connotation polarisée, permet donc de représenter les conditions opposées propres à la relation amoureuse.

Dans le répertoire stylistique du comte-poète, cependant, le recours à cette image ne se limite pas à cette polarité antithétique élémentaire entre joie et tristesse. Le poème *Mout jauzens mi prenc en amar* (BEdT 183,8)¹⁰³, développe davantage ce noyau de fond : la *cobla* qui accueille la métaphore lumineuse présente aussi une deuxième image métaphorique « végétale »¹⁰⁴ et affiche le double rôle du *joi* « qui a pour cause et pour objet à la fois la femme aimée et l'amour lui-même »¹⁰⁵ (cf. *infra*) :

Eu, so sabetz, no·m dei gabar
ni de grans laus no·m sai formir;
mas si anc nulhs jois poc florir,
aquest deu sobre totz granar
e part los autres esmerar,
si cum sol brus jorns esclarzir. (vv. 7-12)

Tous ces expédients rhétoriques sont soumis au même but : la collocation de la valeur et des dons de la dame dans les pôles positifs extrêmes de la hiérarchie qualitative. L'objectif essentiel de la

¹⁰² PASERO 1973, p. 243 : « La riconciliazione sarà, per i due amanti, ciò che il sole mattutino è per il delicato fiore, dopo i rigori della notte : l'*endemán* del biancospino corrisponde al *mati* della riconciliazione ; il sole dona nuova forza e calore, così come la donna amata dona all'amante un *don tan gran* [...] ».

¹⁰³ Cf. DI GIROLAMO 2014, qui fournit une histoire critique complète de ce poème. En particulier, C. Di Girolamo remarque que « la canzone sembra avere incoraggiato da sempre approcci critici piuttosto sciolti » (p. 10) : il se réfère surtout aux différentes lectures *amoureuses* du *joi*, qui excluent les tendances grivoises à la faveur d'une intertextualité religieuse ; le spécialiste voit, en revanche, dans ce *vers* « un registro alto, che non ammette parole che, più che scandalose o triviali, sarebbero semplicemente inappropriate, fuori luogo, fuori genere », mais n'exclue pas « una nota salace, molto salace ». Nous considérons, comme C. Di Girolamo « frettolose » les interprétations qui préconisent dans ce *vers* un registre et des intentions déjà 'classiques', mais n'acceptons pas la lecture d'une volonté grivoise cachée derrière le style haut. Ce *vers* de Guillaume IX répond, comme nous le verrons dans ce chapitre, aux trois critères d'innovation de l'idéal amoureux chez les premiers troubadours. Le comte y déclare manifestement le dépassement (aussi et surtout interne à sa production) de l'érotique ovidienne pré-*courtoise*. À propos du concept de *joi* et de l'idéal amoureux exprimé dans ce poème, cf. aussi NELLI 1974, p. 167 ; BEZZOLA 1940, notamment pp. 226-228.

¹⁰⁴ Pour les autres occurrences de cette métaphore, même en domaine français (v. notamment *Florimont*, qui l'aurait empruntée de Guillaume IX) et italien (v. Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo voglio*), cf. PASERO 1973, p. 229. Cette métaphore peut être classée dans la catégorie des noyaux de fond reliés à l'*harmonie entre érotisme humain et naturel*, étant donné qu'elle vise souvent l'expression de la cyclicité de l'amour. Cf. en particulier, BEdT 82,21, vv. 7-9, « applica all'amore una regolarità "naturale", PASERO 1973, p. 229.

¹⁰⁵ JEANROY 1967, p. XVIII. À propos de dédoublement croisé des sujets/objets de l'amour, § 1.2.1.

responsabilité poétique est ainsi atteint, même si le *je* trace les limites de sa propre capacité expressive (et, puis, du *langage* en général, comme il s'attache à expliquer dans la *cobla* 3, « Anc mais no poc hom faissonar », v. 13). À travers le recours à la polarisation *lumière* (« esmerar » ; « esclarzir ») / *obscurité* (« brus jorns »)¹⁰⁶ mise en place dans la similitude (« si cum »), on parvient au déplacement du *pretz* (v. 41) de la dame et des récompenses qui dérivent d'elle à un niveau supérieur. La capacité propre du *joi* d'« esclarzir », en effet, n'est pas uniquement relative (« part los autres ») mais aussi absolue, comme le démontre son action par rapport à l'espace¹⁰⁷. L'emploi du comparatif de supériorité sans terme de comparaison¹⁰⁸ peut engendrer la louange des qualités exceptionnelles et de l'exceptionnalité de ses dons, comme le résumant aussi bien les expressions synthétiques (*meils, gensor*) que les périphrases analytiques (par exemple, « aitals jois non pot par trobar », v. 16)¹⁰⁹. Enfin, la polarisation ne permet pas seulement l'omission simulée de l'expression ineffable, mais elle remplit aussi une fonction d'accumulation sémantique, où au rôle dominant de la lumière (salut et ascension) s'ajoute la valeur créatrice et génératrice révélée dans la métaphore florale.

À propos de la même dynamique construite autour du *joi*, qui est engendré et qui dépend de la dame, s'exprime aussi Marcabru (BEdT 293,40)¹¹⁰ :

Pos mos coratges esclarzis
per cel joi don ieu soi jauzens. (vv. 1-2)

La lumière est l'effet du *joi* sur l'âme, et – dans une suite logique – il permet l'opération de purification de l'expression poétique :

ben dei tot mon chant esmerar
com re no m' i puesca falsar,
que per pauc es hom desmentitz. (vv. 5-7)

¹⁰⁶ Pour la double lecture du vers 12, cf. EUSEBI 1995, p. 70 : « l'interpretazione vulgata [di *sol* è] ind. pres. 3 s. di *soler* [...]; ma si potrebbe anche intendere “sole” (<SOL), caso retto asigmatico, e *brus jorns* obliquo plurale, con *esclarzir* che dipende da *deu*, lettura che non oblitera certo l'efficacia della similitudine ». Notre interprétation, en effet, marche dans les deux cas.

¹⁰⁷ Dans ce poème, l'espace soumis à l'illumination est le jour lui-même (« brus jorns »), tandis que, dans les cas précédents, cette démarche se limite à un espace fermé (« palaz », *Boeci* v. 162) ou circonscrit (« per la fueilla vert el ramel », BEdT 183,1 v. 18).

¹⁰⁸ Comme le remarque VERHUYCK 1982, p. 102, le *joi* est une forme de sentiment absolu, qui n'a ni d'identité ni d'objet. Cet « amour sans objet concret » (*ibid.* p. 102) est-il un « Fructus eius usus eius », basé sur le principe du « amo quia amo, amo ut amem » (*Serm. sup. Cantica Cantorum*, sermo 83,2 [4], éd. Leclercq, vol. 2, p. 300, 25f).

¹⁰⁹ Cf. LEFEVRE 1981, pp. 291-292 décèle dans cette *cobla* un écho évangélique au *granum sinapis* (*Marc*, 4, 30-32), employé comme terme de comparaison avec le royaume de Dieu. Cette hypothèse est assimilée à d'autres arguments servant à assimiler le *joi* au *gaudium* du salut éternel, cf. pp. 302-303.

¹¹⁰ GAUNT – HARVEY – PATERSON 2000, pp. 503-509.

L'emploi simultané de l'image de la lumière (*esclarzir*) et du procès de raffinement (*esmerar*) s'associe au champ sémantique de la lumière pour la représentation de la polarité positive¹¹¹. La fixation de cette image est aussi confirmée par le lieu parallèle de BEdT 183,8 (*esmerar / esclarzir*, vv. 11-12). La polarité est la condition implicite de la tension de la première *cobla*, mais représentée aussi le but ultime du poème, où réitère l'image lumineuse :

Ai! fin' Amors, fons de bontat,
c'a[s] tot lo mon illuminat,
merce ti clam [...] (vv. 36-38)

C'est dans cet appel que ses accusations et réprimandes, s'accumulant dans la suite du poème (*coblas* 3-5), acquièrent leur légitimité. En effet, à ce moment clef de son offensive contre les pêcheurs, le troubadour interpelle la merci de la *fin'amors* qui, au titre de sa capacité d'« illuminer le monde », peut lui assurer l'éloignement des vices touchant les cibles de ses reproches¹¹² : à travers l'émanation de sa lumière, l'*amor fina* de l'univers marcabrunien devient source de pureté (pour libérer des péchés) et de sagesse (pour ne plus pécher)¹¹³. Le pôle négatif (les *ténèbres*) n'est pas présent au premier niveau de signification, mais son évocation passe par la dénonciation des pêcheurs, auxquels on réserve par conséquent la fonction 'nocturne'¹¹⁴.

Ce noyau de fond acquiert une forme encore plus complexe chez Cercamon dans *Quan l'aura doussa s'amarzis* (BEdT 112,4¹¹⁵), où le troubadour passe en revue des nombreux motifs liés à la maladie et à la suspension amoureuse. Il relate ces étapes du rapport avec *Amor* (seule entité

¹¹¹ Cf. FEW 6/2 38b-40b s.v. MERUS ; cf. 39a, avec emploi intr. *esmerar* acquiert le sens de "se purifier" et donc de "briller" au sens figuré (ca. 1120). En afr. mfr., *esmeré* adj. "épuré, fin (surtout en parlant de l'or ou de l'argent)" : ce lemme est donc étroitement lié à la sphère sémantique du procès de raffinement des métaux précieux. Cf. *esmerar* 40a « Im afr. tritt schon in den ältesten texten *esmerer* in der *mier* ["pur"] entsprechenden speziellen bed. auf. Zugleich ist das verbum jedoch in der kirchlichen sprache in übertragenem sinne geläufig; es findet sich schon im Oxforder Psalter mit konkretfigurlicher doppeldeutigkeit : *par fu nus esmeras, sicum est esmeret argenz* (für *examinare* der Vulgata) ». À l'image métaphorique topique du procès de raffinement (lié au travail de pureté esthétique), s'ajoute donc le sens religieux (de purification spirituelle).

¹¹² HARVEY 1989 (cf. surtout pp. 23-26) signale à juste titre un écho avec *Jen* 1,7-1,9. Cette correspondance se révèle, à notre avis, particulièrement appropriée du fait de la nature indirecte de l'illumination (« non erat ille lux sed ut testimonium perhiberet de lumine », 1,8) et puis pour l'emprunt apparemment littéral de l'image au v. 37 fait à partir de « erat lux vera quae inluminat omnem hominem venientem in mundum », 1,9. Tout le poème présente des nombreuses emprunts aux textes bibliques, mais il faut spécifier que, plutôt que croire à une signification univoquement mystique de la *fin'amors*, nous optons pour une hypothèse formelle : Marcabru aurait emprunté des motifs bibliques afin de « deeply impress a twelfth-century audience », TOPSFIELD 1975, p. 85. Cf. aussi HARVEY 1989, p. 25, GAUNT – HARVEY – PATERSON 2000, p. 505.

¹¹³ La polarisation se joue, en d'autres termes, à un niveau moins explicite du point de vue littéral : la lumière, accordée par le *joi*, représente le salut, les ténèbres dominent le monde qui n'a été touché par cette illumination et qui est assombri par les péchés.

¹¹⁴ Sur l'emploi de l'expression « fons de bontat », cf. surtout RONCAGLIA 1978, qui souligne l'influence de la *fons bonitatis* augustinienne, et qui est ensuite adoptée par le rite mozarabe. Cette expression résonnerait en particulier avec *De diligendo Deo* 12,85 (« Ad te solum levandos esse oculos, fons vitae, ut in tuo solo lumine videam lumen », *ibid.*, p. 15-16), où Roncaglia détecte l'une des pistes de contact entre l'idéologie de Marcabru et la pensée cistercienne, voire « vicinissima allo spirito cistercense » (*ibid.*, p. 13).

¹¹⁵ ROSSI 2009, pp. 148-153.

féminine nommée et interpellée, tandis que la dame ne figure pas comme entité), en décrivant dans chaque *cobla* une phase différente du tourment amoureux. L'énumération des stades du martyre passionnel ne s'arrête qu'au milieu du poème, autour de l'identification du point de repère de l'amant, qui constitue sa seule possibilité d'apaisement spirituel :

Quan totz lo segles brunezis,
de lai on ylh es si resplan.
Dieus me respieyt tro qu'ieu l' ades
o qu'ieu la vej' anar jaser. (vv. 21-24)

Ces quatre vers résument un système métaphorique complexe le long de trois axes symboliques : la lumière qui s'oppose à l'obscurité, le repérage du siège où *Amor* demeure et l'évocation de l'aspiration verticale de l'amant. La quatrième strophe correspond ici au milieu du poème, qui compte neuf *coblas* plus une *tornada*. Ce lieu structurellement central de la chanson offre aussi, d'une certaine perspective, l'essence sémantique fondamentale du poème, qui résume à la fois la récompense désirée, le 'lieu' ciblé et la direction ascensionnelle de son espoir : tous ces éléments représentant les pôles positifs de la mission amoureuse, sont mis en scène autour de la métaphore lumineuse.

Dans ce même poème, il est possible de déceler un caractère fondamental de la mission amoureuse, c'est-à-dire son immobilité, qui se fonde tout à la fois sur l'espoir et la suspension, qui exclue la présence d'une optique d'*initiation* (§ 2.) : l'idée du raffinement des qualités de l'amant et toute dynamique liée à ce processus sont absentes de ce texte. Le comportement de l'aspirant amant, dans ce poème, ne peut par conséquent sortir aucun résultat sur la réalisation amoureuse. Cercamon déclare, en concluant, que la fin de son martyre ne dépendra que de la volonté d'*elha* :

[...] s'ieu la dopti e la blan,
par lieys serai o fals o fis
o drechuriers o ples d'enjan,
mas, cui que plass'o cui que pes,
elha·m pot, si·s vol, retener. (vv. 50-54)

La fonction centrale de l'*opposition lumière/obscurité* est, en ce cas, prenante et acquiert un rôle d'autant plus significatif, dans une perspective de longue durée, pour le développement d'autres *noyaux de fond* liés à la *religion de la dame*. De plus, la fonction essentielle de cette représentation pourrait expliquer un lieu textuel problématique de ce poème : l'image d'un espace fermé assurant la proximité avec Amour transmis par une partie de la tradition s'oppose,

dans le reste de la tradition, à l'idée de mort, transposition du pôle négatif. Les éditeurs¹¹⁶ n'ont pas hésité à porter leur préférence sur la première possibilité, reportée par la leçon de **La**¹¹⁷:

Que tornat m'a en tal debes

que nulh'otra non vuelh vezer. (vv. 47-48)

La préférence a été clairement dictée par la qualité supérieure de cette leçon par rapport à ce qui est proposé au v. 47 par l'autre groupe, qui présente : **KID^aCR** *Qe ma mort*, **CR** *qar mort ma - KID^aCR *e no sai per ques*. V. Tortoreto remarque que l'information donnée résulterait redondante (une « inutile ripetizione del concetto già espresso al v. 45 »), où le poète explique d'avoir été condamné par le *semblan* d'amour :*

Ai las ! tan soavet m'aucis,

Quan de s'amor me fetz semblan [...] (vv. 45-46)

La leçon de **KID^aCR** au v. 47 n'aurait donc pas raison d'être, tandis que **La**¹ semblerait, en revanche, créer le « giusto tramite dei vv. 46 e 48 »¹¹⁸. La variante exclue, d'un point de vue stemmatique, est équivalente à celle de **La**¹ et, d'un point de vue linguistique, elle se révèle également acceptable, du moins dans le premier hémistiche, étant donné que le verbe *morir* est attesté au passif dans les temps composés¹¹⁹.

Sans mettre en discussion la validité de cette exclusion, il paraît tout de même nécessaire de se tourner sur les conséquences du choix de la leçon acceptée, qui pose quant à elle deux problèmes fondamentaux. Dans les éditions qui l'ont accueilli, le terme *debes* a été interprété dans le sens d'« enclos »¹²⁰, comme un lieu concret ou, au sens abstrait, comme un état d'« isolement »¹²¹. La première contradiction se résume complètement autour de l'emploi de ce terme : pourquoi l'amant, qui à la strophe 4 avait déclaré de viser le lieu où *elle* se trouve (« lai on ylh es », v. 22), devrait se voir forcé dans l'isolement, en conséquence de sa proximité avec *Amor*, dans le lieu clos et intime, où elle lui a montré son « semblan » ? Cela amène sans doute à un conflit interne, si l'on pense que dans cette dénonciation de son état d'isolement, l'amant se plaindrait de l'impossibilité d'aimer « nulh'otra », tandis qu'il déclare juste après (*cobla* 9) sa liberté en ce domaine (« par lieys serai o fals o fis », v. 51).

¹¹⁶ JEANROY 1922 ; TORTORETO 1981 ; ROSSI 2009.

¹¹⁷ La tradition de ce poème est bifide, voir le stemma TORTORETO 1981, p. 66.

¹¹⁸ TORTORETO 1981, p. 88.

¹¹⁹ Cf. FEW 6/2, 132a s.v. MÖRI, et n. 3.

¹²⁰ C'est ce que proposent JEANROY 1922 et ROSSI 2009.

¹²¹ « Nel nostro passo, intendo *debes* non strettamente “recinto, chiusa”, ma, in senso lato, “isolamento” », TORTORETO 1981, p. 88.

De cette leçon émerge aussi un deuxième problème d'interprétation. V. Tortoreto accorde encore plus de crédibilité à la formule *en tal debes*, sur la base d'un écho marcabrunien (BEdT 293,16)¹²². Cette occurrence semble toutefois s'éloigner du contexte discuté, étant donné que dans le poème de Marcabru l'image de l'isolement – qui recouvre certainement une fonction fondamentale – est employée dans la description d'une action planifiée et volontaire de l'amant sur l'aimée :

Mos alos es
en tal debes
res mas ieu no se·n pot jauzir ;
aisi es claus
d'empeis ne vaus
que nuils no lo·m pot envazir. (vv. 43-48)¹²³

L'adoption de cette leçon semble donc éclipser un fait éloquent dans le texte. Le poète ne cherche pas consciemment l'état de captivité. L'argument principal du discours de Cercamon se base sur le principe que le *lieu* où *elle* se trouve ne peut être atteint que par ascension, par instinct vertical et spontané : l'amant espère l'atteindre (il ne se plaindrait pas de l'avoir atteint) mais il n'a pas réussi, en ayant touché le pôle négatif (*la mort*).

La leçon exclue, quant à elle, a probablement posé autant de problèmes aux éditeurs, et la *varia lectio* témoigne vraisemblablement de la présence d'une forme problématique ; dans sa substance, cependant, elle n'est pas complètement négligeable. Cercamon semble avoir rebondi sur le fait qu'il avait été tué (elle « m'a mort »), pour marquer davantage la dernière étape de sa *mission* amoureuse. Le message que Cercamon attribue à son exemple amoureux c'est qu'au long du procès d'approximation au siège d'*Amor* on passe à travers des supplices face auxquels l'amant ne doit pas désespérer.

À travers la représentation de l'opposition entre la lumière et l'obscurité, l'expression amoureuse occitane résume différentes images polarisées. À partir de la tension entre la sagesse et l'ignorance, dans laquelle réside le sens originare du noyau de fond, la métaphore lumineuse se fixe à l'expression poétique : ce *topos* s'ouvre ensuite à d'autres oppositions fondamentales – entre la joie et la tristesse, entre la vie et la mort, entre la proximité et la distance de la dame, qui est elle aussi mise en scène à travers la métaphore solaire –transposant, dans la première génération déjà, la condition existentielle et essentielle de l'amant-poète. La tension paraît donc

¹²² GAUNT – HARVEY – PATERSON 2000, pp. 209-224.

¹²³ Nous suivons la traduction des éditeurs : « My allod [*fief* dans Dejeanne 1909] has prohibited access so that no-one but I can enjoy the use of it; it is so surrounded with breastworks and moats that no-one can invade it. » (GAUNT – HARVEY – PATERSON 2000, p. 215).

indispensable pour l'exercice spirituel de l'amour qui, pour être pratiqué, ne doit atteindre ni le pôle positif ni le pôle négatif, mais conserver une condition d'équilibre entre les deux. Sur cette stabilité se fonde, de ce fait, un autre noyau de fond fondamental de l'expression amoureuse.

1.2.2 Dimension chronotopique

Le paradigme expressif le plus complexe de la production lyrique occitane, est celui propre à la *dimension spatio-temporelle*. L'importance de ce *noyau de fond* est accrue par sa fonction au sein de cette tradition : il compte parmi les motifs premiers et élémentaires et, en tant que moteur dialectique et thématique fondamental, il est impliqué dans stabilisation des tendances et des évolutions internes au discours amoureux¹²⁴.

Les différents instruments rhétoriques et les thèmes liés à ces *dimensions* sont exploités notamment pour la mise en scène de l'objet amoureux (dans toutes ses possibles formes identitaires), qui est toujours représenté d'un point de vue individuel. Les troubadours recourent donc à un repérage spatio-temporel afin de se référer à un événement, de canaliser une pensée ou d'exprimer un sentiment circonscrit à un moment ou à lieu précis. À travers cet expédient, le poème représente le rapport entre le sujet de la composition et le *réel* du compositeur. Ce facteur fonctionne de pivot pour la construction du chant : quoique soi(en)t le(s) sentiment(s) qui fonde(nt) l'entreprise poétique (chagrin, découragement, désir, extase, etc.), le poète fait donc appel à des points de repère spatio-temporels qui se réfèrent à l'espace et au temps de l'objet d'amour par rapport au moment et au lieu de l'expression du sentiment¹²⁵.

Ce *noyau de fond* se déploie selon des paramètres qui suivent trois axes syntagmatiques principaux. Le premier ensemble de critères est discernable à travers l'analyse du chronotope adopté dans le poème : ce dernier paramètre se développe à partir d'une relativité fondamentale, donnée par l'extemporanéité (fictive ou factuelle) de l'expression poétique. L'événement ou l'idée relatée contemple, en effet, constamment ce point de référence indispensable, qui permet de déterminer la collocation de la dimension spatio-temporelle par rapport à l'expérience¹²⁶. Le

¹²⁴ Dans l'analyse de ce système expressif, s'agissant d'un motif qui parcourt l'ensemble de cette tradition poétique et qui en détermine certains des changements fondamentaux, nous aboutirons à l'examen de son évolution dans la deuxième phase de développement des noyaux de fond (§ 1.2.1).

¹²⁵ Les enquêtes ayant abordé ce sujet ont révélé des nombreuses possibilités de représentation de la dimension spatiale et temporelle et les différents enjeux critiques de ses adaptations. Parmi les références bibliographiques fondamentales, cf. SPITZER 1944 ; LEJEUNE 1959 ; DRAGONETTI 1964 ; MOLK 1968 ; PAYEN 1970 ; BRAET 1974 ; BRAET 1985 ; MANCINI 1988 ; GUBBINI 2005. Rarement les études semblent avoir considéré la dimension temporelle, ou les deux dimensions de façon parallèle : tandis qu'elles travaillent de manières indépendantes mais dans un réseau unique.

¹²⁶ La poétique occitane, du moins à un certain niveau d'élaboration, tenait sans doute en considération l'importance de ce croisement entre dimensions : l'espace et le moment concret et universel, se basent sur un moment et un espace individuel, de l'âme. Au croisement de ces données s'interpose l'expérience. Comme le remarque ALLEGRETTO 1979, cette dualité, qui serait présente et dominante dans la poétique de Jaufré Rudel, n'est

chronotope de départ est, donc, le *présent*, qui représente un repère essentiel, à partir duquel le chant exprime une condition d'absence et de distance spatio-temporelle par rapport à l'objet¹²⁷. Partant de ce point de référence, le chronotope peut se manifester sous deux autres formes différentes : si l'objet du chant est situé dans le *passé*, le sujet s'appuie sur un souvenir, recourant à une mémoire émotionnelle qui perçoit la disparité spatio-temporelle avec la condition présente ; très fréquemment, en revanche, l'objet est situé dans le *futur*, ce qui fait que le chant prend son essor d'un élan adressé à un objet qui n'a pas été atteint, et qui nourrit l'acte poétique de cette suspension s'exprimant, comme nous le verrons, à travers l'attente et l'espoir.

L'étude du chronotope doit être croisée, dans cette perspective, avec un deuxième critère lié à la *dimension spatio-temporelle* du chant : la dynamique qui détermine le mouvement du sujet par rapport à l'objet. Il nous semble que ce critère s'étende en trois directions : étant donnée l'absence essentielle qui fonde l'exigence poétique du *je*, la dynamique peut se manifester comme dérivant d'un mouvement d'éloignement, d'une tendance à l'approximation ou d'une condition d'immobilité.

Il faut, enfin, considérer un dernier paramètre plus flexible, qui permette de prendre en compte ou d'essayer de détecter la nature de la *dimension spatio-temporelle* communiquée¹²⁸.

Les monuments de la tradition provençale incorporent la dimension spatio-temporelle en tant que composante structurelle fondamentale. Dans le *Sponsus*, les notions d'espace et de temps gouvernent la logique qui est à la base du texte. La voie du salut passe, pour toutes les vierges, à travers l'attente. Elles sont toutefois appelées à recevoir leur récompense divine dans un lieu et un moment précis : les *prudentes* connaissent ces repères (« *Atendet lo que ja venra praici.* », v. 12), tandis que la défaillance des *fatuae* se produit aussi à cause de leur perte de perception temporelle (« trop i avem dormit ! »). On aperçoit, au-delà de l'idée que l'attente consiste en l'espoir d'accès au salut, la possibilité qu'à travers l'attente les justes se distinguent des pêcheurs, comme dans *Prov.* 10,28 : « *Expectatio iustorum letitia, spes autem impiorum peribit.* »

sans doute pas étrangère à l'influence de la pensée augustinienne, dans laquelle : « *Sentire non est corporis, sed animae per corpus [...]* Necque enim corpus sentit, sed anima per corpus, quo velut nuntio utitur ad formandum in seipsa quod extrinsecus nuntiatur » (*De genesi ad litteram*, XII, 24). Dans BEdT 262,2 ce croisement fournirait un pivot fondamental de la constitution poétique : « È un intrecciarsi di vaghe allusioni ad un luogo e ad un tempo che possono essere visti nell'ottica del concetto agostiniano di esperienza, non sono tanto le sensazioni del corpo che valgono a formare un'esperienza, quanto queste sensazioni rivissute nell'animo. » C'est surtout le temps, cependant, à acquérir la fonction discriminante fondamentale dans cette bi-dimensionnalité, étant donné qu'il « non è qualcosa di misurabile e spiegabile razionalmente, ma è il risultato di una somma di sensazioni rivissute nell'anima » (*ibid.*, p. 36). Nous y reviendrons.

¹²⁷ Cf. aussi SPITZER 1944, p. 364.

¹²⁸ Nous nous référons surtout aux références déictiques concrètes : le *lieu*, le *rêve*, la *prison*, l'*ici*, l'*aizis*.

Les dynamiques de confluence centripète qui gouvernent cette tradition se développent de façon indéniable dans l'une des deux *Liebesstrophes*¹²⁹. L'antériorité relative et le statut archaïque difficilement déterminable de ces fragments¹³⁰ laisse tout de même relever la présence d'une série de motifs conjoints. Ces derniers, non seulement par leur présence simultanée, mais aussi par leur fonctionnement conjoint dans le système expressif du discours amoureux, se révèlent interdépendants comme dans les époques plus matures du développement de la poésie occitane :

Las, qui *non* sun sparvir astur,
qui podis a li vorer,
la sintil imbracher,
su buchschi duls baser,
dussiri e repasar tu dular.¹³¹

La distance n'est pas la seule donnée qui permet de mettre en évidence la connotation amoureuse du discours qui occupe le chant. Ce dernier lègue aussi à cette brève suite de vers d'autres motifs fondamentaux, tels que – suivant cet établissement du texte – le contact physique et la fonction thaumaturgique de l'amour. L'éloignement constitue pourtant la prémisse essentielle de la plainte sur laquelle repose la raison du chant. L'autoportrait lyrique prend l'essor d'une tension vers l'approximation – ou vers l'annulation de la distance – qui est mise en scène à travers la métaphore ornithologique. À l'exigence d'approximation, qui se résout dans une dimension substantiellement spatiale, s'ajoute le caractère hypothétique du vœu exprimé : à partir de cette valeur modale s'érige la dimension temporelle de l'expression. Temps et espace s'entrecroisent dans la chronotope du chant, enraciné donc dans un temps présent dominé par l'absence, qui vise une situation future dessinée comme hypothèse caractérisée par la présence physique et tactile.

¹²⁹ BISCHOFF 1984. À propos du statut de ce la première *Liebestrophe* par rapport au reste de la tradition, cf. les travaux qui se sont concentrés sur la métaphore aviaire et sur la stabilisation de ce *topos* : MILONE 1988 ; LAZZERINI 1993b ; MÖLK 1996 ; DE CONCA 2002 ; BEC 2004 ; ZILTENER 1986, pour l'histoire de ce *topos* ; pour la concordance avec les sources religieuses, LAZZERINI 1998 ; pour l'hypothèse 'popularisant', cf. PAYEN 1986. La connotation idéologique et théorique de ce texte reste, à notre avis, floue : toutefois, l'emploi du *topos* ornithologique qu'offre ce fragment se révèle très proche des sources religieuses et mystiques, parallèlement à la première production occitane et contrairement aux générations successives et à la tradition lyrique d'oïl ; c'est l'idée que nous avons soutenu dans RUSSO 2019

¹³⁰ Il nous semble que les doutes sur ce point demeurent à présent indiscutables. Comme le remarque LAZZERINI 1993b : « l'aura quasi stilnovistica dell'aggettivo sostantivo *la sintil* (prodotto, si direbbe, di un'elaborazione cortese già matura) suscita qualche dubbio sulla reale arcaicità del testo. Ma può darsi che la nostra visione a posteriori, scorrendo nella designazione della dama mediante il solo attributo uno stilema codificato, dia corpo a un modello fantasma, e che il lemma sia invece latore di valenze ben diverse », p. 126.

¹³¹ Nous empruntons la transcription et la solution des abréviations à LAZZERINI 1993b. Par souci de clarté, nous reportons la traduction proposée par LAZZERINI 2001a (p. 29) : « Ahimé, perché non sono sparviero o astore che potesse da lei volare, la gentil (dama) abbracciare, la sua dolce bocca baciare, placare e lenire ogni suo dolore ? ».

Au sein de ces cinq vers, il reste ce qui ne fait pas l'objet d'une représentation explicite. Pour le détecter, il faut s'attacher aux lectures possibles des référents sous-entendus. L'objet visé dans le parcours d'approximation, dont on n'explique que le genre féminin, pourrait démontrer une nature humaine dans la référence à l'élément corporel (la bouche). Mais la possibilité de déceler une figure féminine dans la cible du sentiment amoureux n'établit d'aucune manière l'univocité d'une lecture profane de ce chant. En effet, l'absence d'une mention de l'obstacle, qui permet d'insister dans la direction de la dimension irréalité du vœu, d'un côté, et le recours à l'image aviaire, qui conduit vers une tension verticale, de l'autre, amèneraient au développement d'une dynamique ascensionnelle. La valeur originellement léguée aux dimensions de l'espace et du temps n'aura certainement pas ignoré ces lieux d'intersection entre l'imaginaire mystique et l'amour humain. Les résonances littéraires et littérales avec des sources religieuses (« Et dixi quis dabit mihi pennas sicut columbe et volabo et requiescam », *Psaume 54,7*¹³²) sont, en ce sens, éloquentes.

La mention de l'espace et la considération d'une distance insoluble entre les amants, s'affichent donc comme conséquence d'un obstacle immanent et nécessaire, mais aussi implicite ; la strophe amoureuse informe également d'une dimension temporelle, qui acquiert le même statut implicite, établi par l'emploi du subjonctif imparfait, qui projette le désir dans le futur. L'éloignement se joint donc à l'attente, dans une dynamique de collaboration entre la représentation de la distance et l'espoir de sa solution. L'idée qui découle de cette représentation est donc celle de la perpétuité de la tension de l'amant vers l'objet de son *désir* : l'équilibre entre le *pôle négatif* (le présent de l'absence) et le *pôle positif* (le futur de la réalisation) est la conséquence de l'*espoir*, « motivo ricorrente di fondo » de la poésie des troubadours dès la première génération¹³³.

Cette représentation multidimensionnelle, révélatrice d'une dynamique de tension ascensionnelle, n'est pas circonscrite au périmètre délicat de la *Liebestrophe*. La production occitane des origines foisonne d'éléments indiciars procédant de cette même intention, où l'extension de la verticalité se croise avec la nécessité de la 'procrastination'. L'image dessinée est celle d'un objectif visé, grâce au recours à l'espoir, dans le temps présent, mais qui ne semble pas pouvoir être atteint au cours de la temporalité réelle : l'espoir, en d'autres termes, projette le désir dans un futur qui n'appartient pas à la vie, mais qui doit diriger et orienter la vie.

La première lasse du *Boeci* offre un tableau emblématique de cet état de suspension et d'attente, visant le désir grâce l'*espoir*. Dans le prologue, la représentation met cependant en scène une condition d'altération et d'échec par rapport au schéma de tension ascensionnelle : la

¹³² Cf. LAZZERINI 1993b, p. 126 n. 10.

¹³³ Cf. ASPERTI 2017, p. 31, sur lequel nous nous appuyons pour l'étude et l'identification de la valeur d'*espoir*.

chute dans le pôle négatif est causée par la perte de mémoire aux égards de l'objectif de l'espoir. Comme dans le *Sponsus*, le temps présent, qui devrait correspondre à l'état d'attente du salut, se transforme pour les *juvenes*, touchés par la *stultitia*¹³⁴, en passage vers le malheur (au pôle négatif). La folie qui caractérise à la fois les *fatuae* et la 'jeunesse', semble étroitement liée à la perte de mémoire (des repères spatio-temporels, dans le premier cas, et de l'objectif convoité, dans le deuxième) qui devrait guider l'attente :

Nos ioue omne, quandius que nos estam
De gran *folia* per *folledat* parllam ;
Quar no nos membra per cui uiuri *esperam*
Qui nos soste, tan quan per terra annam [...] (vv. 1-4)¹³⁵

L'attente et la suspension s'imposent comme des conditions primaires et essentielles pour l'aspiration au désir dans la poésie des troubadours, se combinant dans le code à l'expression de la polarité : l'équilibre entre les pôles positifs et négatifs est, en d'autres termes, nécessaire pour la parole poétique (relevant du *désir*¹³⁶), qui doit se focaliser sur l'aboutissement (qui se fixera dans le *joi*¹³⁷) sans l'atteindre dans le présent, voire sans arrêter la dynamique continue et procédurale qu'est attribuée à la relation amoureuse.

Une présence explicite de la tension amoureuse comme processus continu qui amène au pôle positif (sans satisfaire mais en prolongeant l'attente) apparaît déjà chez Guillaume IX. Dans un *vers* que nous avons déjà mentionné (BEdT 183,8), le *Coms* fait émerger la représentation progressive de son rapprochement vers le *joi*. À plusieurs reprises il insiste sur le mouvement de progression qui vise le futur mais qui se déroule dans le présent (« un joi don plus mi vueill

¹³⁴ *Prov.* 22,15 « Stultitia colligata est in corde pueri », cf. SCHWARZE 1963, p. 18 note aux vv. 1-2.

¹³⁵ SCHWARZE 1963, pp. 18-19. Nous employons l'italique pour signaler les éléments commentés.

¹³⁶ La perspective donnée par TOPSFIELD 1975 fournit une idée clairvoyante de l'accord entre *dezir* et *volers*. Chez Jaufré Rudel, à propos de la str. 4 de *Quan lo rius de la fontana* (« De dezir mos cors no fina / vas selha ren qu'ieu pus am ; / e cre que volers m'enguana / si cobezeza la·m tol », vv. 21-24, BEdT 262,5) : « Here *dezir* and *volers* are juxtaposed as they are in the *Tristan* of Thomas [...] What Jaufré is saying in these lines is that he fears that physical desire growing to *cupiditas* may remove from him the joy of the 'distant' aspiring love, represented by *dezir*, that he feels » (*ibid.*, pp. 49-50). Nous nous référons à l'édition CHIARINI 1985.

¹³⁷ DE RIQUER 1975 (nous citons l'édition italienne de l'introduction de l'ouvrage qui contient les mises à jour bibliographiques) pp. 145-148, qui définit le *joi* comme « piacere, godimento, allegria, gioia », donc comme l'aboutissement euphorique du sentiment ; voir aussi référence à la définition donnée par J. Frappier (cf. FRAPPIER 1975, pp. 1-31) et à STRONSKI 1910 pour l'absence de la femme et la statut « idéaliste » de l'amour. NELLI 1963, p. 129, identifie le *joi* aussi avec la phase de l'attente, mais regroupe sous ce terme toutes les différentes manifestations euphoriques liées au sentiment amoureux. LAVIS 1972, surtout pp. 164-165, présente avec netteté la situation comme fluctuante, et rend compte de deux aspects complémentaires et fondamentaux du *joi* : « Non seulement ce *joi* se situe à un autre niveau que le sentiment 'ordinaire' de joie et de gaieté, mais, en outre, il n'exclut pas nécessairement la souffrance. » Ensuite, il ajoute à propos du *joi* de Bernard de Ventadour (*de joi totz esbaïtz d'amor pensius e cossirans*, BEdT 70,33) « cette joie d'amour est donc non seulement compatible avec l'inquiétude, l'attente et la souffrance, mais ce sont là, semble-t-il, deux facettes d'un même état psychologique. »

aizir »¹³⁸ ; « pos en joi vueill *revertir* » ; « al miels *anar* » ; « al miels *or n'an* »¹³⁹). Le troubadour révèle ainsi l'existence d'une opposition entre la dynamique d'éloignement du 'bon chemin', qui sous-tend la phase de ré-approche (*revertir*), et l'aspiration graduelle vers un objectif qui est connoté d'emblée comme positif, propice et bénéfique¹⁴⁰.

La référence à l'espoir dans cette composition recourt donc à des moyens essentiellement inexprimés, mais se pourvoit d'autres éléments qui deviendront fondamentaux dans le système expressif de l'attente. Il faut surtout remarquer, dans ce contexte, l'évocation de l'*aizir* comme d'un processus se basant sur un état d'aise – justement –, lié à l'espace et à l'équilibre entre les manifestations plus extrêmes de l'expression amoureuse. À propos de *Pos de chantar m'es pres talenz*¹⁴¹ – *vers*, nous le soulignons, non-amoureux de Guillaume IX – R. Dragonetti remarque au v. 40 (« loing e pres et e mon aizi ») :

L'idée d'harmonie est donc portée par le sens locatif de *aizi* et ce sens ressort d'autant plus que le terme lui-même est opposé à deux adverbes de lieu. *Aizi* [...] serait donc le lieu d'une réconciliation du *loin* et du *près* de la Joie, dans le repos et l'harmonie.¹⁴²

La dimension locative du terme est fondamentale dans l'expression amoureuse et est étroitement liée à l'attente. Cette collaboration entre l'espace idéal et la tension spatio-temporelle vers ce *lieu* se traduit souvent par l'évocation de la *cambra* ou du *palaz*, comme le décrit encore magistralement le même critique :

Chez les premiers troubadours, et dès Guillaume IX, la *cambra* est la fiction par excellence du mystère de l'intimité amoureuse [...] La *cambra* est le lieu d'une réconciliation entre l'ordre sensible et l'ordre spirituel [...]. Il s'agit donc avant tout d'une image d'un lieu idéal qui n'existe que dans la parole du poème. Nous voulons dire par là que la chambre est signe d'une intériorité si parfaite dans l'union, qu'elle n'apparaît jamais autrement dans l'œuvre, qu'à distance du désir, comme parole de cette union, antérieure à toute union réelle et donc aussi toujours à venir, attente.¹⁴³

La projection de l'espoir dans l'espace du *joi* se fixe précocement et solidement dans l'expression amoureuse occitane, comme le démontre sa formalisation chez Arnaut Daniel (BEdT 29,8).

¹³⁸ Nous adhérons à l'interprétation du verbe *aizir* élaborée par DRAGONETTI 1964. Pour l'étymologie et l'histoire du mot, *ibid.* pp. 127-135 (dans le sens concret, *adiacentia* exprime le « voisinage » ; dans le sens abstrait, « il désigne un rapport adéquat, soit d'appartenance, soit d'assistance, d'affinité ou d'usage »). Cf. aussi FEW 24, 149b, s.v. ADJACENS, qui reprend entre autres l'article de DRAGONETTI cité.

¹³⁹ Pour le v. 5 et le problème de l'oscillation entre *ornam* et *ornan* dans les mss, cf. PASERO 1973, pp. 226-227. Nous suivons comme N. Pasero la solution de Au. Roncaglia.

¹⁴⁰ Voir la description des conséquences de l'atteinte du *joi* à la str. 5 ; nous y reviendrons.

¹⁴¹ Éd. PASERO 1973, pp. 269-295.

¹⁴² DRAGONETTI 1964, p. 143.

¹⁴³ DRAGONETTI 1964, p. 147. Cf. aussi CORBELLARI 2018.

L'appel à l'intervention divine¹⁴⁴ se croise ici avec l'imagination (voire avec la représentation) de l'objectif de l'accomplissement amoureux dans l'*espace* que le poète associe à la fin de l'*attente* :

Dieus lo grazitz
per cui foron assoutas
las falhidas que fe Longis lo secx,
don qu'en un lieg ieu e midons iagam
en la *cambra* on amdui nos mandem
uns rics covens don tan gran joi *atendi* [...] (vv. 25-30)¹⁴⁵

Depuis l'époque des premiers troubadours¹⁴⁶, une tension essentielle permet donc à l'amant de séjourner dans un état d'attente et d'équilibre entre le pôle positif et négatif, dans lequel le poète recourt à l'imagination d'un espace idéal d'accomplissement¹⁴⁷.

L'attente de l'obtention du *joi* (qui peut ici à indiquer, par simplicité et clarté, la référence au but) se nourrit donc de l'espoir. Cette prolongation du temps de l'amour et de l'attente n'est pas exaucée au cours de la vie, mais lui prescrit le chemin, sous la faveur d'une perspective verticale. L'équilibre qui est ainsi assuré au sein de la polarité, réside dans la nécessité de conserver un état de suspension infranchissable pour le salut de l'âme de l'amant. Ce dernier garantissant surtout l'inaccomplissement de l'amour, engendre une chasteté contrainte et continue, inscrite dans la période de l'attente et alimentée par le sentiment d'espoir¹⁴⁸.

Cette même capacité d'extension du temps de l'amour irréalisé ne s'estompe guère, mais se développe et glisse en d'autres directions grâce à l'accès à la *vis memorialis*¹⁴⁹. Étant question d'une attente visant le salut spirituel, dans le *Boeci* et dans le *Sponsus* cette posture (d'expectative

¹⁴⁴ La façon dont Arnaut interpelle la grâce divine (dans la traduction donnée par M. Perugi, « Dio largitore di grazia » pour *grazitz*) dépend de son pouvoir d'absolution ; à propos de l'implication du concept de perte de l'âme et de *désespoir*, cf. ASPERTI 2017, surtout pp. 23-27.

¹⁴⁵ Éd. PERUGI 2015, p. 198. A. Del Monte remarque que « la camera, la camera chiusa, calda intima è il suo sogno, il suo desiderio, la sua ossessione » et il faut naturellement rebondir cette observation en relation avec sa sextine (BEdT 29,14). Pour les références possibles à Bernard de Clairvaux et à d'autres sources théologiques chez Arnaut Daniel en relation à la *chambre*, cf. PERUGI 2015, p. 335 et pp. 343-344.

¹⁴⁶ Cf. aussi CROPP 1975, pp. 192-200.

¹⁴⁷ Pour le *lieu* de l'amour, cf. ALLEGRETTO 1979 (p. 14) : elle rebondit sur la thèse de MÖLK 1968, qui perçoit dans la distance imaginaire que prend Jaufre Rudel par rapport à sa dame, un escamotage pour résoudre l'impasse köhlerienne.

¹⁴⁸ Sur l'emploi et la codification des noyaux thématiques liés à l'espoir, ASPERTI 2017 fournit un tableau aussi complet que complexe. Dans le présent contexte, cf. surtout pp. 27-31. En commentant *Ab fina joia comensa* (BEdT 323,2), S. Asperti s'attarde sur le sens de *bona esperansa* (v. 39) dans le poème : cette formule apparaît comme un lieu fondamental pour l'interprétation du texte (*ibid.*, p. 28). Il ajoute (p. 30) : « Il tema della 'speranza' si sovrappone e interseca con quello dell' 'attesa' [...] per definire i parametri essenziali della peculiare dimensione temporale che è alla base della canzone cortese [...]. Si tratta di un nucleo concettuale che, una volta consolidato il radicamento nella tradizione trobadorica, può anche essere sviluppato in maniera fortemente argomentativa e razionale (e parallelamente come 'svuotato' di intensità emotiva e affettiva). »

¹⁴⁹ FUMAROLI 1978, pp. 207-208 ; FEDERICI VESCOVINI 2003, pp. 112-116 ; GUBBINI 2012.

et d'inaction) repose foncièrement sur la mémoire. À la même capacité se relie l'accès aux projections futures du *joi*, grâce à l'imagination. Il existe toutefois un moyen d'approximation ultérieure, véhiculé par le même recours à la « *sensazione visiva* »¹⁵⁰, convoqué dans le présent – sans donc déplacer la focalisation de l'espoir dans un objet futur – dans le rêve¹⁵¹.

L'*espoir* amoureux connaît en d'autres termes une dimension chronotopique qui se développe dans l'actualité, mais qui se réfère à une phase de transition correspondant au pôle positif à la fois sous forme de souvenir (*j'ai rêvé*) et de conscience (*je sais que je peux rêver*). C'est le cas de nombreuses occurrences chez Jaufre Rudel. Dans *So sap chantar* (BEdT 262,3), le rêve est évoqué comme une dimension conventionnellement atteinte dans le sommeil (« Anc tan suau no m'adurmi / mos esperitz tost no fos la », vv. 19-20¹⁵²), qui s'oppose au manque de conscience (« e quan mi reisit al mati / totz mos bos sabers mi desva », vv. 23-24¹⁵³) qui caractérise le temps présent. Une contradiction se déclenche, toutefois, entre le chant, qui est serment de chasteté, et le rêve, qui satisfait dans l'imagination le désir irréalisé : de cette sorte, le poète lui-même s'attache à expliciter son repentir (parlant de « la nueit quant ieu fui assalhitz », BEdT 262,1, v. 38)¹⁵⁴ lors du retour à la vraie joie, qui se base sur la pure attente¹⁵⁵. La *pugna spiritualis* se résout donc dans le réveil du temps présent (*mas aras*) qui s'oppose au passé (*Lonc temps*) de la léthargie¹⁵⁶. Le sens du gain de *joi* obtenu par le biais de la simple attente se rétablit ainsi chez Jaufre Rudel et s'avère comme un parcours de prise de conscience. Par ailleurs, ce parcours de redéfinition de la polarisation comme facteur d'équilibre soutenu par l'espoir dans le maintien de la chasteté, permet aussi de percevoir l'existence d'un élément critique précoce dans l'expression amoureuse occitane : la caractérisation euphorique de cette dynamique est en effet propre aux premières générations, jusqu'à 1150 environ, tandis que l'univocité de la conception positive de l'attente sans récompense est mise en doute dans les années suivantes par l'apparition du *désespoir*¹⁵⁷. Le retour au *solatz d'amor valen* (BEdT 262,4, v. 8) semble donc réacquis grâce

¹⁵⁰ FEDERICI VESCOVINI 2003, p. 112.

¹⁵¹ « L'accomplissement de l'amour dans le songe » est une question traitée dans les détails par VILLARI 2018. Pour une bibliographie antérieure : BRAET 1974 ; pour une vue d'ensemble sur le rêve au Moyen Âge, cf. CORBELLARI 2007, l'introduction au volume.

¹⁵² Éd. CHIARINI 1985. Pour l'interprétation de ces vers, cf. en particulier BOLOGNA–FASSO 1991 pour une possible mention aux vicissitudes abélardiennes ; LAZZERINI 1993a ; en particulier pour l'opposition entre un *aqui*, dominé par l'*ira*, et un *lai* envisagé par l'*esperitz*, cf. le renvoi à Saint Augustin, *Enarrationes in Psalmos* (p. 193).

¹⁵³ Cf. LAZZERINI 2001a, p. 61–sq ; TOPSFIELD 1975, p. 44.

¹⁵⁴ Éd. CHIARINI 1985, pp. 101-108.

¹⁵⁵ Pour l'interprétation biographique de ce passage, cf. notamment SPITZER 1959. Voir aussi LAZZERINI 1993a, pp. 194-196.

¹⁵⁶ « *Lonc temps* ai estat en *dolor* / et de tot mon afar marritz, / qu'anc no fui tan fort *endurmitz* / que no m reises de paor / *Mas aras* vei e pes e sen / que passat ai aquelh turmen, / e non hi vuelh tornar ja mais », éd. CHIARINI 1985, p. 102, vv. 15-21. Cf. encore LAZZERINI 1993a, p. 196.

¹⁵⁷ Ce qui est mis entre autres en lumière par ASPERTI 2017, cf. surtout pp. 49-50, pour l'écart entre la morale appelée 'ovidienne' (caractérisée par l'idée de « *soddisfare la fame* ») et la conduite de soumission à la femme ; pp. 60-61, pour l'appel à la *esperansa bona* de l'amant, envisageant de résister à la condition difficile auquel il est soumis ; le cas contraire correspond à la perte (« *Quella della disperazione e una prospettiva radicalmente*

au recours à la mémoire intérieure, qui renforce la conscience du but (*espoir / chasteté*) – représentable dans l'imagination – mais qui n'admet pas toujours bénévolement à l'expédient onirique (terme de la tension / accomplissement)¹⁵⁸. Jaufre Rudel explicite même très clairement l'importance indéniable de la conservation de ce mécanisme 'paradoxal' :

[...] sol es savis qui aten
e selh es fols qui trop s'irais. (vv. 13-14)¹⁵⁹

Mais le risque qui dérive de la possibilité de ne pas recevoir de récompense pourrait causer le déclin de l'attente, et donc la mort :

[...] alres no·i a mais del murir,
s'alacun joi non ai en breumen. (vv. 23-24)¹⁶⁰

1.2.3 La 'maladie amoureuse' et la dimension collective de l'amour

La tension qui accompagne et dirige l'attente de l'objet d'amour ne se manifeste pas de façon neutre, mais à travers une symptomatologie amoureuse qui révèle les revers de l'inaction du poète *patiens*¹⁶¹. Le chant, dont l'initiative primordiale dérive de l'ambition à prendre part d'une dynamique verticale, se configure chez les premiers troubadours sans un aspect qualitatif déterminé, mais s'auto-affirme comme le lieu de convergence des conséquences de cette dynamique.

Or, nous avons essayé de démontrer que, dans la tradition poétique occitane, la dimension spatio-temporelle permet de délimiter la place du poète par rapport à la polarité éthique et

immorale, una perversione profonda e terribile della natura umana, che va combattuta, in nome della 'buona (e quindi 'vera') speranza' », p. 61).

¹⁵⁸ À ce propos, il nous semble opportun de clarifier le manque de vue réelle dans la poésie des troubadours, et sa présence isolée dans la littérature septentrionale des origines (§ 2.3). Dans un cadre général, il nous paraît erroné en effet d'affirmer que la vue intervient dans les dynamiques de l'*innamoramento* en remplaçant la métaphore de la chasse, comme semble le suggérer Ch. Lucken : « Au lieu d'être représenté sur le mode de la chasse – de la séduction – à la manière de la tradition ovidienne, l'amour, dans la littérature courtoise, [passe] à travers l'œil. [...] La *semblance* de la dame qui vient se refléter sur le miroir des yeux de l'amant pour se graver ensuite dans l'enclos de son cœur, peut ainsi se lire comme une description, sur un mode plus ou moins métaphorique, ou allégorique, des conséquences qu'entraîne la vision de la dame sur le fonctionnement de l'imagination et de la mémoire », LUCKEN 1998, p. 214. À propos de la métaphore de la chasse et de la pêche (qui lui est un motif ovidien, cf. LEFEVRE – UULDERS *et al.* 2016, p. 369) et en relation avec la concrétisation des référents métaphoriques, chez les troubadours et les trouvères, cf. RUSSO 2019. L'*innamoramento* par la vue est un motif ovidien dans la narration d'oïl (entré dans les prototypes à travers *Énéas*) ; la vue réelle chez les troubadours est absente (*amor sez vezer*) grâce à la vue onirique (VILLARI 2018 l'a clairement démontré).

¹⁵⁹ BEdT 262,1 ; éd. CHIARINI 1985, p. 102.

¹⁶⁰ BEdT 262,4 ; éd. CHIARINI 1985, p. 66.

¹⁶¹ Pour la configuration du sentiment amoureux dans un « *aspetto patiens* » chez les troubadours, nous renvoyons à GUBBINI 2005b, notamment p. 783, note 8.

sentimentale de l'amant ; l'immobilité qu'il déclare inscrit son orientation dans l'approximation au pôle positif. Les effets de cette tension perpétuelle, que l'amant ne parvient pas à apaiser, agissent comme les symptômes d'une affection spirituelle et charnelle. Cette symptomatologie s'avère être la seule manifestation concrète du sentiment amoureux dans le temps réel du chant, pour lequel les premiers troubadours codifient, depuis les origines, un langage spécifique. Les conséquences du sentiment amoureux s'imposent donc comme une présence effective et affective tangible, avec laquelle le poète (et la collectivité proche) doit se confronter dans une dimension réelle éthique et pratique¹⁶².

La descendance ovidienne de la pathologie amoureuse tisse un lien direct entre l'Antiquité et la production littéraire occitane¹⁶³. La symptomatologie élaborée et transmise par la poésie élégiaque latine¹⁶⁴ s'affiche comme la première source pour la constitution d'un discours centré et incluant les états maladifs, physiques et psychologiques, du poète-amant. Cette influence fournit toutefois moins une base théorique, qu'un répertoire d'images codifiées¹⁶⁵, dans un procédé d'emprunt à la fois passif, voire scolastique, et de renouvellement productif. Le conflit immanent qui oppose la conception de l'amour propre à la lyrique provençale au code théorique du *magister* n'a d'ailleurs pas besoin d'affecter les moyens de mise en scène de la maladie amoureuse : comme l'a remarqué L. Lazzerini, la réfutation occitane semble essentiellement cibler les mécanismes de guérison et convalescence conçus par Ovide¹⁶⁶. Cette scission représente ainsi un élément fondamental de différenciation entre le contenu érotique de la nouvelle poétique occitane et la phénoménologie amoureuse dans la tradition littéraire qui les a précédés.

¹⁶² Pour l'étude de la 'maladie amoureuse', nous ne suivons pas les démarches analytiques propre à l'histoire des émotions' et au 'lexique des émotions'. Dans le domaine de cette discipline, des nombreuses analyses ont déjà fait face à ce sujet ; cf., parmi les autres contributions de ces deux spécialistes, GUBBINI 2005b ; GUBBINI 2012 ; ATTURO 2014. Nous reprenons à l'occurrence certains résultats obtenus dans l'étude *émotionnelle* de la maladie amoureuse, mais nous n'adoptons pas cette approche. La maladie amoureuse assume en revanche dans notre examen la fonction de *noyau de fond* primaire (se manifestant non seulement dans les *mots*, mais dans différentes variations sur les *thèmes* et les *motifs*) dans la production occitane : elle marque l'une des étapes fondamentales du parcours de constitution du discours amoureux dans cette tradition, en attribuant – comme nous le verrons – une dimension tangible, réelle et collective au sentiment amoureux.

¹⁶³ Voir surtout TILLIETTE 1994 ; ROSSI 1994 ; CANET VALLES 2004 ; ROSSI 2005.

¹⁶⁴ Nous nous basons sur l'ample réseau d'informations fourni par ALFONSO – CIPRIANI *et al.* 1990 ; cf. pp. 39-83 (MAZZINI 1990), pour l'étude des signaux, des parties affectées, de l'étiologie et des remèdes de la maladie amoureuse dans toutes ses manifestations (maladie simple, folie, *discidium*, mélancolie) chez Ovide et les autres poètes élégiaques. Pour les autres éléments historiques, nous nous référons à CIAVOLELLA 1976.

¹⁶⁵ Pour les différences substantielles entre la maladie selon Ovide et celle réélaborée par les troubadours, cf. surtout GUBBINI 2005 ; NOACCO 2012 pour l'association entre la théorie des sciences médicales et la phénoménologie des œuvres latines, de la littérature courtoise à Dante, en suivant PERI 1996.

¹⁶⁶ Comme le suggère clairement LAZZERINI 2001a (p. 64) à propos d'une possible polémique anti-ovidienne chez Jaufre Rudel : « Al poeta dei *Remedia Amoris*, che consigliava di smorzare le pene amorose nella serenità agreste [...] Jaufre Rudel replica con tagliente ironia, opponendo la *sua* ricetta: la scelta d'un amore che non avrà mai bisogno di 'rimedi', e che pertanto elimina alla radice la necessità di ricorrere a palliativi rozzi e puerili. »

Les conséquences du sentiment amoureux, tel qu'il est configuré aux origines, ne sont pas impliquées dans une démarche de rejet ou de négation : toute la gamme de manifestations qui dérivent de la maladie (de la frustration à la folie) disposent d'une valeur ambivalente, oscillant entre une condition intrinsèquement négative et un aboutissement positif. Le double caractère de cette sensation-impulsion contraint l'expression dans des limites bien définies, à la fois loin de la mort et de la guérison, voire loin des excès possibles dans sa manifestation. De ce fait, la maladie – qui n'est pas soignée, mais qui ne parvient pas à menacer la vie – est recherchée : en étant elle-même le moyen de guérison, elle est décrite comme source de perfectionnement. L'«acceptation» (qui se révèle en quelque sorte *réelle*, en tant qu'élément *présent*) de la maladie amoureuse et le respect de sa pratique (passive) dans le parcours poétique, déterminent donc l'adhésion du troubadour à une morale intime spécifique – réglant sa conduite amoureuse – mais aussi à un code social.

En représentant le revers concret, physique et intellectuel, de la pathologie, l'amour connaît ainsi une dimension collective (mais restreinte et sectaire) à travers la participation de ses «adeptes» à une vie sociale ordonnée selon les règles liées à la sphère amoureuse. Selon ce que les premiers troubadours esquissent, cette collectivité n'a pas un caractère inclusif. La réglementation des conséquences de la maladie amoureuse se répercute dans la vie réelle d'un groupe qui est apte à la suivre : savoir aimer signifie, en d'autres termes, savoir supporter et bénéficier de ses conséquences, à travers un procès qui met à l'épreuve la conduite de l'amant et qui détermine son adhérence à un édifice éthique de groupe. Les épreuves de l'amour représentent donc le critère primaire de complicité entre le poète et l'élite qui, comme lui, se distingue par l'adhérence collective à une morale intime déterminée (Guillaume IX en fournit un enseignement précoce *ante-litteram* : « greu partir si fai d'amor qui la trob'a son talen »¹⁶⁷). De plus, ce paramètre fournit la ligne de partage la plus nette entre l'idéal amoureux élaborée au sein des deux premières générations occitanes et le modèle érotique, ovidien et chevaleresque, pré-troubadouresque¹⁶⁸.

La première allusion des conséquences de l'amour se trouve, il nous semble, dans *Molt jauzions mi prenc amar* (BEdT 183,8) le poème dans lequel le comte de Poitiers déclare – comme nous l'avons vu – son retour dans la dynamique d'ascension verticale, de désir et d'attente d'un *joi* abstrait¹⁶⁹. Dans la str. 5, le poète illustre alors l'action de ce *joi* sur l'amant, ce qui lui permet

¹⁶⁷ *Companho, farai un vers* (BEdT 183,3), v. 6 (éd. PASERO 1973).

¹⁶⁸ LAZZERINI 2001a, pp. 64-66, qui identifie la posture anti-ovidienne comme caractéristique du prince de Blaye. La spécialiste souligne ainsi que Jaufre se distinguerait de Guillaume IX sur cette base. Nous reviendrons sur ce point à la fin du chapitre.

¹⁶⁹ Cf. DI GIROLAMO 2014, p. 21 : « il joi non ha ancora caratteri umani, non parla e quindi non può essere ascoltato ». On suit cette lecture et le jugement des interprétations «féminisantes» (*ibid.*) : « Troppo frettoloso, in Topsfield, il passaggio dal joi alla persona («the best one, whom...») e, a commento del v. 5, «a picture of her»); così anche in Jensen («the best la-dy»): fino a tutta la terza stanza, la protagonista è la gioia. » Sur la nature du *joi*

de justifier son choix de *revertir*, pour mettre en lumière les avantages, mais aussi les risques, de cette décision :

Per son joi pot malaus sanar
e per sa ira sas morir
e savis hom enfolezir
e bels hom sa beutat mudar
e·l plus cortes vilanejar
e·l totz vilas encortezir. (vv. 25-30)¹⁷⁰

Le poète démontre que les effets du *joi*¹⁷¹ sont au même temps thaumaturgiques et néfastes, agissant à la fois sur l'éthique et sur l'esthétique de l'amant. Dans cette *cobla* fondamentale, le *coms* prouve que les conséquences concrètes de la recherche du *joi* sont oscillantes, que son impact positif n'est ni évident ni universel. Ce concept n'est pas isolé en tant qu'élément autonome dans cette strophe : tout le *vers* expose un concept capital tournant autour de deux idées sous-entendues. D'un côté, le poète ne parle pas d'un amour obtenu, mais du processus qui amène au *joi* (selon les dynamiques liées à la polarité et à l'attente) ; il essaie, de l'autre, de décrire le déroulement réel de l'amour, dans sa manifestation tangible. L'adhésion à la recherche et au respect du *joi*, explique le poète, peut amener au perfectionnement (*sanar*) et à l'excellence (*encortezir*). Dans le cas où, en revanche, le *joi* se convertit en *ira*, si, donc, l'amant suscite la réaction funeste de *midons* – à cause de l'infraction de ses règles –, cela peut aussi aboutir à la déchéance, à l'affection, au trouble. C'est ainsi que Guillaume IX préconise l'existence des malades, des fous et des vilains en amour, c'est-à-dire de ceux qui, ne faisant pas partie de l'entourage de privilégiés – qui peuvent et savent *retourner* au *joi* – ne jouissent pas des conséquences bénéfiques de la recherche de l'amour sur terre. N. Pasero, en parcourant un chemin parallèle à notre lecture, parvient emblématiquement à remarquer que le « Leitmotiv dell'opera di Guglielmo non è il motivo del desiderio che si sa inappagabile, bensì quello del desiderio che va appagato e può venire appagato, vuoi in virtù del potere derivante da una posizione di supremazia sociale, vuoi entro i compromessi delle regole d'un gruppo ristretto, pur sempre di privilegiati »¹⁷².

de Guillaume, cf. TOPSFIELD 1975 (p. 37) : « [...] this joy is transcendental. It cannot be formulated by lust or desire, by thoughts or meditation, for Guilhem looks beyond the level of imaginative experience [...] ».

¹⁷⁰ Éd. PASERO 1973.

¹⁷¹ Sur la référence du pronom, DI GIROLAMO 2014, p. 26 « Se *son joi* non è la gioia della dama, ma la gioia che da lei proviene, allo stesso modo, per parallelismo, *sa ira* deve essere il sentimento che la dama non nutre in sé ma, motore immobile, produce in altri. » Cf. LAZZERINI 2001a, p. 48 (« Per la gioia che lei dispensa [...] ») ; TOPSFIELD 1975, p. 37 (« Through the joy she inspires [...] »).

¹⁷² PASERO 1973, p. 219 (nous soulignons les passages saillants). Pour la réception de ce *noyau de fond* élaboré, semble-t-il, dans ces termes par Guillaume IX, cf. LAZZERINI 2001a, pp. 48-49. En référence à BÉdT 10,15

Ce concept est prédominant, il nous semble, dans *Pos vezem* (BEdT 183,11), un *vers* qui est entièrement basé sur la liaison directe entre l'attitude à l'*ars* poétique (c'est-à-dire à son entendement et à sa production) et au respect des règles qu'on dicte et apprend à travers la parole lyrique. Le renvoi à la réalité pertinente à cette poésie se fait justement par le biais de la référence aux bénéfices de l'*amor*, exploitables à travers – semble-t-il – un véritable code qui permet de l'honorer, de le conserver, de le valoriser (« Pero leumens / Dona gran joi qui be·n mante / Los aizimens »). Cet amour n'a pas besoin de *remedia*, car il est une source de bénéfices en soi : tout dépend du poète-amant, de sa conduite, de sa (libre) propension à en respecter les conditions¹⁷³.

La posture anti-ovidienne de la seconde production du compte-poète le rapproche certainement à l'idéal amoureux du prince de Blaye¹⁷⁴ (en anticipant ainsi les évolutions conjonctives des deux premières générations autour du même idéal amoureux). Mais c'est indubitablement chez Jaufrè Rudel que s'affirme l'exigence de connivence avec la souffrance pour le « bacio (*us sols baizars*, BEdT 262,4, v. 52) che risana e che non verrà »¹⁷⁵. Pour résoudre l'affection dérivant de ce chagrin, le poète refuse de recourir au *médicament* facile et accessible, comme celui qui cherche *ici* ce que l'on ne trouve pas *au-delà* :

Amors de terra lonhdana,
per vos totz lo cors mi dol.
E no·n puosc trobar meizina
si non vau al sieu reclam
ab atraich d'*amor doussana*
dinz vergier o sotz cortina
ab dezirada companha.¹⁷⁶

(Aimeric de Peguillan, *Cel qui s'irais ni guerreia*) : « Nel modulo convenzionale prodotto dalla lunga rielaborazione 'cortese' sopravvivono le virtù taumaturgiche, scompare invece il lato terribile del prototipo, quel diritto di vita e di morte sui corpi e sulle anime che apparteneva sia alla protagonista del *Boeci* sia alla dama di *Molt jauzions* » (*ibid.*, p. 49).

¹⁷³ Cf. la traduction dans l'éd. EUSEBI 1995, p. 63 : « [...] facilmente procura gran gioia se bene si mantengono le condizioni ».

¹⁷⁴ Cf. TOPSFIELD 1975, p. 49 : « This grief, like the *dol corau* from which Guilhem IX sought refuge in his imagination, can be cured only by obeying the summons to love, which by implication is a distant love ».

¹⁷⁵ LAZZERINI 2001a, p. 65.

¹⁷⁶ *Quan lo rius de la fontana* (BEdT 262,5), éd. CHIARINI 1985. Selon la traduction de P. Beltrami, qui suit G. Frank : « Amore di terra lontana, per voi tutto il cuore mi duole. E, se non vado al suo richiamo, non ne posso trovare medicina con l'attrattiva di un amore dolce in giardino o sotto cortina con una compagna desiderata ». La traduction est différente chez G. Chiarini « Amore di terra lontana, per voi tutto il mio essere soffre. E non posso trovarci rimedio se non accorro al suo richiamo, per la lusinga di un dolce amore dentro un verziere o sotto il baldacchino con una compagna desiderata » (en accord avec L. Spitzer). Cf. *Rialto* : [http://www.rialto.unina.it/JfrRud/262.4\(Chiarini\).htm](http://www.rialto.unina.it/JfrRud/262.4(Chiarini).htm). Encore, selon L. Topsfield : « And for this I can find no remedy unless I obey your call with its attraction of a sweet and gentle love within the orchard or beneath the curtain with the companion whom I desire. » (TOPSFIELD 1975, p. 49).

Mieux vaut profiter des bénéfiques que l'on peut tirer des tourments liés à l'attente, et encourager « the desire for a great and assured happiness in a great love », ce qui implique « the renunciation, in order to this, of frivolous and temporary loves »¹⁷⁷. Toujours au sein de ce même poème, qui s'avère une boussole de l'interprétation de la maladie amoureuse, Jaufre explique son acceptation de la souffrance (« [...] plus es ponhens qu'espina / la dolors que ab joi sana », vv. 26-27)¹⁷⁸. Il justifie sa démarche, en identifiant et en associant indissociablement la douleur suprême avec le summum de la joie¹⁷⁹. Le même discours pourrait valoir pour le *colps de joi* (BEdT 262,3, v. 13)¹⁸⁰, mais l'attente se teint des tons dysphoriques du désespoir, à cause de la défaillance de l'amant, qui oriente le *joi* vers la mauvaise direction. La douleur, alors, ne fait plus fonction de moyen ambivalent – *per aspera ad astra* –, mais « tue » (« m'aussi », v. 13). Jaufre Rudel esquisse ainsi les causes de la lutte de la troisième génération, dominée par le découragement aux égards du *bon esper*¹⁸¹.

La démonstration la plus explicite et raffinée du mode opératoire bénéfique de la 'maladie amoureuse' se trouve sans doute chez Cercamon. Dans BEdT 112,4¹⁸² le poète s'attache à énumérer et illustrer les étapes de son martyre amoureux, qui est le seul moyen d'approximation à *Amor* (« Las ! qu'ieu d'Amor non ai conquis / mas can lo trebalh e l'afan », vv. 7-8)¹⁸³. À la str. 7, surtout, Cercamon déclare son sacrifice et les bienfaits qu'il en tire :

Bel m'es quant ilh m'enfolhetis
 e·m fai muzar e·n vauc badan ;
 de leis m'es bel si m'escarnis
 o·m gaba derers o denan,
 c'aprop lo mal m'en venra bes
 ben leu, s'a lieys ven a plazer. (vv. 37-42)

Non seulement le poète se plaît (« bel m'es ») à subir les tortures les plus disparates (psychologiques et corporelles). Cette souffrance, explique-t-il, lui permet de mériter le bien,

¹⁷⁷ TOPSFIELD 1975, p. 49.

¹⁷⁸ Sur le lexique de la douleur corporelle et sur le thème de la *compunctio*, cf. GUBBINI 2005.

¹⁷⁹ Toujours GUBBINI 2005 met en relation la blessure amoureuse avec le *vulnus* de l'*amor-caritas* chez Richard de Saint-Victor (*Ecce video alios vulneratos, alios ligatos, alios languentes, alios deficientes; et totum a caritate*). Il ne nous semble pas cependant que cette correspondance révèle d'autres niveaux de sens, sinon celui de la reprise du schéma expressif.

¹⁸⁰ Sur ce motif, la lecture de LAZZERINI 1993a est absolument fondamentale (sur le « motivo che macera la carne e la trafigge » dans la littérature mystique, surtout chez Saint Bernard, pp. 191-192). Cf. aussi BOLOGNA – FASSO 1991.

¹⁸¹ Comme s'attache à le démontrer ASPERTI 2017. Sur l'évolution de ce thème chez Bernard de Ventadorn, cf. GAUNT 2006, en particulier pp. 20-28.

¹⁸² *Quant la douz'aura s'amarzis*, éd. ROSSI 2003.

¹⁸³ ROSSI 2003, pp. 219-220 décèle aussi la présence de la phénoménologie liée à la maladie amoureuse, et renvoi à l'*Ars Amatoria*.

selon une démarche dont il développe clairement les conventions, mais toujours à condition que la *dame* accepte de lui octroyer ce bien.

Le message le plus déterminant en ce sens est contenu dans les deux vers – fort célèbres – de la *tornada*¹⁸⁴ :

Cercamons ditz : « Greu er cortes
Hom que d'amor se desesper ! » (vv. 55-56)

Dans sa sentence, le poète affirme que c'est à travers son martyr exemplaire qu'il peut se permettre de transmettre son idéal amoureux : contrairement à « hom que d'amor se desesper » (v. 56), il est nécessaire de conserver l'*espoir*, malgré les souffrances et l'absence de *joie*. Pour argumenter les raisons de sa foi, il ne s'adresse pas à un public générique, mais à ceux qui partagent son ambition éthique (être *cortes*), précision qui, dans une dynamique de maître-élève, expliquerait aussi l'emploi du discours direct au début des deux vers (« Cercamons ditz »). Sa disposition au supplice amoureux ne dérive pas d'un choix individuel : il s'agit plutôt d'un 'savoir-faire/être/aimer' connu par la collectivité, mais pratiqué par une minorité : l'élite, dont le poète lui-même fait partie, est celle des amants qui ne tombent pas dans le désespoir¹⁸⁵.

¹⁸⁴ À propos de ces vers, cf. entre autres LAZAR 1964 ; CROPP 1975, pp. 98-103 ; ROSSI 2011, p. 358 ; ROSSI 2009, p. 221 ; ZINK 2013.

¹⁸⁵ Cf. donc, à ce propos, nos observations sur BEdT 262,3 et l'idée du retour

1.3 Conjonctures de l'expression amoureuse

L'analyse, pour conclure, a été consacrée dans ce premier chapitre à l'identification et à l'examen des *noyaux de fond* primitifs et fondamentaux de la première expression amoureuse occitane. Nous en avons identifié trois au total, que nous considérons comme les seuls éléments primaires et porteurs pour la naissance, au sein de la première époque, et pour la codification, lors du passage à l'âge 'classique' du discours amoureux *courtois*.

Le premier élément qui a été ainsi étiqueté est la polarité essentielle et existentielle, qui se construit et synthétise souvent autour de la métaphore solaire : à travers la conservation d'un espace d'action possible, ordonné entre un pôle positif et un pôle négatif (*vie/mort ; sagesse/ignorance ; lumière/obscurité*), le poète peut exprimer son oscillation entre le *bien* et le *mal* amoureux, tout en consolidant son aspiration d'ascension verticale.

La dimension chrono-topique, en ce sens, permet de justifier l'attitude positive du poète-amant face à cette tension temporelle et spatiale. Dans ce deuxième *noyau de fond*, l'implication de l'*espoir* et des moyens intermédiaires de réalisation sexuelle fournissent en effet au discours les conditions contingentes d'assouvissement du désir tout en conservant la tension vers le *joi* et le 'serment' chasteté.

Encore plus attaché à l'univers de référence réel de l'amant-poète, le dernier *noyau de fond* consiste en ce qu'il est possible d'appeler la 'maladie amoureuse' : autour de ce phénomène se recueillent toutes les manifestations (symptômes et conséquences) concrètes de l'amour. Les motifs liés à ce *noyau de fond* sont donc ceux qui impliquent des dynamiques sociales et collectives : d'abord parce qu'il engage le respect d'un code de comportement (à partir du principe que, si l'on suit les *règles*, l'amour ne fait pas souffrir) ; ensuite, parce que les effets de la souffrance peuvent acquérir une valeur positive et thaumaturgique sur l'amant, l'amenant notamment à la purification et au perfectionnement.

Ces *noyaux de fond*, si bien consolidés déjà dans la première et deuxième génération, se conserveront tels quels à partir de la troisième génération. Chez Bernart de Ventadorn, qui inaugure l'époque 'classique' de la poésie lyrique en langue d'oc, ce système expressif ne changera pas de moyens, mais d'orientation. À la redistribution des sentiments dans une dimension à dominante dysphorique (dirigé vers le pôle négatif), s'ajoute l'apparition d'un quatrième *noyau de fond* : le service amoureux, qui prend l'essor du déploiement de la métaphore féodale¹⁸⁶, commence à disposer le sentiment amoureux dans un conflit para-amoureux, qui

¹⁸⁶ Cf. PELLEGRINI 1944 ; BELTRAMI 1998a, p. 42.

justifie à travers la hiérarchie l'éloignement sentimental. À cette même époque, par ailleurs, « i provenzali cominciano a svolgere dottrinalmente la teoria dell'amore »¹⁸⁷ qui se figera donc autour de ce nouveau *prototype* d'inaccomplissement *désespéré*, mortel et d'éloignement pseudo-social.

¹⁸⁷ ERRANTE 1948, p. 158.

DEUXIÈME PARTIE

2. L'écho septentrional

2.1 Présence, préexistence, coexistence

Un discours amoureux existe dans le Nord avant l'érotisme *courtois*, ayant précédé la communication translinguistique en matière érotique par le biais des chants et des enseignements provenant du Sud. Avant l'apparition de toute production en langue d'oïl, et avant même que tout contact littéraire avec le Midi soit admis ou attesté, l'aire galloromane septentrionale présente son propre réseau d'influences et de présences dans le domaine amoureux, indépendant mais en partie assimilable à celui des grandes cours méridionales. Au sein de ce dernier, il est possible – comme partout et toujours, d'ailleurs – de repérer les témoins d'un discours amoureux antérieur à celui qui acquiert l'étiquette romane et le statut littéraire, c'est-à-dire à l'« art de vivre », « d'aimer » et « d'écrire » qu'est la *courtoisie*¹⁸⁸.

La présence de l'*éros*, entre la fin du XI^e et la première moitié du XII^e siècle, émerge du foisonnement de textes antiques qui l'ont pour objet, de la spéculation théologique, de l'héritage celtique¹⁸⁹, des pièces poétiques érudites et ecclésiastiques en langue latine¹⁹⁰. Dans cette analyse, il ne s'agira pas de repérer les points de convergence et les épreuves de la continuité entre la tradition *courtoise* et celle qui l'a précédée. Il ne sera pas question non plus de relever, comme le faisait R. Lejeune – sans doute avec une grossièreté dont elle était consciente – qu'« à cette époque déjà, l'amour est dans l'air. L'amour est à la mode »¹⁹¹, phénomène que l'on ne saurait d'ailleurs restreindre au seul bas Moyen Âge. Nous repérerons, dans cette phase de l'examen, certains des thèmes et motifs, reconnaissables et éligibles au statut de noyaux de fond, constituant le substrat du discours amoureux qui émerge et se diffuse dans le Nord de la France à l'époque pré-*courtoise*. Ces éléments aideront, enfin, à identifier les différents niveaux de l'échafaudage intellectuel et littéraire sur lequel se fonde cette tradition.

¹⁸⁸ Cf. ZINK 1992a, p. 103 ; voir aussi DUBY 1991, p. 261 ; ROUSSEL 1995, cf. entrée « courtoisie », pp. 175-196.

¹⁸⁹ Cf. GINGRAS 2011, p. 251, reconnaît dans l'« l'Antiquité romaine » et dans « l'héritage celtique » les deux influences agissant sur l'art d'aimer propre au genre romanesque. Celui-ci se forme « autrement que [chez] les poètes, en les confrontant notamment aux motifs merveilleux ». C'est, selon Gingras, grâce à cette influence et à travers l'exploitation du « plan narratif [...] que l'amour se dégage progressivement du lyrisme et donne de nouveaux registres au sentiment amoureux » (*ibid.*). Nous reviendrons sur cet avis : mais nous anticipons que nous ne nous accordons pas avec cette perspective d'éloignement progressif d'un modèle lyrique, ni avec l'aspect formel de cette hypothèse, qui accorde au renouveau générique engendré par le roman toute la responsabilité de la formation d'un nouvel érotisme. Cf. aussi ZINK 1992, pp. 142-143.

¹⁹⁰ Dans la perspective de BEZZOLA 1960² et de DRONKE 1966.

¹⁹¹ Cf. LEJEUNE 1954, p. 10, qui se réfère ici à l'apparition, indépendante selon elle, de la poésie lyrique occitane, d'un côté, et de l'*Historia Calamitatum Mearum* de Pierre Abélard, de l'autre.

Il sera ainsi question de saisir et d'examiner les étapes, les arguments et les motifs fondamentaux, qui fondent le discours amoureux dans la production profane à l'intérieur de son « double réseau de rapports différentiels »¹⁹². Nous avons repéré les pivots de cette structure dans la pensée cléricale, dans les premières chansons de geste et dans le substrat légendaire celtique. La constitution de ce réseau de sources et d'influences contribue à dégager, dans le cadre de la formation et de la naissance du discours amoureux roman, les voies essentielles de son parcours. À la suite de ce stade de constitution préalable, l'histoire du discours amoureux passera par l'élaboration des prototypes dans les romans d'antiquité (§ 2.2.1, 2.2.2) et aboutira, à partir de l'an 1170, à la fusion de différents discours et à l'affirmation d'un code unique d'expression érotique propre à la tradition narrative septentrionale (§ 2.2.3).

¹⁹² Cf. POIRION 1981, p. 109 : « L'œuvre littéraire se construit comme un double réseau de rapports différentiels, d'une part avec les textes littéraires préexistants, d'autre part avec des systèmes de signification non littéraires. »

2.1.1 L'ordre et la classe (à l'époque *pré-courtoise*)

1. *Mariage, chasteté et pensée cléricale*

Point de départ essentiel de cette réflexion, *Le chevalier, la femme et le prêtre* est un ouvrage qui conserve sa vitalité critique sous plusieurs points de vue¹⁹³. G. Duby s'est jadis exprimé de façon éloquente pour présenter le cadre dichotomique qui, à l'aube de 1150, caractérise l'univers littéraire de la France septentrionale :

L'écran subsiste : la parole est toujours aux gens d'Église. Mais il perd de son opacité et surtout il déforme moins. Parmi les écrits qui nous sont parvenus, se multiplient ceux qui furent composés pour plaire aux nobles, pour à la fois les divertir, les rassurer, les éduquer. Cette littérature, évidemment, ne montre pas la réalité des comportements, mais ce qu'on voulait qu'ils fussent. Elle étaye un système de valeurs, et ce système demeure fortement marqué par *l'idéologie cléricale* : nous n'entendons pas ce que disait d'elle-même l'aristocratie mais le *discours* qu'on lui tenait, que lui tenait les clercs. Sur ce discours, chacun des *deux modèles antagonistes*, le profane et l'ecclésiastique, exerce donc sa *pression*. Toutefois, *selon les genres littéraires*, l'un des deux l'emporte sur l'autre.¹⁹⁴

Axée surtout autour de la réflexion sur la configuration du rapport conjugal, cette « pression » antithétique et complémentaire entre les deux partis opposés n'aboutira sur un unique chemin final qu'après un certain temps : selon G. Duby, l'esprit qui anime la littérature *de cour* durant sa pleine expansion et avec l'arrivée du genre romanesque, finira par fusionner ces « modèles antagonistes », en amortissant, en définitive, « les heurts [...] entre les deux morales »¹⁹⁵. Le dispositif qui est ainsi constitué dépend d'un fait essentiel : la dynamique qui engendre les racines de la *courtoisie* serait un *discours* sur la noblesse, un discours construit sur mesure pour elle, mais qui ne provient pas d'elle.

Nul n'ignore que l'affirmation de la littérature profane se produit lors du passage de « l'ancien univers épique, [...] encore profondément similaire [...] à la manifestation de l'inouï, de l'inattendu, de la surprise » qui caractérise la *renovatio* du roman¹⁹⁶. Au sein de ce bouleversement, pourtant, les mêmes individus détiennent la place centrale de la scène intellectuelle, et la conservent dans les décennies qui suivent : la littérature *de cour* s'épanouit en changeant de support, sans changer de médiateur. La voix principale de la littérature *de cour*, on

¹⁹³ Cet ouvrage fondateur semble à la fois anticiper et synthétiser certaines tendances critiques des décennies suivantes : c'est dans cette aptitude critique que réside, à notre avis, son importance essentielle.

¹⁹⁴ DUBY 1981, p. 223. Nous employons l'italique pour les passages commentés.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 239.

¹⁹⁶ STANESCO 1990 ; cf. aussi BOUTET 1993, p. 22 ; pour la notion de *renovatio*, STANESCO 2002, pp. 48-49.

le sait, provient de son cœur idéologique, et non pas – voire non pas principalement – de la classe que cette littérature représente.

L'emploi du terme *discours*, dans les mots de G. Duby, révèle sa fonction décisive : en prônant le rôle idéologique de la production artistique, ce terme ôte à l'expression littéraire le rôle de réplique fidèle de la matérialité socio-historique¹⁹⁷. C'est au travers de cette idée que l'on retrouve confirmée la fonction intellectuelle et doctrinale de l'œuvre littéraire des origines oïliques : tout remonte à la perspective externe et édifiante de l'« idéologie cléricale », d'où résulte un modèle dominant qui constituera le fondement de la tradition littéraire profane, et qui continuera de l'influencer dans ses étapes essentielles.

Dans la production profane, autant que dans les œuvres religieuses, il subsiste donc un « système de valeurs » cohérent qui, au XII^e siècle, a « donné naissance aux formes modernes de la pensée et de la foi »¹⁹⁸. En d'autres termes, il n'existerait, du moins aux origines de la narration d'oïl, qu'une littérature *cléricale*, faite pour les *laïques*. G. Duby parvient cependant à parler de l'antinomie entre deux modèles, « le profane et l'ecclésiastique », opposant les exemples du *Jeu d'Adam* et du *De Amore* d'André le Chapelain. Selon cette hypothèse, ce ne sera, enfin, qu'avec le Graal, que cette tension antithétique s'atténuera :

Par-delà le brusque virage qui, dans le *Conte du Graal*, vint sublimer, sous les apparences d'un vœu de chasteté, les renoncements à quoi la « jeunesse » était contrainte [...] le fort de la production littéraire n'enseigne-t-il pas, avec toujours plus d'insistance, que l'amour, l'amour de corps et de cœur, s'accomplit dans le mariage et dans cette procréation légitime refusée aux femmes infidèles, aux Guenièvres trop brûlées de passion pour que leur sperme demeure fécond ?¹⁹⁹

Au sein de l'opposition que l'historien a ainsi identifiée, subsistent des éléments d'ambiguïté qui pourraient nuancer cette distinction. Selon G. Duby, les deux textes se différencient dans leurs implications idéologiques à cause d'une différence d'ordre générique (le « genre littéraire »). Cependant, l'approche comparatiste serait par-dessus tout délégitimé par l'écart spatial et chronologique qui sépare ces deux œuvres.²⁰⁰ En particulier, il est fort probable que le drame religieux inspiré de la *Genèse* soit à circonscrire à la période initiale de l'histoire littéraire d'oïl²⁰¹, tandis que le traité érotique d'André le Chapelain remonte à une époque que l'on considère à bon

¹⁹⁷ Les arguments capitaux – desquels nous nous détachons – de la thèse de G. Duby aboutissent cependant, comme on le sait, à des axiomes de caractère pleinement sociologique, cf. notamment DUBY 1964 et DUBY 1991.

¹⁹⁸ VERGER 1996, p. 8.

¹⁹⁹ DUBY 1981, p. 238.

²⁰⁰ Selon le même schéma de DUBY 1981. Cf. MAC BAIN 1992, qui, en démentant l'analyse basée sur les genres textuels, s'attache à la question de la proximité entre textes profanes et textes religieux entre 1160 et 1180 ; il propose en revanche de classer les œuvres littéraires et leur contenu sur la base des publics visés (*ibid.*, p. 386).

²⁰¹ Cf. HASENOHR 2017.

droit comme celle du rayonnement de l'idéologie *de cour*²⁰². Mais pourquoi mettre en discussion ce plan de l'analyse mentionnée ? En tentant de résoudre ce doute, il est possible de s'approcher d'un point essentiel de l'argument traité.

Il n'est pas aisé, d'abord, d'harmoniser l'examen comparatif invoqué ci-dessus avec les prémisses de l'hypothèse considérée. Ces dernières mettaient en lumière, en effet, une évidence tout à fait fondamentale – et que les deux exemples confirment, plus qu'ils ne le démentent : à savoir que l'hégémonie de la pensée cléricale agit au cœur de la tradition à la fois profane et religieuse. Il est clair, en effet, que les voix que l'on attribue à ces deux œuvres si différentes ne s'opposent pas dans leurs principes. Au contraire, tout découle de leur contiguïté idéologique, dans la lignée de la réflexion sur le mariage qui influence emblématiquement la littérature profane dans ses caractères fondamentaux. C'est en ce sens que l'objectif édifiant du *Jeu d'Adam* ne semble pas s'écarter de celui du *De Amore* : le centre d'intérêt reste le mariage²⁰³.

Une perspective mettant en avant la continuité stratégique entre les différentes parties de l'œuvre et la véritable valeur de sentence du dernier livre peut, entre autres, confirmer la proximité entre les deux textes-phares de l'argument de G. Duby : leur intention univoque de prêcher un modèle de lien conjugal fonde l'esprit de cette littérature, qui est tout d'abord cléricale, et qui parle de la classe dont elle est informée et qu'elle vise à former²⁰⁴. Leur but essentiel se concentre, comme nous le verrons, dans l'effort de modeler cette partie de la société qui, s'affirmant, recherche un modèle d'identité, qui se construit sur la base d'un exemple d'*ordre* attaché essentiellement à la valorisation religieuse et sociale du *lien conjugal*.

C'est en ce sens qu'une œuvre telle que le *Jeu d'Adam*, plus que de s'en éloigner, peut révéler des buts assimilables aux intérêts du *De Amore*. La réflexion relative au mariage est complémentaire à celle que G. Duby considère être sa contrepartie, c'est-à-dire à la codification des relations extra-conjugales : le rapport illégitime, en effet, est conçu selon la même hiérarchie éthique, exigeant la chasteté comme son ultime aboutissement, voire comme son exercice indispensable.

Une telle analyse permet certainement de dissocier ces textes du statut normatif qui leur est souvent attribué, et qui s'avère trompeur sous différents points de vue. Dans notre perspective, en particulier, c'est la représentativité de ces œuvres qui pourrait être exploitée. Ces œuvres affichent un statut exemplaire qui démontre, à grande échelle, la validité de l'axiome qu'elles

²⁰² RAINA 1891, pp. 260-261 ; RUFFINI 1980, p. XV. Cf. COLOMBO 1997, p. 557.

²⁰³ Il faut naturellement adhérer à la lecture qui relève, dans ce dernier texte, l'importance du troisième livre. La valeur de la *reprobatio*, qui pourtant achève et sacralise cette œuvre, est souvent négligée. Cf. la lecture fondamentale du *De Amore*, qui semble aller dans ce sens, de SCHNELL 1982, ici surtout pp. 11-16. L'auteur s'attache, en effet, à résoudre l'incompatibilité apparente entre le « kanonische Recht » et la pensée courtoise. Cf. aussi CHERCHI 1986, p. 506.

²⁰⁴ En continuité avec « les théoriciens de la chevalerie », cf. FLORI 1998, surtout pp. 212-219 ; AURELL 2011a, p. 324 : « Les intellectuels tonsurés diffusent activement les valeurs courtoises ».

renferment sur le discours amoureux septentrional en général : à quelques exceptions près, le *modèle conjugal* représente la pierre angulaire de la *courtoisie* au Nord, même si dans certains *prototypes* de façon plus évidente que dans d'autres (§ 2.1.3). De la même façon, la *relation extraconjugale*, telle qu'elle est conçue par le discours amoureux méridional, n'entraîne pas de principes antinomiques par rapport à ce modèle, tant qu'elle ne brise pas le serment d'inaccomplissement. Ainsi, lorsqu'au Nord, non sans de nombreuses variations, parviennent des prototypes provenant en grande partie du Midi, célébrant un érotisme illégitime, le discours amoureux s'ancre à la chasteté *sine die* comme alternative symétrique au mariage²⁰⁵. La « rébellion » ne subsiste pas face à l'idéologie cléricale prônant, donc, l'abstinence de l'union charnelle²⁰⁶. Cette dernière n'est qu'une autre facette de la même stratégie exhortant l'union conjugale, et est le revers de l'idéal de hiérarchie sociale²⁰⁷. C'est sur ce point que nous en arrivons à rejoindre la réflexion de G. Duby :

Le mariage apparaît en position maîtresse, au cœur même d'une formation idéologique, d'une image de la société parfaite [...] L'univers est hiérarchisé [parce qu'] ici-bas, depuis la faute, on voit la sensualité toujours prête à prendre le dessus ; la rébellion est permanente : celle des sujets et celles des femmes.²⁰⁸

La recherche d'un *ordre* unique s'impose alors, tant dans l'Église que dans l'État. Certes, une fois formulé, cet ordre sera essentiellement emprunté à la parole sacrée, à la célèbre devise biblique « *ordinavit in me caritatem* » (*Ct.* 2,4), d'où prolifèrent des méditations théologiques et des réglementations morales, comme dans l'*ordo* d'Hugues de Saint Victor²⁰⁹. Un tel épanouissement de l'action de la chasteté dans l'univers n'est pas non plus un concept nouveau dans la théologie chrétienne : déjà Saint Augustin ramenait l'idée de la chasteté à celle de vertu en général. Dans son système de valeurs, règne un *amor ordinatus* (*De Mendacio*, cp. 20 ; PL.,

²⁰⁵ Sur l'importance du mariage dans l'idéal amoureux d'André le Chapelain, cf. SCHNELL 1982, pp. 137-154 ; R. Schell souligne notamment la mise en abîme de l'argument présenté en faveur de l'illégitimité amoureuse à travers des *personae* qui incarnent une pensée contraire.

²⁰⁶ Voir, en soutien, les différents degrés de chasteté (virginale, conjugale, viduale), cf. surtout S. Augustin, *De nuptiis et concupiscentia*, lib. I, cp. 4 ; PL., 44, 416. DSAM, p. 784.

²⁰⁷ Nous y reviendrons au prochain point. Voir, à cet égard, l'équivalence sociale du mariage et de la chasteté, aussi chez saint Thomas (cf. "chasteté" dans le DSAM, pp. 777-797, surtout p. 783) : « Et s'il faut ne pas hésiter à dire que les gens mariés, dans la mesure où ils pratiquent la chasteté conjugale, aident, à leur rang, l'humanité dans son ascension, on peut sans témérité avancer que par l'usage raisonnable des moyens proportionnés à la fin du mariage chrétien, par leur exemple, leur force d'âme et leur confiance en la Providence, "ils deviennent, comme s'exprime saint Thomas à propos des vierges, pour l'humanité tout entière un élément de beauté et de salut" (2a 2ae, q. 152, a. 2). Le précepte de se multiplier, ajoute Saint Thomas, [...] regarde la société en général à laquelle le *progrès spirituel* n'est pas moins nécessaire que l'accroissement numérique. »

²⁰⁸ DUBY 1981, pp. 227-228.

²⁰⁹ « *Ordinate ergo caritatem, ut per desiderium currat de Deo, cum Deo, in Deum ; de proximo et non in proximum ; de mundo, nec cum mundo, nec in mundum ; et in solo Deo requiescat per gaudium. Haec est ordinata caritas, et praeter ipsam omne quod agitur non ordinata caritas est, sed inordinata cupiditas* », cf. BARON 1969, p. 92. Cf. aussi BOUQUET – NAGY 2015, pp. 126-132. Pour une bibliographie succincte sur ce sujet, cf. *ibid.*, p. 376, n. 73.

40, 515)²¹⁰ qui « réglera les affections (domaine de la sensibilité) et les plaisirs de la chair (domaine de la sensualité) »²¹¹. Un « programme de conformation des émotions » de la part de l'*ecclesia*, place au centre de ce système l'amour et ses dynamiques, en le construisant autour de ses trois facultés (raison, volonté et affect) et selon ses différents degrés de manifestation²¹².

Les « émotions “positives” – la joie, le désir, la jouissance »²¹³, ainsi exaltées dans l'*ordinata caritas*, n'ont pourtant rien d'abstrait : elles ne sont « ni une naïve palpitation émotive du moine soudainement devenu hypersensible, ni une froide transposition dans les pratiques de piété de principes théologiques suréminents »²¹⁴. L'effort ne vise pas non plus la médiation raisonnée entre l'*amor Dei* et l'*amor mundi*²¹⁵, mais se concentre plutôt sur l'exploitation théorique et pratique du second. La raison d'être de l'amour devient donc son rôle ordonnant, dans le sens le plus concret du terme, « qui concerne autant le déroulement de la liturgie, la conversion spirituelle que l'organisation institutionnelle des communautés »²¹⁶. Sur cette voie débute la transposition fondamentale de la conception de l'amour, d'un « registre du psychologique et de l'intime [...] au registre public »²¹⁷.

2. Renouveau de l'orthodoxie, création de l'identité

L'amour n'est donc pas seulement un objet, voire « la grande affaire »²¹⁸ du *second âge féodal*. Il est la matrice et le sujet « d'un monde où l'exercice socialisé et régulé de la sexualité, jusque dans la continence, joue le rôle d'une pierre angulaire de la construction sociale »²¹⁹. Dans la production littéraire, l'amour devient le pivot du « nouveau lien » entre la chevalerie et l'éthique chevaleresque, voire de la fusion entre la chevalerie et la classe aristocratique²²⁰.

Au milieu du XII^e siècle, la tradition d'oïl déploie une série de textes formellement différents, qui naissent au sein de milieux probablement diversifiés, mais qui, grâce à plusieurs éléments, révèlent une filiation : l'emprunt d'une même symbolique en est la preuve²²¹. Dans le sillage d'un discours clérical, ecclésiastique mais aussi aristocratique, s'installe un dialogue visant les

²¹⁰ Cf. DSAM, pp. 777-797.

²¹¹ *Ibid.*, p. 778. À propos de la *concordia*, comme concept à la fois augustinien et augustiniste, cf. BOUTET 1992.

²¹² BOUQUET – NAGY 2015, pp. 128-129.

²¹³ *Id.*, p. 125.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ ERRANTE 1948, p. 171.

²¹⁶ BOUQUET – NAGY 2015, p. 125.

²¹⁷ GUERREAU-JALABERT 2010, p. 421. Cf. aussi l'interprétation fondamentale de JAEGER 1985, où l'auteur s'attache à pointer l'Église impériale en Allemagne autour du X^e siècle comme responsable de l'élaboration de la morale et de la conduite *courtoise*.

²¹⁸ BOUQUET – GUERREAU-JALABERT – SOT 2005, p. 328.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Cf. FLORI 1986, pp. 249-267 ; FLORI 1998, pp. 74-78.

²²¹ DUBY 1981.

mêmes intérêts, qu'il est difficile, voire foncièrement abusif, de distinguer sur la base d'une opposition binaire entre le sacré et le profane²²².

L'importance qu'acquiert « l'idée d'unité » dans la pensée chrétienne « a pour principal support l'amour, pensé comme ciment de toute relation sociale »²²³. Malgré le « caractère en apparence “naturel” », voire « intemporel » de cet idéal religieux basé sur l'amour, sa transmutation en un véritable « idéal social »²²⁴ témoigne donc de sa fonctionnalité concrète dans la culture²²⁵. Il ne s'agit pas d'insister, à la façon de l'ancien livre de L. Gautier²²⁶, sur la prédominance du « code exogène » formulé par les clercs, sur le « code endogène »²²⁷ propre à l'aristocratie laïque et à l'idéal chevaleresque. Ces deux systèmes de valeurs, bien que « nullement incompatibles »²²⁸, sont indépendants : en effet, l'aristocratie « résiste à l'influence ecclésiastique »²²⁹ mais, depuis ses origines, elle a été irriguée de la parole de l'Église, ne fût-ce qu'en matière amoureuse, et en raison de la fonction que l'on attribue à cette dernière dans la société. Cette relation primitive, qui fait de l'aristocratie une classe moins « sacrée » que « consacrée »²³⁰, émerge clairement des fondements du discours amoureux. En dehors de la dimension littéraire et de ces éléments originaires de l'idéologie *courtoise*, il n'empêche que la chevalerie met en discussion, même radicalement, ces principes, en restant fidèle au *Ritterliches Tugendsystem*²³¹.

Il faut cependant remarquer que les conceptions amoureuses liées aux liens conjugaux n'ont pas toujours eu le même rôle de promoteurs d'une nouvelle expression érotique : elles commencent à se développer au cours d'une période comprise entre la conclusion de la Réforme grégorienne et le Quatrième concile du Latran²³². Au cours de ces décennies, certaines conceptions du lien conjugal sont codifiées et stipulées par l'Église, propagés par cette dernière à l'intérieur d'un système idéologique laïc, et leur vitalité commence à être alimentée par la

²²² Nous nous référons, à partir d'ici, à la théorie du « système analogique » développée par A. Guerreau-Jalabert ; cf. GUERREAU-JALABERT 2016, l'une des interventions les plus récentes et synthétiques sur le sujet, aussi pour la bibliographie à jour.

²²³ GUERREAU-JALABERT 2010, p. 421.

²²⁴ GUERREAU-JALABERT 2010, p. 421-422.

²²⁵ L'idéal d'amour et de paix, qui fonde le christianisme, s'oppose radicalement à la fonction de cette aristocratie, « très liée à la chevalerie » (FLORI 1998, p. 8), aux *bellatores*. Sur cette « ambiguïté », cf. CARDINI 1982, pp. 10-11.

²²⁶ Cf. GAUTIER 1884.

²²⁷ AURELL 2011b, p. 12.

²²⁸ Sur le double système de valeurs et leur interaction, mis en avant depuis BLOCH 1939, cf. AURELL 2011b, pp. 11-13, qui propose un aperçu de ce débat dans l'histoire critique du XX^e siècle.

²²⁹ FLORI 1998, p. 8.

²³⁰ Pour la catégorie de (con)-sacration, cf. SCHMITT 1992, pp. 46-48 ; ces notions sont reprises par AURELL 2011b, p. 28.

²³¹ Cf. EIFLER 1970.

²³² Cette phase d'élaboration pratique du sacrement est accompagnée par la réflexion théologique d'Hugues de Saint-Victor, puis de Pierre Lombard. Ce sera au pape Lucien III, dans un décret de 1184, d'inscrire le mariage parmi les sacrements pratiqués par l'Église ; avec le concile de Latran IV, en 1215, ce dernier est officialisé. À titre de synthèse, cf. CHELINI 1968 ; GOUGUENHEIM 2010. Cf. LACHET 2016, p. 154, qui mentionne rapidement la mise en avant du rôle du mariage dans la littérature et surtout dans *Sone de Nansay*.

constitution du modèle formulé et mis en œuvre dans la littérature. Il n'est en ce sens pas inopportun, il nous semble, de comprendre la centralité de l'amour à cette époque comme un phénomène lié à la mise en cause du mariage, de son officialisation, de sa légitimité spirituelle et humaine, de son rôle politique. L'effort visant à identifier, dans le Nord, les acteurs et les responsables de la transmutation du discours amoureux dans ce type de clergé demeure un point de repère sûr²³³. Hormis la mainmise de la *clergie* sur la production profane, il reste toutefois à détecter les raisons et les moments des « échanges autour des thèmes spirituels, dont l'amour constitue l'axe central »²³⁴.

Or, avant l'apparition d'une vraie littérature *de cour*, dans les territoires d'oïl, le discours amoureux n'est certainement pas étranger au parler vulgaire. La langue religieuse, qui se prête spontanément à l'accueil d'un discours amoureux, ne serait-ce que par son intérêt primaire, est naturellement dévouée à l'approfondissement émotionnel, au traitement des états sentimentaux et mystiques²³⁵. Dans les textes agiographiques, notamment, il est important d'observer la proximité des précurseurs avec l'époque de « symbiose » ou d'« amalgame » dont profitera la production profane²³⁶. Mais, d'un côté, les raisons qui justifient le retard de l'idéologie laïque par rapport à la parole religieuse dans la création d'un lexique 'amoureux' sont dues à la prépondérance de la seconde sur cette dernière. De l'autre, l'antériorité d'un discours amoureux exclusivement religieux – voire théologique – demeure le point de départ de l'histoire d'une érotique où le religieux et le profane finissent par se rencontrer.

À la fin du XI^e siècle environ, lorsque la tradition en langue d'oïl, à son essor, nous lègue ses premiers témoignages, l'assimilation entre les buts de la pensée ecclésiastique et l'engagement intellectuel laïc ne laisse pas encore de traces. Cet écart est fort évident dans le *Saint Alexis* [norm. fin XI^e s.]²³⁷. Ce texte détient un rôle emblématique dans cette perspective, puisque certains des repères thématiques cruciaux de la dialectique entre *spiritus* et *caro*²³⁸ y sont déjà présents.

²³³ Nous n'envisageons pas de nous attarder dans l'immédiat sur les réflexions de LE GOFF 1957, qui n'auraient qu'une valeur préliminaire à ce stade de notre examen (§ Conclusions). Il nous semble que la question de la « clergie » qui domine la production littéraire d'oïl, depuis FARAL 1913a et, dans la continuité, depuis FRAPPIER 1973, est rattachée à la centralité de l'influence des *auctoritates* profanes : « Les auteurs des romans courtois sont des "clercs" pourvus d'une culture acquise à l'école des Anciens. La peinture de l'amour, comme l'art d'aimer enseigné à la dame et au chevalier, relèvent d'une tradition humaniste et d'une certaine "clergie" » (FRAPPIER 1973, p. 16, cf. aussi pp. 17-18). En ce sens, le nombre accru de clercs appartenant à cette catégorie auprès des « grands personnages [...] vers 1150 » implique des changements radicaux : en vertu de leur « éducation littéraire toute différente », ces nouveaux clercs « choisissent parmi ces poètes anciens » des noms auparavant très rares, comme par exemple Ovide (FARAL 1913a, p. 194). Cf. dans la même lignée, ZINK 1992, pp. 103-104.

²³⁴ GUERREAU-JALABERT 2016, p. 61.

²³⁵ BOUQUET – NAGY 2015.

²³⁶ Pour l'emploi de ces deux catégories, empruntées respectivement à J. Frappier (FRAPPIER 1954, p. 205) et à A. Guerreau-Jalabert, cf. VALETTE 2018, p. 74.

²³⁷ Cf. PERUGI 2014.

²³⁸ GUERREAU-JALABERT 2013 ; GUERREAU-JALABERT 2016.

Cependant, des questions essentielles telles que l'*amor mundi*, l'abstinence sexuelle²³⁹ et le mariage, subissent dans cette hagiographie un traitement qui s'avère clairement distant de la pensée dominante dans la littérature aux alentours de 1150. Dans la *Vie* française, le futur saint est promis en mariage à une femme par un choix paternel fortement animé par « instinct de conservation sociale »²⁴⁰. La chasteté intervient alors à l'intérieur du lien conjugal, afin d'assurer la sainteté du personnage, et le mariage touche enfin à son apothéose dans un triomphe virginal au Paradis²⁴¹, « ot la pulcele dont se fist si estranges » (v. 608)²⁴². L'emprise familiale dans le choix de la femme, d'un côté, et l'abstinence sexuelle comme choix ascétique, de l'autre, éloignent fortement le mariage et la chasteté de l'image d'un « acte de volonté personnelle »²⁴³ – comme il le sera, en revanche, à l'époque qui nous intéresse²⁴⁴.

Or, si la pensée profane n'apprendra à s'exprimer en matière érotique par le biais de son code particulier qu'après cette phase, le discours amoureux de la littérature religieuse connaîtra aussi des changements depuis ce point de départ. La pensée cléricale qui sera chargée d'influencer la littérature *de cour* est une pensée réformée²⁴⁵ : des dynamiques de compensation et d'adaptation commencent à se mettre en place et à dominer le dialogue entre les composantes ecclésiastique et profane, qui s'ajustent réciproquement²⁴⁶. La nouvelle littérature *de cour* peut ainsi s'approprier, sans véritable solution de continuité, la parole religieuse, sa nouvelle conception de l'amour comme une *concordia* placée au centre de la communauté qu'elle organise et hiérarchise²⁴⁷. À partir de cet idéal spirituel, à la fois réformé et traditionnel²⁴⁸, il ne reste plus rien à élaborer de la part des clercs « ralliés à la mondanité » pour parler à l'aristocratie²⁴⁹, ou

²³⁹ L'abstinence est certainement une voie de perfectionnement spirituel, et pas seulement une pratique de pénitence et d'auto-pénitence matérielle, dans les ordres mendiants ; voir, à ce propos, le conflit entre le code des ordres mineurs et les théologiens de l'Université parisienne, notamment le débat entre Guillaume d'Abbeville et Saint Bonaventure. Cf. dans le DSAM l'entrée "abstinence", pp. 121-132, surtout p. 128.

²⁴⁰ GRIGORIU 2018, p. 58. Cf. VAN LENT 1972. Il faut ajouter à cela que dans la *Vie* latine (BHL 289), il subsiste une « insistance à défendre la vie conjugale » en opposition, semble-t-il, à la tradition agiographique, pour enfin valoriser le choix de la chasteté ; cf. GAIFFIER 1945.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

²⁴² Éd. PERUGI 2014.

²⁴³ BLOCH 1939, p. 218, à propos du poème de *Saint Alexis*.

²⁴⁴ Il nous semble également que nous sommes loin du problème de la passivité des personnages féminins. Cette question ne semble pas être problématisée par les textes des origines, et elle l'est difficilement dans les décennies qui suivent, comme le démontre la permanence, dans la littérature de cour, de motifs liés à la misogynie. Pour un contrepoint, cf. DUBY 1981, p. 45.

²⁴⁵ Cf. « La réforme affective du monachisme et de l'Église », BOUQUET – NAGY 2015, pp. 113-118.

²⁴⁶ Cf. MAC BAIN 1992 ; GUERREAU-JALABERT 2016, p. 43.

²⁴⁷ Il s'agit de la définition de l'harmonie qui caractérise les deux composantes de l'homme, esprit et chair, chez Saint Augustin ; voir l'articulation de ce concept dans la matrice hiérarchique dans GUERREAU-JALABERT 2010, p. 422. Cf. aussi BOUTET 1992.

²⁴⁸ Cf. FRAPPIER 1973, pp. 13-14, 16.

²⁴⁹ En ce sens, on ne saurait admettre une « émancipation nécessaire, et favorable à l'illustration de l'idéal courtois » à l'égard de l'Église de la part des *clerici* responsables de la création littéraire destinée à l'aristocratie, comme le postule FRAPPIER 1973, p. 18. Nous y reviendrons. Cf. aussi VARVARO 1964, p. 23 : « Non c'è dubbio che si tratti di ideali non spontaneamente elaborati dal ceto dirigente ma ad esso suggeriti dai sempre più numerosi, preparati e coscienti chierici di palazzo e che corrispondono evidentemente a un posto di ben diverso rilievo che adesso l'istruzione occupa nell'insieme della vita sociale ».

presque. Il sera nécessaire d'accompagner le projet moral de moyens rhétoriques et thématiques destinés à la mise en scène du discours amoureux. Autour de la décennie 1155-1165, la narrative en langue d'oïl cherche des solutions variées à cet égard : d'une part, pour ancrer les idéaux religieux aux affaires et aux tâches séculières de la chevalerie, elle se retrouve à impliquer l'amour dans la chevalerie ; d'autre part, elle trouve en Ovide une source thématique abondamment exploitable pour approfondir « l'analyse du sentiment » de l'amour traditionnel, voire ses aspects dits « psychologiques »²⁵⁰. Il ne reste ensuite, au cours de la décennie suivante, qu'à établir un langage élaboré à partir de ces bases, s'attachant alternativement à l'une ou à l'autre solution expressive.

Cette expression de l'*éros*, élaborée dans les confins de la pensée cléricale et adressée à un public de novices, est ainsi spontanément menée au raffinement par rapport à l'idéal commun et populaire ; mais, avec ce dernier, l'aristocratie – spectatrice et protagoniste de la 'mise en scène' – partage tout de même son modèle primitif et élémentaire. Dans les premières chansons de geste, vierges de toute influence romanesque, il n'est possible de détecter qu'une étape rudimentaire du désir de nouveauté, symptôme de cet esprit réformateur inspirant l'âme traditionnaliste de la chevalerie. Même dans les cordes de l'austérité épique, le renouveau se nourrit pourtant déjà du couple indissociable « d'armes et d'amour » : d'un statut archétypique, de donnée primaire, cette *devise* devient la raison d'être essentielle de la présence amoureuse dans cette littérature²⁵¹.

Pour résumer, la *clergie*, chargée de trouver une solution à l'énigme identitaire d'une chevalerie aristocratique changeante et plus exigeante, lui attribue un modèle conforme à son propre modèle primordial, mais réadapté au défi politique de l'ordre, auquel l'amour – comme valeur, mais aussi comme doctrine²⁵² – donne une réponse concrète²⁵³. Cachant plus un enjeu de pouvoir qu'une fonction sociologique, cet ordre concerne à cette époque deux classes seulement, le clergé et l'aristocratie, l'une productrice (les *bellatores*) et l'autre consommatrice (les *oratores*), mais ne présentant pas de conflit²⁵⁴.

Il sera certainement question de concurrence dans les récits du Graal. Mais le Graal lui-même se fait moins le siège d'une théorisation nouvelle que le lieu de réélaboration d'un substrat

²⁵⁰ FRAPPIER 1973, p. 13, emploie cependant ces termes en relation avec tous les romans d'amour en langue d'oïl.

²⁵¹ Cf. STANESCO 2002, p. 325.

²⁵² Nous reprenons à ce titre les réflexions clairvoyantes de J.-P. Sartre, recueillies dans un article posthume dont Alain Corbellari a eu la gentillesse de nous faire part : nous l'en remercions. Cf. SARTRE 2007, p. 81-82 : « La noblesse *se joue* pour prendre conscience de soi comme noblesse [...]. La noblesse joue ce qu'elle est pour prendre conscience de son être sur le plan de la valeur. La littérature va aller un peu plus loin encore et présenter une *morale*. Mais cette morale est en même temps *mœurs*. L'amour courtois, c'est à la fois la vertu et le mode de vie des initiés. »

²⁵³ En continuité avec l'argument traité dans le sous-chapitre précédent, cf. GUERREAU-JALABERT 2010, qui observe que « en tout état de cause, [...] clercs et laïcs partagent les mêmes instruments pour penser l'ordre de la société, même si, bien entendu, ils n'en donnent pas exactement la même image » (p. 426).

²⁵⁴ Cf. AURELL 2011a, pp. 323-325.

idéologique préexistant, qu'il a en commun avec premières œuvres. C'est une perspective qui rejoint les horizons dessinés par A. Guerreau-Jalabert :

[...] tout montre que les dominants laïcs se reconnaissent – comment pourrait-il en être autrement – dans les modèles chrétiens et que la littérature ne vise qu'à afficher des écarts distinctifs, qui restent de l'ordre du discours. Les aspects les plus subversifs de la thématique littéraire ne sont jamais sortis de ce registre, n'ont jamais donné lieu à des mises en scène rituelles et ils ne correspondaient pas à l'élaboration d'un système de croyances différents. Aussi l'Église a-t-elle laissé dire. D'autant qu'avec les thèmes du Graal, l'aristocratie s'alignait en définitive sur les modèles ecclésiastiques²⁵⁵.

Or, il nous semble que ces conditions correspondent bien à ce que l'on peut postuler à partir de nos connaissances sur la préhistoire de la littérature *de cour*. Cette construction hypothétique permet d'imaginer que certaines caractéristiques des premiers représentants de la *courtoisie* septentrionale ne sont pas le fruit d'une brusque naissance : auparavant, ils apparaissent déjà dans des formes partielles.

Un engagement intellectuel *d'écritore*, externe à la noblesse, aurait donc contribué à alimenter la culture de l'aristocratie ; et l'aristocratie, quant à elle, aurait ressenti le besoin de la parole de l'Église non seulement pour s'exprimer, mais aussi pour s'auto-représenter. Du moment qu'elle « passe à la réflexivité »²⁵⁶, la tâche du clergé devient alors de redessiner le profil de la classe qu'il édifie à travers les règles éthiques et d'ordre qu'il partage et évangélise à travers la clef conceptuelle de l'amour. Les clercs se seraient de ce fait chargés eux-mêmes de distinguer cette noblesse en la repensant comme une « classe d'initiés »²⁵⁷, égale aux autres classes dans les principes, mais différente dans la configuration proposant ces principes. L'élément différentiel se place donc au niveau du discours qu'on lui porte : un discours amoureux qu'on lui attribue dans l'acte de sa représentation²⁵⁸.

Ajoutons que l'hypothèse d'un ancrage aux principes conservateurs, notamment aux valeurs conjugales, pourrait éviter le recours à des catégories critiques contradictoires et instables. L'implication de figures littéraires de genre féminin²⁵⁹, notamment, révèle en ce sens sa

²⁵⁵ BOUDET – GUERREAU-JALABERT – SOT 2005, p. 248.

²⁵⁶ Selon les termes employés par SARTRE 2007, p. 79 : « Le XII^e siècle est l'époque où une classe entière passe à la réflexivité. Et ceci se fait en grande partie grâce au miroir de la littérature. La fonction de celle-ci est de représenter l'aristocratie à elle-même pour lui fournir une justification de sa suprématie de fait. ».

²⁵⁷ *Id.*, p. 78.

²⁵⁸ En marge de cette discussion, il faut insister sur la différence consubstantielle entre la morale cléricale et celle des chevaliers dans le domaine amoureux : il suffit de rappeler l'existence d'un « débat sur les chevaliers et les clercs en amour » (cf. AURELL 2011a, pp. 390-403). Leur assimilation se base sur une convergence éthique, fondée sur des principes, sur des réflexions et au travers de buts communs.

²⁵⁹ L'absence de thèmes strictement liés, dans l'expression érotique des chansons de geste, à l'hégémonie de personnages féminins et puis leur apparition "soudaine" dans les romans et dans la poésie lyrique septentrionale ne devrait pas surprendre. Les femmes sont en effet déjà présentes dans les premiers textes du Nord : elles sont le symbole du lignage, de la communauté sacrée, du groupe, elles sont la clef de la conservation de l'identité (comme

marginalité : l'indépendance originelle qui s'instaure entre ce nouveau discours amoureux et la féminité apparaît dans cette analyse évidente. Les origines de cette littérature seraient, en d'autres termes, moins l'indice d'une propulsion de rénovation sociologique (comme la valorisation de personnages féminins²⁶⁰) que le reflet d'une pensée traditionnaliste réformée²⁶¹.

Il reste à savoir s'il serait possible de préciser, à travers la nature des causes et l'identité des responsables, la période des bouleversements culturels et littéraires ayant eu lieu après l'époque *pré-courtoise* et avant les premières apparitions *courtoises*.

3. *La stratification en trois phases et l'identification sur deux niveaux des composantes de la tradition courtoise*

3.1 *Niveau syntagmatique : les conditions de la naissance*

À partir de cette investigation préliminaire, nous avons tenté d'identifier, comme vecteur de l'impulsion créatrice en question, le domaine de rencontre et de correspondance entre deux entités : l'adoption et la réadaptation de l'amour comme idée-notion d'*ordre*, pourrait dériver, d'un côté, de la demande d'un sujet agissant, et de l'autre, de la réponse d'une propulsion de contenus. Les dynamiques et les raisons qui régissent cette machine intellectuelle sont certainement plus complexes que ce que l'on peut représenter dans cette théorisation. Il demeure toutefois possible, sinon nécessaire, de méditer sur l'interaction entre un objet social de surface et un sujet intellectuel de fond. Ainsi reconnu, il nous semble que ces deux sujets-animateurs représentent les facteurs abstraits agissant, au niveau du spectre syntagmatique, dans le substrat du discours amoureux qui voit le jour dans le Nord de la France. Ce dernier fait son apparition à des moments et dans des lieux différents, se manifestant sous des *prototypes* diversifiés, se reliant cependant tous à une phase préalable de mobilisation et de sélection conceptuelle. Ces éléments

le remarque entre autres BEZZOLA 1960² p. 503-4). Si elles ne sont pas encore l'objet privilégié de la parole littéraire, il faut pourtant remarquer que la présence féminine existe déjà avant la naissance de la *courtoisie*, mais dans des rôles secondaires.

²⁶⁰ La critique semble insister sur l'importance de la prise de parole et de pouvoir de la part des femmes, qui serait sous-jacente à la naissance du roman et de son discours amoureux, cf. FRAPPIER 1975, surtout p. 12 ; LEJEUNE 1977, surtout pp. 215-216. Pour une discussion de la perspective critique liée plus précisément aux figures féminines et à la naissance du roman, voir notre mise en question § 2.2.

²⁶¹ Au même temps, les études ont en effet toujours insisté sur l'absence de la femme dans la réalité historique. Son lien avec les thèmes conjugaux est fonctionnel à la représentation du système féodal. Cf. VALLECALLE 1993 : « Dans les chansons de geste comme, sans doute, dans la vie médiévale le mariage, "lieu où se nouent les destinées féminines", peut [être] [...] à la fois moyen d'intégration et motif de rébellion ; il possède un double caractère dont les trouvères savent jouer fort habilement. Selon les circonstances, ils pourront faire de lui l'instrument d'une contrainte pesant sur l'héroïne, ou celui d'une mystification qui neutralise sa révolte : ainsi sera assuré, en toute occasion, le triomphe de l'ordre féodal et masculin qui régit la société épique », *ibid.*, p. 8 (la citation entre guillemets se réfère à Klapisch-Zuber, « Les femmes dans les stratégies familiales et sociales », dans *Histoire des femmes en Occident, 2, Les Moyen Âge*, G. Duby, M. Perrot (éd.), Paris : Plon, p. 173) ; voir aussi pp. 12-14. Cf. en complément FUG-PIERREVILLE 2013, p. 7. Cf., à propos des positions misogynnes des textes, DUBY 1981, p. 237.

ne peuvent être saisis et compris qu'à partir de l'époque correspondant aux premiers romans conservés, où la matière et la forme qui dominent cette tradition se fixent. L'engendrement du substrat précède évidemment ce moment de fixation, où les critères et les modèles choisis ne peuvent pas être interrogés ; mais il est possible de questionner les motivations et les impulsions ayant orienté cette naissance, qui, en revanche, peuvent être identifiées dans des éléments *précourtois* d'ordre sociologique et historique.

La chanson de geste n'ouvre aucun espace susceptible de revêtir une définition amoureuse, mais elle représente une étape préparatoire de certains noyaux de fond. Ces motifs, le plus souvent rattachés à d'autres champs d'expression, du moins à l'origine, s'approprient à devenir typiques de l'une des directions préliminaires du discours amoureux. Au bout du parcours qui centralise l'amour comme intérêt principal de la réflexion théologique et de l'activité littéraire, les premiers romans d'antiquité (et le *Roman de Thèbes* tout particulièrement) révèlent leur filiation avec le substrat commun au système idéologique épique, qui traite l'amour comme sujet relié à la 'structure' politique de l'univers représenté. Il s'agit donc de qualifier les premières chansons de geste en tant que témoins de l'époque antérieure à l'apparition du système expressif lié à la *courtoisie*, dans laquelle la relation entre l'amour comme principe d'ordre religieux et, par reflet, politique, devient prédominante.

3.2 Niveau paradigmatique : *présence, préexistence, coexistence*

La chanson de geste, de ce fait, conserve son statut de témoin précurseur jusqu'aux alentours du 1180, quand son implication avec les thèmes et le style du roman en change définitivement la nature²⁶². Même si la littérature épique ne peut guère être considérée comme adhérant à l'idéal *courtois*, elle fournit une représentation de sa phase préparatoire : c'est pourquoi il est possible de considérer les éléments rattachés aux conditions qui l'engendrent comme relevant d'une première phase de *présence*.

Sur la base de ce point de départ, dans lequel résident des éléments déclencheurs fondamentaux, d'autres niveaux paradigmatiques contribuent à la stratification des différentes influences de l'expression érotique septentrionale. Le discours amoureux qui surgit à partir de ce substrat subit, de façon plus ou moins partielle, l'influence d'une dimension *préexistant* par rapport à la *courtoise*. Il nous semble que dans la plupart des cas, la *préexistence* peut être reliée à trois genres de composantes : celles dérivées des *auctoritates* (parmi lesquels trônent naturellement les œuvres en distiques d'Ovide), celles relevant de la pensée religieuse avant le

²⁶² À propos de l'influence du style romanescque dans le *Raoul de Cambrai*, cf. SUARD 2000. Voir aussi BESNARDEAU 2013 pour les influences novatrices dans *Floovant* pour la représentation des relations entre hommes et femmes.

XII^e siècle et, enfin, l'ensemble des figurations universelles, voire archétypiques, qui fournissent des schémas invariables d'argument érotique. Ces éléments étrangers à la *courtoisie* peuvent être adoptés par le biais de multiples façons, à la suite d'une réélaboration visant leur intégration²⁶³ ; ils peuvent également apparaître à travers un procès d'emprunt passif, ce qui en conserve le caractère *a-courtois*²⁶⁴.

Enfin, la subdivision paradigmatique des niveaux du discours amoureux devrait observer l'étendue temporelle de sa constitution : pour la création d'un amour élevé à sujet privilégié, cette tradition littéraire a certainement joui d'un ensemble de conditions favorables qui concernent la Galloromania dans son ensemble. À travers une perspective plus précise, cependant, il semble que des conditions spécifiques se retrouvent en amont des caractères singuliers de chaque 'variété' du discours amoureux. Cette distinction permet certainement de séparer les deux macro-aires bien connues – sud et nord, subdivisées, à leur tour, en d'autres micro-unités – comme on le remarque depuis J. Frappier²⁶⁵. À partir de cette donnée, il importe toutefois de remarquer surtout le statut polygénétique des deux dispositifs expressifs de l'*éros*. Il en résulte l'exigence de mettre en évidence le degré d'autonomie d'un vaste arsenal de caractéristiques du discours amoureux septentrional, qui demeure, jusqu'à l'époque du rayonnement du genre romanesque, vierge de tout contact avec la tradition lyrique occitane²⁶⁶. C'est dans cette phase de *coexistence* qu'il est possible de situer l'émergence de la plupart des *noyaux de fond* septentrionaux qui se placent au croisement de la pensée conservatrice et d'une idéologie de classe renouvelée.

La constitution d'un substrat commun à tous les territoires galloromans finit par coïncider avec la création d'une tradition *courtoise* pré-littéraire, dans un sens large et non-marqué. À partir de cet ensemble primaire de conditions propices à la création, l'aristocratie septentrionale aurait effectivement exploité un contexte socio-historique divergeant par rapport au Midi. Sa propre formulation du discours amoureux semble pourtant dépendre des différences dans le traitement du sujet érotique lui-même : tandis que chez les troubadours il apparaît principalement en tant qu'objet intellectuel, individuel, s'exprimant surtout par le biais du moyen lyrique, sa présence dans la tradition littéraire d'oïl semble renforcer, depuis ses origines, son potentiel réglementaire, orthodoxe et communautaire.

²⁶³ Cf. les observations de BARBIERI 2007, à propos de STANESCO 2002, sur le « rapporto tra *matière* leggendaria e invenzione letteraria, ossia [della] dibattuta questione della rifunzionalizzazione romanzesca dei motivi etnografici e folclorici. [...] Nell'elaborazione teorica di questa complessa problematica si sono affermate, in tempi recenti, posizioni di tipo radicalmente immanentistico che considerano i temi mitici alla stregua di schemi inerti e sprovvisti di determinazioni. [...] Stanesco ritiene invece che i modelli mitici, pur essendo sottoposti di volta in volta a manipolazioni estetiche e investimenti ideologici, giungano agli autori medievali dotati di un loro spessore simbolico e di una peculiare struttura, che condizionano in profondità l'elaborazione della scrittura romanzesca. » (p. 133).

²⁶⁴ Ces catégories seront appliquées à l'examen des textes.

²⁶⁵ Cf. FRAPPIER 1975, pp. 1-31, ici p. 12.

²⁶⁶ Cf. MENEGHETTI 1992.

2.1.2 Liens humains et amoureux dans les premières chansons de geste

Le discours amoureux ne contribue manifestement pas à la structure de la chanson de geste, ni d'un point de vue narratif, ni dans une perspective rhétorique et idéologique. Il n'y fait pourtant pas défaut : l'épopée française est rarement dépourvue de noyaux diégétiques afférents à la mise en scène d'événements ou de sentiments amoureux.

La littérature secondaire ayant touché à cette problématique a pour centre d'intérêt la présence de la femme dans le genre épique²⁶⁷, et pour cause : il s'agit là des exordes d'une tradition littéraire laïque, et l'émergence de personnages féminins représente sans aucun doute l'un des phénomènes les plus novateurs de cette littérature naissante par rapport à la production de l'époque précédente. Mais il a été nécessaire de souligner, en complément, que l'apparition de ces figures – inédites, certes, mais encore timides et ébauchées – n'engendrait guère un bouleversement hiérarchique entre les identités génériques. La femme, telle qu'elle est représentée dans les chansons de geste des origines, n'est pas le résultat d'une tentative d'expérimentation ; elle ne s'y trouve pas non plus en tant que manifeste idéologique d'une mutation survenue sans solution de continuité. Ces œuvres essaient plutôt de restituer l'une des étapes d'une mutation, l'une des phases de l'ère de transition engageant également la manière dont les liens humains et socio-politiques sont conçus et, par conséquent, représentés²⁶⁸.

La limite demeure toutefois encore floue, ici comme ailleurs, entre la représentation de personnages de sexe féminin et la mise en scène de l'amour, qu'il serait adéquat de traiter en tant qu'objets critiques distincts. Ces investigations conservent le mérite d'avoir identifié et démontré les contours d'un langage et d'une narration qui se constituent et s'attribuent une forme nouvelle²⁶⁹ : des changements et des conversions qui concernent, bien entendu, aussi les personnages féminins impliqués dans des liaisons amoureuses, mais pas seulement elles. La

²⁶⁷ Les études critiques consacrées exclusivement à ce thème sont dans la plupart des cas datées, voir surtout LOLIEE 1882 ; KOK 1926 ; KRABBES 1884. Parmi les études plus récentes, en revanche, on signale VALLECALLE 1993 qui affronte la problématique sous l'angle de l'altérité : la femme serait l'"autre" qui défie et entre en conflit avec les figures masculines, jusqu'ici prédominantes et isolées, mais sa participation aux événements narratifs s'accommode de l'éthique féodale sans l'envahir.

²⁶⁸ L'enquête de VALLECALLE 1993 débouche sur des conclusions très claires à ces propos : « [...] la chanson de geste conçoit les rapports entre l'univers masculin de ses héros et cette *autre* qu'est la femme. De celle-ci, les trouvères affirment d'abord la dépendance. Qu'elle demeure à l'écart, passive, pendant l'audience où se décide son destin, ou bien que, répondant aux sollicitations des autres personnages, elle se dévoue à l'intérêt collectif, elle se conforme au rôle limité qui lui est imposé par une société d'hommes. [...] l'ordre social triomphe, la prééminence masculine demeure [...]. Si, progressivement, la chanson de geste accorde une place croissante à la femme, ce n'est pas pour en reconnaître et en accepter l'altérité, c'est au contraire pour l'intégrer à un monde qui la dépasse et satisfaire ainsi à une exigence radicale de cohésion et d'unité. » *ibid.*, p. 32.

²⁶⁹ On ne manquera pas d'évoquer les remarquables résultats de l'étude de COMBARIEU 1979. Le rôle attaché à la femme dans la chanson de geste se résume dans sa secondarité par rapport à l'homme et au mariage, qui est l'aboutissement concret de son intervention dans l'action (cf. surtout pp. 351-352).

chanson de geste est submergée de liens humains hétérogènes, qui en constituent autant une base éthique qu'un support narratif, et parmi ces derniers émergent aussi des rapports d'amour.

Ces rapports, qui accompagnent en même temps qu'ils dirigent les récits épiques, construisent un discours amoureux : ce dernier n'est qu'amorcé, et pourtant bien identifiable par des caractères spécifiques, qui constituent ses noyaux de fond. Ces éléments stylistiques, rhétoriques et diégétiques accordés à la représentation de l'amour sont ambivalents : parce que ces textes, placés au premier rang de l'histoire littéraire d'oïl, sont clairement enracinés dans un système de représentation et d'idéologie hérité du passé ; les éléments qui déterminent le niveau de discontinuité de cet héritage présentent un caractère nettement romanesque²⁷⁰. Cette synopsis d'un discours amoureux possède donc certains traits vernaculaires, authentiques mais aussi embryonnaires, parce qu'ils suivent naturellement le rythme lent de la naissance.

Étant l'un des premiers moyens expressifs de la langue d'oïl, la chanson de geste en contient par définition les éléments fondateurs ; et en ce qui concerne le discours amoureux, ces éléments ne sont pas acquis de manière consciente comme faisant partie d'une expression érotique codifiée, mais comme afférant à un ensemble de motifs et *topoi* qui s'affirmeront plus tard dans le système expressif de l'amour littéraire. Bien que demeurant en marge de l'expression érotique, ces noyaux de fond conquièrent par leur origine et leur originalité un rôle de premier plan dans l'histoire de la constitution du discours amoureux.

Dans la chanson de geste archaïque²⁷¹, le binôme « armes et amour » ne constitue pas encore une unité thématique, mais les sujets à composante érotique fournissent un support à l'action principale²⁷². Aux confins du champ de bataille, l'axe narratif principal s'épanouit et s'étend dans les sentiments des personnages, dans l'intromission de personnages secondaires, dans l'interaction d'individus de la choralité, selon des effets d'harmonisation qui participent à la

²⁷⁰ À propos de la polarité stylistique de *Roland* et de son placement par rapport à la tradition romane, voir RONCAGLIA 1970 : « [...] la *Chanson de Roland*, che nella fioritura epica fracesse rappresenta il vertice poetico e il centro ideale, è caratterizzata da una spiccata "romanità" (che sarà senza dubbio da mettere in rapporto con quella sua più sostenuta qualificazione stilistica per cui si è parlato di "atipicità") », p. 20.

²⁷¹ Dans cette première phase, nous ne prenons en considération que les premières chansons de geste et la matière primaire de ces textes. Nous nous appuyons pour ce faire sur la chronologie relative (*Chanson de Roland*, *Chanson de Guillaume*) ; à cause du manque de matière amoureuse, nous excluons du corpus *Gormont et Isembart*, *Le Couronnement de Louis* et *Le Charroi de Nîmes*. Nous passerons en revue les mutations propres à la matière secondaire dans § 2.2.3.

²⁷² Par prudence, il faudra insister sur la secondarité du discours amoureux dans les premières chansons de geste ; mais sa présence est indéniable tout au long de l'histoire de ce genre, indépendamment de l'importance qu'il acquiert. COMBARIEU 1979 s'exprime de façon clairvoyante à ce propos : « [...] l'attention portée par le héros au sentiment amoureux qu'il provoque, l'importance accordée à celui qu'il éprouve augmentent au fur et à mesure qu'on affine à des épopées plus tardives. Il est significatif que le *Roland* de Turolde semble ignorer Aude alors que celui de Bertand de Bar est si bien attiré par elle qu'il a des distractions dans le combat et qu'il va jusqu'à tenter de l'enlever. Mais, comme rien n'est simple, il faut signaler qu'un autre héros épique avait déjà des distractions semblables, et cela dans une chanson du milieu du XII^e siècle, *Floovant* ; il faut aussi ajouter qu'il serait ridicule d'essayer de montrer que Guillaume est moins amoureux de Guiborc dans la *Chanson de Guillaume* qu'il ne l'est d'Orable dans la *Prise d'Orange* et qu'il se surpassera dans les *Enfances Guillaume* » (p. 358).

construction d'une réalité littéraire précise. Dans ces œuvres, l'essence et la subsistance des personnages sont rendues possibles et démontrées par leur présence face à d'autres présences : aucun personnage n'existe dans l'aphasie narrative de l'isolement. On ne fait, en ce sens, que rebondir sur l'absence d'individualité et sur la prépondérance de la voix collective dans les chansons de geste²⁷³. Ce *groupe*, cet ensemble cohérent de personnages qui se partagent l'axe narratif et qui n'existent que dans l'interaction et le dialogue, forment et mettent en scène aussi des relations qui s'expriment au moyen d'un discours amoureux primitif.

Ce support expressif et narratif est construit et se manifeste, dans ces textes des origines, par le biais d'une série restreinte de noyaux de fond, qui ne s'affirment guère par leur diversité mais par leur fréquence. Toutes les chansons de geste des origines présentent ce spectre d'éléments essentiels. Mais si, d'un côté, certains d'entre eux ne cesseront pas d'être employés, d'autres disparaîtront face à de nouvelles exigences.

1. Mort du chevalier et disparition de la femme

Le premier, et le plus important, noyau de fond employé dans ces anciennes chansons de geste est la déclaration de mort de la part de la femme amoureuse. En ce sens, comme il l'a déjà été remarqué, la fonctionnalité du personnage d'Aude dans le *Roland* dépend strictement de son apparition lors de la mort de Roland dans une scène clef.

Ignorant encore la disparition de son aimé, elle s'adresse au roi en demandant de ses nouvelles ; mais elle choisit une formule qui identifie l'acteur, protagoniste du récit guerrier (« le catanie »), à l'amant, garant de la promesse de mariage :

As li venue Alde, une bele dame.
Ço dist al rei : « O est Rollant le catanie,
ki me jurat cume sa per a prendre ? » (RolS, vv. 3708-3710)

Son projet ayant échoué, la jeune fille se retrouve dépourvue d'une raison de vivre :

« Ne place Deu ne ses seinz ne ses angles
après Rollant que jo vive remaigne ! »
Pert la culor, chef as piez Carlemagne,
sempres est morte [...]. (RolS, vv. 3718-3721)

²⁷³ Cf. entre autres FRAPPIER 1957 ; BEZZOLA 1960¹ ; KÖHLER 1963. Dans un autre sens, cf. VINAVER 1971, pp. 1-14, qui voit dans la chanson de geste une forme d'individualité, préexistante au roman.

Son existence, impossible sans le héros, ne subsiste pas face à la disparition de Roland, alors que la jeune fille n'a commencé à exister dans le récit que lorsqu'elle est interpellée pour exprimer ses sentiments à l'égard du chevalier. La conséquence inhérente à son interaction est sa disparition complète lors de sa mort. Que ce personnage ne connaisse pas d'autonomie ne fait donc aucun doute ; mais son rôle, subordonné premièrement à l'exigence d'amplifier le deuil du héros, est enraciné dans une couche de la narration dans laquelle domine le lien amoureux.

La subsistance de ce sédiment narratif-amoureux est démontré *a priori* par son intrication avec l'univers martial. La corrélation entre la guerre et l'amour dans le langage se manifeste non seulement dans l'association conceptuelle réalisée par Aude dans son discours (où « mon amant », équivaut au « capitaine »), mais aussi au travers du rapport de causalité qui subsiste entre la réalité amoureuse et l'événement militaire, aboutissant à un seul dénouement, essentiel, qui est la mort. L'amour, de ce fait, ne représente que l'une des facettes du thème guerrier.

Ce noyau de fond se distingue également par son interférence avec l'univers politique, qui ancre la substance sentimentale du rapport dans le flux historique de l'histoire. Si l'ancrage de la relation amoureuse à la réalité se fait par le biais de la promesse conjugale, la réponse de l'univers extérieur à la séparation forcée du couple est donnée par le roi, qui propose un nouvel amour à la jeune fille :

« Jo t'en durai mult esforcét eschange :
ço est Loëwis, mielz ne sai a parler ;
il est mes filz, e si tendrat mes marches. » (vv. 3714-3716).

De la même manière dont elle renonce à la possibilité de poursuivre sa vie, elle renonce à cette proposition²⁷⁴.

L'offre d'acquiescement terrien n'est pas secondaire dans la représentation de ce noyau de fond. Le sacrifice de la femme amoureuse est inexorable, et la version rimée du ms. de Châteauroux (version rimée ; ca. 1200) en conserve la fonction :

« Belle niece Aude ne vos esmaiez ja,
car Charlemene granz honor vos donra. » (RolcS, vv. 7202-7203)

²⁷⁴ Ce noyau de fond, comme nous le verrons, présente une autre attestation dans le RomTh pour l'épisode d'Ismène, comme révélé par HOEPFFNER 1928, qui reprend F. SCHÜRR, *Das altfranzösische Epos: zur Stilgeschichte und inneren Form der Gotik*, München : Hueber, 1926.

Même à la fin du XIII^e, le discours amoureux accueille l'intervention naïve d'un homme qui, comme dernière tentative, essaie de sauver en vain le sort d'une femme qui ne subsiste qu'en fonction de sa mission amoureuse.

Dans la matière secondaire, ce noyau de fond réapparaît également dans un lieu parallèle du *Raoul de Cambrai*. L'élan suicidaire d'Aude, toutefois, se transforme ici en vœu de chasteté perpétuelle. À la nouvelle de la mort du héros, Héloïse s'oppose avec une même détermination à une existence dépourvue d'amour, mais atténuée les conditions de sa subsistance²⁷⁵ :

« Sire R[ous], con dure departie ! [...]
Por seul itant qe je fui vostre amie,
n'avrai signor en trestoute ma vie. » (RCambrK², vv. 3487 et 3499-3500)

L'importance du lien entre l'amour, la mort en guerre du héros et la 'mort au monde' de la femme amoureuse concerne aussi un autre personnage de la *Chanson de Roland*, situé de l'autre côté du champ. Précédant l'apparition affligée d'Aude, Bramimonde offre une déclaration de désespoir parallèle à son homologue chrétienne²⁷⁶. Déclamatrice de la défaite de son parti, elle mêle le désespoir amoureux au déshonneur militaire :

En Rencesvals malvaises vertuz firent :
noz chevalers i unt lessét ocire,
cest mien seignur en bataille faillirent ;
le destre poign ad perdut, n'en ad mie,
si li trenchat li quens Rollant, li riches. (RolS, vv. 2716-2720)

Et sa voix de victime finit par annoncer, à travers son chagrin, le triomphe du chevalier victorieux, traînant dans son sillage une kyrielle de martyrs, parmi lesquels se trouve son « seigneur ». Parmi eux se situe également son « seigneur ». Il ne reste à la femme que la conscience de l'impossibilité d'un veuvage honteux, qui se transforme en un propos suicidaire :

Que devendrai, duluruse caitive ?
Lasse ! que n'ai un hume ki m'ociet ! » (RolS, vv. 2722-2723)

La Sarrasine souffre de la même manière que la chrétienne : une seule règle de conduite détermine la réaction de ces femmes, sans opérer aucun type de distinction. Dans cette

²⁷⁵ Cf. COMBARIEU 1979 p. 358.

²⁷⁶ Il ne nous semble pas approprié d'opérer une différenciation entre Bramimonde et Aude sur la base de leur statut de jeune fille amoureuse, d'un côté, et d'épouse, de l'autre, comme le fait en revanche KOK 1926, qui base son travail sur les quatre catégories de femmes (épouse, mère, jeune fille, amoureuse), ici cf. pp. 57-65.

articulation entre le sort de la bataille et le vœu d'amour éternel (déterminé par le mariage), la mort du guerrier qui rompt le serment de mariage, ne peut que signifier le sacrifice de sa femme. Aucune solution ne peut intercéder pour la condamnée : et cela représente un moment essentiel de ces épisodes, où ni une rédemption matérielle ni une alternative amoureuse ne peuvent leur restituer le droit à la vie. Le couple est lié par un pacte, donc, qui n'est pas exclusivement un contrat conjugal. Le sort guerrier et politique se mêle aux exigences sentimentales et amoureuses, dans un dispositif d'interdépendance dans lequel tous les pivots sont essentiels.

2. *Le mariage*

Dans l'emploi de ce motif récurrent, il est aussi possible de relever une fonction ultérieure à la nécessité du sacrifice féminin. L'existence même de ce noyau de fond dépend d'un événement précédent, dont la narration est passée sous silence mais qui constitue une étape préalable nécessaire. Le lien conjugal – réalisé ou en attente de réalisation – définit, en effet, le parcours régulier du couple ; il permet bien entendu aussi de légitimer le désespoir et la mort des dames touchées par le deuil. Mais le mariage représente aussi et surtout une promesse d'amour, parce qu'il établit l'accomplissement du couple²⁷⁷.

Il n'est pas anodin, dans cette perspective, de remarquer que la rhétorique de l'abnégation personnelle face à la disparition de l'un des deux membres du binôme subsiste également dans le *planctus* à voix masculine. Dans la complainte funèbre de Roland pour Olivier, on peut apercevoir l'abondance d'éléments topiques : ils sont donc soit liés à la rhétorique de l'époque précédente²⁷⁸ soit dépourvus de liens avec des dynamiques éthiques et esthétiques relevant du discours amoureux²⁷⁹.

Le mariage contribue à l'établissement de cordonnées sentimentales, mais il participe aussi des relations politiques et des événements qui leur sont liés – même si l'on ne peut qu'admettre la secondarité du discours amoureux, qui ne fait qu'accompagner l'axe narratif principal et les dynamiques relationnelles fondamentales du récit. Avant tout, il légitime et officialise une alliance intrafamiliale. Dans la première chanson de geste, « le mariage de Roland et d'Aude ne pourrait s'accomplir sans l'amitié entre leurs lignages »²⁸⁰, ainsi que dans *Thèbes* l'union entre Antigone et Parthénopée n'est permise qu'après l'accord des autorités familiales. Dans le *Girart de Viane* conservé dans le résumé en prose de la *Karlamagnús saga* norvégienne, la paix entre

²⁷⁷ Comme le remarque COMBARIEU 1979 : « La conclusion normale des idylles que nous venons de décrire est un mariage d'amour. » (p. 368).

²⁷⁸ La description du cadavre et l'éloge des qualités du défunt se relie à la tradition antérieure et ne sont pas reliés à la discursivité amoureuse, cf. COHEN 1958.

²⁷⁹ Cf. OBERHÄNSLI-WIDMER 1989. Pour le thème du lien entre la mort et l'amour, cf. TOURY 2001.

²⁸⁰ HEINTZE 1988, pp. 226-227.

Charles et Girart est « renforcée d'une part par le serment de confraternité d'armes qu'échangent Roland et Olivier, et d'autre part par les fiançailles entre Roland et Aude »²⁸¹.

Ces éléments afférant à des pratiques sociales bien définies semblent plus relever d'une intrusion qui procède du substrat du texte, qu'une trame de la couche narrative : le sens amoureux de l'union conjugale est un sous-motif, tandis que sa fonction politique représente son rattachement à la réalité. Puisqu'il implique l'*amicitia* entre les familles et la fusion de lignages, le mariage entre aussi et surtout dans l'univers des liens humains. L'envahissement d'un univers pré-courtois occupe le devant de la scène dans la représentation de la chevalerie. Même dans les plus anciennes chansons de geste, l'idéal chevaleresque ne manque pourtant pas de laisser la place à une cette forme primitive d'expression amoureuse.²⁸².

3. *Entreprise guerrière et action de la femme*

À l'épouse peut être accordé un rôle fondamental dans l'action qui, contribuant à la complexification du personnage, lui attribue aussi des caractères définissant sa fonction. Dans la plus ancienne chanson conservée du cycle de Guillaume, Guiborc est une femme adjuvante, dont l'intervention est un soutien nécessaire aux exploits du héros. Sa présence est le manifeste d'un bouleversement du discours amoureux, mais l'expression de nouveauté qu'elle incarne a moins à voir avec son identité féminine qu'avec son rôle d'épouse. Si le foisonnement d'actions et de responsabilités qu'on lui attribue est légitimé par son haut lignage, la filiation dynastique lui confère, en retour, l'autorité conjugale qui la rend égale à son mari²⁸³.

Dans ce couple symétrique, les rôles sont interchangeable : l'épouse peut s'occuper des affaires guerrières, tandis que le héros abandonne sa rigueur martiale pour s'endormir dans les bras de sa femme²⁸⁴. Le récit ainsi configuré laisse aisément supposer que l'intérêt narratif se focalise moins sur la figure de Guiborc comme épouse-adjuvante ou en tant que femme légitimée

²⁸¹ *Ibid.* p. 227.

²⁸² Guerrreau-Jalabert 2010 p. 423.

²⁸³ BEZZOLA 1960 remarque que la construction du personnage concerne plus le rôle de l'épouse que celui de la figure féminine : « De cette conception du lignage vient aussi le rôle attribué à Guiborc, l'épouse de Guillaume, qui ranime son courage en exaltant la gloire de la famille. Cette première puissante figure féminine qui s'introduit dans l'épopée française n'annonce encore en rien la *dame* du roman courtois. Nous sommes encore profondément enracinés dans une communauté sacrée, comme dans la *Chanson de Roland*, avec la différence que la grande famille féodale, le lignage, a remplacé l'empire. Dans cette communauté sacrée du lignage, l'épouse est appelée à jouer un rôle de premier plan », BEZZOLA 1960², pp. 503-4.

²⁸⁴ Sur la réciprocité de ce rapport et des rôles des deux membres du couple, cf. HEINTZE 1988, p. 228 : « Guillaume et Guiborc forment donc un couple exemplaire, elle partage ses chagrins et ses détresses, elle le conseille et l'aide, elle lutte pour les mêmes idéaux. C'est à elle, son aide fidèle, que Guillaume adresse son tendre "seor, dulce amie", ou bien "seor, bele amie". Dans cette [chanson de geste], Guiborc nous apparaît donc en premier lieu comme un femme qui vraiment sait se montrer à la hauteur de sa tâche et parfois même remplacer un homme. Mais cela ne signifie pas du tout que Guiborc ne possède pas des traits de caractère typiquement féminins [...]. Guiborc n'est donc pas du tout un type de femme masculin, sans appas érotique, mais sans aucun doute ce sont surtout ses traits masculins, ceux qui la rendent capable d'apporter à Guillaume un secours inestimable. ».

par le haut lignage, que sur les dynamiques générales propres à cette union : la représentation de la collaboration et de la loyauté, jointes à l'importance de l'investissement guerrier, finissent par contribuer à la formation et à la description d'un couple d'égalité idéale.

La chanson de geste ne met donc jamais en discussion le rapport étroit qu'instaure la guerre avec le discours amoureux, un lien qui informe par son existence même de la supériorité hiérarchique de la mission militaire par rapport aux liaisons sentimentales. Mais l'union amoureuse, qui trouve son point culminant dans le mariage, s'affiche aussi dans d'autres dynamiques propres au prototype érotique que l'épopée propose. Dans la *Chanson de Roland*, le récit laisse en effet émerger l'existence d'une dimension charnelle du rapport, et cela à un moment déterminant de l'affrontement entre Olivier et Roland. Le défi éthique et guerrier de « corner l'olifant » (lasse 129) se traduit par une fulminante menace érotique :

« Se puis veoir ma gente sorur Alde,
ne jerreiez ja mais entre sa brace ! » (RolS, vv. 1720-1721)

L'intimidation sentimentale est soumise à la contingence de la bataille, et représente une arme rhétorique dans le discours de dissuasion d'Olivier, qui essaie de décourager l'inflexible propos de son compagnon. On ne saurait y voir seulement un simple chantage qui met en jeu la femme-objet, gage d'une noble descendance. Selon Olivier, la « gente sorur » est le prix à payer pour l'*hybris*. Ainsi, l'emploi de l'olifant, qui doit déterminer la suite de la bataille, se lie strictement au succès amoureux, puisque le triomphe des deux actions est déterminé par la même déontologie. Cela est l'argument principal de l'altercation contestant Roland :

[...] « Cumpainz, vos le feïstes,
Kar vasselage par sens nen est folie :
Mielz valt mesure que ne fait estultie. » (RolS, vv. 1723-1725)

La faute du héros réside dans le manque de sagesse, dans l'outrecuidance qui caractérise sa détermination, téméraire, certes, mais indifférente aux règles de la modération. Le « sens » qui dissipe la « folie », la « mesure » qui défend de l'« estultie » : ce système éthique, qui doit guider l'agissement du guerrier, détermine aussi la bonne conduite de l'amant. La démesure risque de compromettre la réussite érotique de Roland, ainsi que son succès en bataille : ce sera le cas aussi à l'époque du plein essor de l'idéologie courtoise. Il est difficile de croire que c'est par simple souci de représentation que la réalisation de la promesse conjugale est métaphorisée dans l'étreinte du héros avec la dame. La dimension charnelle du rapport évoque la préexistence d'un

lien sentimental, qui agence l'enjeu amoureux avec l'importance du gage politique et dynastique de l'union avec la femme²⁸⁵.

La vaillance en guerre, d'un côté, les implications sentimentales et le mariage, de l'autre : cette correspondance entre le rôle du héros et celui de l'amant ne pourrait pas confirmer son rôle dans ce système idéologique s'il n'était pas réciproque. L'axiome fonctionne en effet aussi dans la perspective féminine. Même sous l'influence des représentations romanesques, les chansons de geste de la période suivante accueillent couramment le schéma de la jeune fille éprise par la prouesse du chevalier²⁸⁶. Les qualités du preux Anseïs dénombrées par Ysoré motivent l'*innamoramento* de sa fille et son désir de marier le héros :

« Pere, dist ele, pour le cors saint Felis,
dones le moi, sera mes maris !
Mieus ne me pues emploier, che m'est vis ». (AnsCartA, vv. 251-253)

C'est sans doute cette même dynamique qui inspire la sentence finale d'Olivier lorsqu'il frappe à mort Marganice :

[...] « Paien mal aies tu !
Iço ne di, Karles n'i ait perdut :
në a muiler ne a dame qu'aies veüd
n'en vanteras el regne dunt tu fus
Vaillant dener que m'i aies tolut » (vv. 1958-1962)

Le Sarrasin aurait pu transformer sa vaillance dans le combat en une modalité de conquête amoureuse. En le tuant, Olivier semble donc se charger de prévenir ce péril, en empêchant la voix de l'ennemi de propager les raisons de son triomphe. La potentialité du *gap* érotique, dont le chevalier aurait pu se servir pour séduire, est donc anéantie par la mort. En ce sens, l'action meurtrière d'Olivier ne se limite pas à abattre l'ennemi, mais aussi et surtout à ôter au guerrier la raison profonde et le but le plus intime de sa mission martiale.

4. *Liens féodaux et rapports humains*

La métaphore féodale dans la mise en scène amoureuse semble constituer un autre noyau de fond dont la première apparition peut être reconnue dans la chanson de geste. Cette hypothèse prend

²⁸⁵ Cette implication ne semble pas étrangère au rôle attribué aux femmes épiques dans le duel judiciaire, comme le fait remarquer RIBEMONT 2013 : ici, cf. p. 212 pour la proximité avec *Girart de Rossillon*.

²⁸⁶ Voir COMBARIEU 1979, pp. 359-360.

sa source dans la représentation des liens entre les personnages, qui accueille les éléments lexicaux constitutifs des rapports féodaux. La plupart de ces liens étant ainsi configurés, on peut croire aisément que ce type de représentation domine les dynamiques interpersonnelles. Cette hypothèse ne cherche bien entendu pas à s'attacher à la possibilité d'évaluer la donnée historique sur la production littéraire ; il suffit de considérer le produit littéraire comme l'un des reflets possibles de la réalité historique.

Si l'on pense à l'alliance entre le rôle politique et guerrier des personnages et le discours amoureux, il sera légitime de faire référence à l'existence d'une dimension sentimentale qui construit les liens féodaux, mais qui en dépasse le simple principe d'alliance et de compagnonnage. C'est ce qui peut être distingué à partir de certains emplois du terme « amur », apparaissant dans la *Chanson de Roland* dans des contextes qui peuvent presque toujours être rapprochés de la fidélité vassalique²⁸⁷. Dans ces occurrences, le terme occupe des expressions formulaires qui établissent une dynamique duelle ou plurielle d'alliance féodale, connectée aux rapports de consanguinité ou semi-consanguinité²⁸⁸. Il apparaît généralement accompagné par « feid » :

« Serai ses hom par amur e par feid.

S'il voelt ostages, il en avrat par veir. » (RolS, vv. 86-87)

Carles le pleint par feid e par amur :

« Ami Rollant, Deus metet t'anme en flors ! » (RolS, vv. 2897-2898)

[...] « Sire, jo vos en crei ;

Se jo vif alques, mult grant prod i avreiz ! »

Puis sunt justez par amur e par feid [...] (RolS, vv. 3458-3460)

« Jo fui en l'ost avoec l'empereür,

Serveie le par feid e par amur. » (RolS, vv. 3769-3770)

« Que Guenelun cleimt quite ceste feiz,

Puis si li servet par amur e par feid. » (RolS, 3800-3801)

Dient al rei : « Sire, nus vos prium

Que clamez quite le cunte Guenelun,

²⁸⁷ Nous avons enregistré les occurrences du terme « amor » / « amur » dans le but d'établir une liste complète. Ces occurrences sont toutes classifiées à l'intérieur des catégories que nous avons identifiées.

²⁸⁸ La représentation de l'alliance à travers une conjonction charnelle des deux partis est nécessaire afin de consolider l'alliance sur la base de la primauté des liens de sang dans les réseaux féodaux. Comme le remarque BLOCH 1939 : « Le héros le mieux servi est celui dont tous les guerriers lui sont joints soit par la relation nouvelle et proprement féodale de la vassalité, soit par l'antique relation de la parenté » (*ibid.*, p. 125).

Puis si vos servet par feid e par amor. » (RoIS, vv. 3808-3810)

Dist Pinabel : « Tierri, car te recreiz !

Tes hom serai par amur e par feid. » (RoIS, vv. 3892-3893)

Aussi, *amur* peut être accompagné par un second élément synonymique, dans un contexte tout à fait analogue :

E li message descendirent a pied,

Si-l saluerent par amur e par bien. (RoIS, vv. 120-121)

Un point ferme est fixé par la topicité de la réitération formulaire et les exigences rimiques. En-deçà de ces exigences textuelles élémentaires, émerge le contact entre la coutume de l'hommage lige et ces dynamiques relationnelles. Selon les mœurs de la *commendatio*, la *foi* et l'*amour* réciproques représentent des critères de fonctionnement et des éléments terminologiques solidement intégrés²⁸⁹. Mais il subsiste, au-delà de la rigidité représentative, le rapport entre le seigneur et son vassal contenant une forme de discursivité érotique : la soumission, d'un côté, et la protection, de l'autre, sont les symboles d'un rapport qui s'attache à l'image amoureuse pour consolider le lien féodal. Cette correspondance, qui informe de la conception et de l'organisation matérielle des liens humains, se transpose en une réponse littéraire. De ce parcours de métaphorisation émerge le sens 'second' du rapport humain, qui est donc d'abord un phénomène d'ordre sentimental.

Si l'on admet que la métaphore féodale, dans le discours amoureux, naît donc de la métaphorisation amoureuse des relations vassaliques, le langage formulaire que *Roland* emprunte dans un premier temps au lexique féodal, apparaît lui-même comme un emprunt de la sphère amoureuse²⁹⁰. En ce sens, lorsque le système figé de la représentation amoureuse adopte l'image de la suzeraineté de la dame, la métaphore féodale rejoint son origine. Le lexique féodal, récupérant son dispositif métaphorique du discours amoureux, retourne à sa signification érotique des origines. Le contexte ne permet donc pas d'évaluer la portée sémantique de l'expression amoureuse, mais il semble indéniable que le lexique législatif et féodal lui-même ait emprunté ses métaphores à l'imagerie érotique. Comme dans le cas de la représentation de l'amitié

²⁸⁹ Cf. BLOCH 1939, pp. 210-221. La transposition littéraire de cet arsenal métaphorique s'appuie surtout sur la portée symbolique du rapport.

²⁹⁰ Cf. BLOCH 1939 qui étudie la métaphore érotique dans la représentation des liens féodaux : « Pas besoin de pressurer longtemps les textes pour en tirer une émouvante anthologie à la louange de l'institution vassalique. En celle-ci, ils célèbrent, d'abord, un lien très cher. "Vassal" a pour synonyme courant "ami" et, plus souvent encore, le vieux nom, probablement celtique, de "dru", [est] à peu près équivalent. » (p. 223). Selon la même stratégie de valorisation des liens humains, le lexique féodal emprunte son imagerie également à partir de l'institution familiale : « Cette attache était sentie comme si puissante que son image projetait sur tous les autres liens humains, plus vieux qu'elle et qui auraient pu sembler plus vénérables. » (p. 224).

« charnelle »²⁹¹, il contient donc, par un effet de continuité, un facteur intrinsèque de sémantique érotique²⁹².

À une couche plus profonde de l'échafaudage affectif de l'œuvre correspond pourtant un autre type de rapport. L'alphabet émotionnel offert par le vocabulaire de l'hommage vassalique, en effet, se convertit aussi en discours amoureux qui explicite sa valeur sémantique originelle. Cette dynamique de "retour au signifié" se repère dans la sphère sentimentale interne aux relations des chevaliers. Dans le *Roland*, la discursivité émotionnelle intra-chevaleresque ne détient, en tant que noyau de fond, qu'un rôle formel, mais déploie *in nuce* certains éléments repérables dans les prototypes amoureux qui seront ensuite développés par le roman²⁹³.

C'est ce qui peut être remarqué à partir de certains mécanismes d'échanges affectifs qui ne concernent plus seulement l'obéissance et le protectorat, substitutifs du lien de sang ; ils dépendent et provoquent en effet une symétrie relationnelle dérivant d'un serment d'union et de collaboration qui dépasse les intérêts des alliances féodales²⁹⁴. Par exemple, un emploi significatif du mot « amour » s'observe dans la représentation d'une relation explicitement désintéressée, c'est-à-dire basée sur un rapport de consanguinité :

Plurent des oilz de doel e de tendrur
Por lor parenz par coer e par amor. (vv. 1446-1447)

Mais ce terme informe aussi des relations fondées sur l'affection et la dévotion susceptibles, en ce sens, de transmettre une dualité symétrique. Cela est le cas pour la représentation du lien entre Olivier et Roland, de la perspective externe :

A icel mot l'un a l'autre ad clinét :
Par tel amour as les vus desevréd. (vv. 2008-2009)

Un personnage interne à un couple symétrique peut aussi être lié à ce même type de représentation, comme dans le cas de Roland et Turpin (de la bouche de Roland) :

²⁹¹ BLOCH 1939, pp. 124-126.

²⁹² Nous pouvons aussi classifier dans cette catégorie d'autres occurrences qui ne se présentent pas dans des binômes formulaires, mais dont le haut degré formulaire est rendu évident par le contexte. Toutes ces occurrences du terme « amour » se rattachent en effet au domaine sémantique de la dévotion collective : vv. 2440-2441 (« E cil respudent dulcement, par amour : / "Dreiz emperere, cher sire, si ferum !" ») ; vv. 2709-2710 (« Cum il entrerent en la cambre voltice, / Par bel'amour malvais saluz li firent. ») ; vv. 3122-3123 (« Desur sa bronie fors ad mise sa barbe. / Pur sue amour altretel funt li altre. ») ;

²⁹³ La pertinence de ce motif à l'intérieur de l'analyse des noyaux de fond repérés dans la chanson de geste se base moins sur le respect d'une configuration amoureuse traditionnelle que sur l'emprise d'une série d'images acquises dans la discursivité émotionnelle et qui seront assimilées de façon explicitement amoureuse dans le roman. Dans ce contexte, nous considérons donc comme une étape fondamentale l'examen de la discursivité émotionnelle intra-chevaleresque.

²⁹⁴ De cette façon, cependant, ce noyau de fond réduit sa nature à une essence élémentaire, qui est l'élément lexical dans sa singularité.

« Pur vostre amur ici prendrai estal ;
Ensemble avruns e le ben e le mal,
Ne vos lerrai pur nul hume de car. » (vv. 2139-2141)

Le sens de l'emploi de ce noyau de fond se retrouve confirmé dans un contre-exemple. En guise de refus d'établissement d'une relation duelle, Charles déclare l'impossibilité de concéder la paix et, donc l'amour, à un païen :

Carles respunt : « Mult grant viltét me semblet ;
Pais nē amor ne dei a paien rendre. » (vv. 3595-3596)

On repère, enfin, le même terme dans des contextes de rapport duel entre le divin et le fidèle. L'« amour » de Dieu est invoqué par Charles, au cœur de son vœu de vengeance envers son neveu :

« La tue amurs me seit hoi en present !
Par ta mercit, si tei plaist, me cunsent
Que mun nevold poisse venger, Rollant ! » (vv. 3107-3109)

Et, pour conclure, il se retrouve dans un dernier contexte plus spécifique, où l'« amour » désignerait l'aspect spontané de l'action de conversion²⁹⁵ :

Baptizét sunt asez plus de .C. milie,
Veir chrestïen, ne mais sul la reïne.
En France dulce iert menee caitive :
Ço voelt li reis par amur cunvertisset. (vv. 3671-3674)

Toutes ces occurrences, qui révèlent assurément la mobilité des contextes et des emplois du terme en question, permettent cependant aussi de démontrer le substrat cohérent et homogène d'un noyau de fond lié à la discursivité amoureuse. En effet, l'« amour » du *Roland* met en jeu et résume différents soucis de représentation liés à la mise en scène d'enjeux sentimentaux.

Malgré l'ampleur du spectre sémantique qu'il couvre, il est possible d'y reconnaître une couche signifiante minimale, reliée au besoin de révéler dans les liens humains l'implication de la complicité, de l'alliance, de la collaboration et de la sincérité émotionnelle. Ainsi, l'emploi de ce terme manifeste sa nature d'hyperonyme, qui reste par conséquent difficile à circonscrire et à

²⁹⁵ Sur le problème de la conversion des Sarrasins et ses implications éthico-sentimentales, cf. deux contributions assez récentes SUBRENAT 2000 ; QUERUEL 2000.

inscrire au discours amoureux. Au prix d'une synthèse, on pourra pourtant relever dans ces occurrences l'exigence primaire d'exprimer tout type de sentiment reliant les personnages entre eux. L'« amour », en d'autres termes, n'est pas, dans ce texte, le sentiment érotique caractérisant le couple amoureux. Il s'agit plutôt d'un sentiment élémentaire propre au lien humain duel qui renferme des dynamiques affectives réciproques basées – comme dans les exemples cités – sur la loyauté, le respect et la pitié.

En résumant, le retour au signifié de la métaphore féodale s'achève sur une forme générique de lien sentimental. Cette hypothèse nous permet donc dans un premier temps de retrouver le point de jonction entre le lexique féodal et la *parole* érotique. La chanson de geste se placerait à mi-chemin entre l'un et l'autre. D'un côté, certains éléments symboliques de la féodalité se nourrissent des dynamiques amoureuses ; de l'autre, l'expression amoureuse, qui lui emprunte la matière, en rétablirait le sens originel. De cette perspective, il serait en effet possible aussi d'évaluer la nature de ce sentiment primaire : ce dernier serait davantage affecté par la charité humaine, seule configuration amoureuse considérée possible dans les bornes de l'orthodoxie²⁹⁶. Mais c'est justement à ce stade basilaire de l'essor du discours amoureux qu'il est possible d'identifier le germe d'un noyau de fond pour la représentation du lien affectif duel.

²⁹⁶ Cf. BOUTET 1992.

2.1.3 La trace du charnel. Entre Lancelot et Tristan : la surenchère érotique du mythe

La reconstruction dont il a été question jusqu'ici a permis d'émettre une hypothèse relative au procès de rassemblement d'une série d'éléments constitutifs du discours amoureux dans le cadre de la tradition littéraire *courtoise* septentrionale-continentale. Il a été démontré, d'un côté, que le discours clérical se serait efforcé de synthétiser et de centraliser sa spéculation sur l'*amour* comme concept-clé, comme facteur d'*ordre* émotionnel et liturgique. De l'autre, l'action de ce discours serait sortie de l'Église aussi sous "demande" de l'aristocratie ; les *clercs*, devenus alors ses émissaires, convertissent l'*amour* en principe d'*ordre* social, au cours de la première moitié du XII^e. Passant dans les mains du pouvoir, ce sujet, faisant déjà l'objet de la réflexion théologique, se transmute donc en une question d'intérêt social et politique. Son exploitation est canalisée par les efforts de l'Église, qui décèle dans l'*amour* un moyen de communication morale avec la classe politique et un réservoir de principes orthodoxes adaptables à leur modèle éthique, existant déjà comme « idéal chevaleresque ». Les *clercs* favorisent ainsi la gestion de la communauté des fidèles et valorisent cette même déontologie au sein des *bellatores*. Un modèle amoureux est donc proposé, ayant pour but le respect de la *castitas* ou, en alternative, l'union légitimée par le sacrement matrimonial.

Dans le but de mettre en lumière les procès entraînant cette dynamique, deux phases fondamentales ont été analysées. Dans un premier moment, l'Église aurait encouragé l'élaboration d'une réforme axée sur l'idée d'amour ; à un tel bouleversement aurait succédé un stade de réélaboration conçue sur mesure pour la chevalerie noble, se réalisant dans l'approfondissement de ce concept-clé dans les premières chansons de geste.

Or, pour cette dernière étape de l'examen du substrat du discours amoureux, il paraît nécessaire de se tourner vers un autre élément fondateur de la *préexistence* : ce facteur, ayant affecté l'expression érotique avant l'essor de la littérature d'oïl, concerne donc la phase *précourtoise* de son procès de formation. Il s'agit des récits légendaires liés aux deux héros emblématiques de l'histoire de l'« amour courtois » : ce sont les mythes de Lancelot et de Tristan, et les légendes des intrigues amoureuses qui leur sont liées.

Dans les sources légendaires celtiques, les noms de ces deux personnages sont reliés au récit de leurs unions adultères. La première réception cultivée, voire cléricale, de ces histoires, se fait d'abord dans l'historiographie. C'est précisément dans ce type de sources que l'on retrouve explicitées les conditions et les conséquences de ces délits. Après ces textes, c'est dans la littérature *de cour* que ces légendes voient leur triomphe : durant approximativement une quinzaine d'années (entre 1177 et le 4^e q. XII^e) Chrétien de Troyes, Thomas et Béroul destinent ces deux héros au succès, immortalisant dans des œuvres fondamentales les histoires de leurs

adultères. Ce n'est qu'à partir de cette élaboration que le thème de l'amour illégitime érotiquement accompli conquiert la littérature *courtoise*. Il en deviendra, dans les siècles suivants, le symbole.

Les éléments de départ qui justifient l'importance de cette perspective peuvent se résumer en deux constatations : d'un côté, le récit de l'adultère de la reine n'est pas lié, lorsqu'il s'agit de Lancelot et Tristan, à l'influence des structures éthiques et esthétiques *courtoises*, mais il remonte à l'intrigue mythique d'où ils dérivent ; de l'autre, avant les grands romans sur ces héros, il faut remarquer l'absence de récits (de caractère laïque et d'origine galloromane) au sujet érotique qui relatent l'accomplissement charnel à l'extérieur du lien conjugal (§ 2.1.1, 2.1.2). À l'origine, l'histoire de l'adultère consommé semble naître avec ces légendes fondamentales. Dans les années d'or de la tradition *courtoise*, les choses ne changeront pas radicalement : la narration de ce type de relation ne pourra compter que sur une présence marginale en dehors de ces mythes et de leur réception. Au sein de la tradition d'oïl, ainsi que – mais en mesure partiellement différente – dans la poésie lyrique d'oc, ce prototype du discours amoureux semble se transmettre donc surtout grâce à son ancrage à ces deux légendes²⁹⁷.

1. Valeur herméneutique de la réémergence du mythe

L'antériorité de la matière tristanienne et arthurienne par rapport à l'époque d'émergence des chefs-d'œuvre qui les transmettent est un fait évident. Le poids que la tradition attribue à ces légendes empêche en effet foncièrement de circonscrire leur rôle à la seule période de prolifération des récits de la (future) matière de Bretagne. Avant les grands auteurs qui les 'mettent en roman', Lancelot et Tristan sont déjà des protagonistes, ne serait-ce qu'à l'état de pur *mythos*, voire de discours ou de contes. Au stade pré-littéraire, ces légendes alimentent le spicilège magmatique de la tradition *courtoise* : cela implique qu'elles participent, dans les dynamiques de fixation des influences de substrat, à la création du code narratif et thématique de l'amour. L'imbrication insoluble entre mythe et roman révèle des connexions profondes qui, au-

²⁹⁷ Dans le choix du corpus, nous nous sommes appuyés sur les textes étudiés dans la littérature critique de référence. Nous nous référons essentiellement aux éditions suivantes : *Textes mythologiques irlandais*, éd. C. J. Guyonvarc'h, vol. I, Ogam : Rennes, 1980 ; *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, éd. P.-Y. Lambert, Paris : Gallimard, 1993. Pour les autres sources celtiques qui ont été considérées à la base de cette analyse, mais qui n'ont pas fait l'objet d'un nouvel examen, cf. QUEILLE 2010, pp. 525-528, qui fournit une bibliographie complète des éditions des contes celtiques relatant des épisodes d'adultère. Pour le corpus de matière tristanienne, nous nous référons à l'éd. PARADISI 2013 pour Bérout ; à l'éd. KOBLE – SEGUY 2018 pour le lai du *Chèvrefeuille* ; pour Thomas, à BEDIER 1905. Dans le traitement de la matière arthurienne, nous nous référons à l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth dans l'éd. HAMMER 1951 ; à l'éd. BELL 1960 pour *L'estoire des Engleis* ; à ARNOLD 1940 pour le *Roman de Brut* de Wace ; pour le *Conte de la Charrette* de Chrétien de Troyes à POIRION 1994.

delà du problème de l' « origine du roman », acquièrent un statut d'autant plus « exemplaire » dans la question de la naissance du discours amoureux²⁹⁸.

La place qu'occupe la mythologie indo-européenne, celtique et galloise dans l'élaboration romanesque d'oïl représente depuis bien longtemps un acquis essentiel²⁹⁹. De nombreuses études n'ont pas manqué de mettre en évidence que, à l'aube de l'apparition des deux premiers *Tristan* et du *Chevalier de la Charrette*, la matière de Bretagne avait été nourrie d'éléments à la fois traditionnels et contemporains, puisant dans différentes strates culturelles : parmi ces éléments, l'arsenal composite de *mythoi* et de motifs reliés au substrat folklorique acquiert une place particulière.

D'un point de vue critique, ce dernier construit une frontière chronologique, typologique et aussi herméneutique entre deux types d'objets : un écart distingue une catégorie d'éléments endogènes, d'un côté, et une série de matériaux au caractère hétéroclite, mais partageant le statut de facteurs légués par le passé, de l'autre³⁰⁰. Dans cette perspective, nous ne sommes pas étonnés par le fait que le substrat du discours amoureux ne compte pas uniquement, au cours de son évolution, des composantes *courtoises*, mais aussi des éléments hérités, antérieurs et – à l'origine – *a-courtois*. Les légendes celtiques font partie de cette dernière catégorie. L'importance de l'entrée en jeu de la matière légendaire d'origine celtique réside, de ce fait, dans les contradictions qu'elle déclenche, à partir de sa fusion avec l'idéal *traditionnel*.

Un fait est évident : au sein de la formation du réseau d'influences qu'est le substrat *pré-courtois*, la sélection culturelle n'agit pas assidûment. Ainsi, des éléments hétérogènes, moins adhérents à la culture dominante, peuvent s'y mêler. Les traditions légendaires celtiques irriguent de manière prépondérante cette culture en formation, tout comme les idées et les images véhiculées par le choix actif des *clercs*. En ce sens, le rôle de ces deux légendes n'est pas seulement déterminé par le moment crucial où s'opère leur influence (dans la phase de *préexistence*) ; il est tout aussi important de faire attention à la nature de leur emprise (essentiellement *a-courtoise*). Avec les mythes de Lancelot et de Tristan, des éléments

²⁹⁸ Cf. STANESCO – ZINK 1992, p. 13.

²⁹⁹ Les premières recherches ayant enquêté sur ce thème vaste remontent à très loin. À titre exemplaire, et en ne considérant que les articles relatifs aux mythes que nous traitons, cf. PARIS 1881 et PARIS 1883, articles qui fondent – comme nul ne l'ignore – ce champ d'enquête dans le domaine des légendes arthuriennes ; cf. aussi MICHA 1950, pour une recherche sur les sources de la *Charrette* (A. Micha avance tout de même un point de vue mitigé aux égards des sources celtiques, prônant en revanche l'originalité et les apports de l'*inventio* du Champenois) ; pour les sources des romans de Tristan, BROMWICH 1955 et LOOMIS 1963 ; CIGADA 1965, sur le motif du cerf blanc et les origines de la matière bretonne ; pour sa célèbre contribution sur le motif du *don contraignant*, cf. FRAPPIER 1969 – cette question a été promptement reprise et rediscutée, à l'aide d'un corpus plus large, par COOPER 2005 (aussi pour une bibliographie à jour).

³⁰⁰ Sur les enjeux et la fonction de cette dynamique fondamentale dans le domaine de l'anthropologie littéraire, cf. BARBIERI 2013.

hétérogènes par rapport à la pensée cléricale glissent en effet dans le substrat orthodoxe de la tradition *courtoise*.

Dans les archétypiques narratifs desquels dérivent les légendes diffusées en langue d'oïl³⁰¹, les récits de l'adultère de la reine sont déjà présents³⁰². En effet, ces figures de reines infidèles seraient parvenues aux romans médiévaux à travers différentes voies, dont nombre d'études se sont attachées à recouvrer les traces. La qualification légendaire de l'adultère de la reine a été constatée, il y a un certain temps déjà, au premier niveau de filiation mythologique, c'est-à-dire dans les récits médiévaux celtiques, irlandais et gallois : dans ce cadre, les péripéties du couple illégitime coïncident avec le motif de l'enlèvement de la reine³⁰³. Un repère anthropologique a aussi servi à la théorie du statut archétypique de l'adultère de la reine, qui a été révélé par G. Dumézil : l'illégitimité des rapports entraînés par Guenièvre et Iseut n'est pas isolée, mais ce même schéma trouve un écho dans la fréquence itérative de figures féminines de la souveraineté tâchées d'adultère dans la mythologie indoeuropéenne³⁰⁴. Les reines celtiques révèlent donc de nombreuses affinités avec les modèles actionnels des suzeraines mises en scène dans les méridionaux : leur suprématie sur la volonté des héros, la mainmise qu'elles exploitent à la faveur de leurs propres intérêts, entraînent des mécanismes relationnels assimilables aux dynamiques que la poésie d'oc avait conçues³⁰⁵ ; l'existence de ces schémas parallèles serait pourtant à imputer à une forme de polygenèse.

Suivant une telle direction, il est devenu évident d'émettre une réflexion fondamentale sur laquelle on n'a pas assez insisté : l'adultère, en tant que représentation amoureuse propre à la matière bretonne, ne dérive pas – ou pas seulement – de l'influence de civilisations et des cultures *courtoises*, mais d'un riche héritage antérieur, folklorique et archétypique³⁰⁶. Il subsiste

³⁰¹ Sur le concept d'archétype dans la matière tristanienne, Cf. BEDIER 1905 ; VARVARO 1967 ; PATERA 2018b. À ce propos, cf. les observations clairvoyantes de FRAPPIER 1968, p. 258 : « Il se peut fort bien que cet "archétype" ne soit pas la création d'un auteur unique, "homme de génie" comme le voulait Bédier ; il est même à peu près certain qu'antérieurement à Eilhart, Béroul, Thomas circulaient plusieurs versions parallèles, et pourtant divergentes, de l'histoire de *Tristan* [...]. Il semble cependant, toujours d'après les textes conservés, que les variantes n'avaient que peu d'importance et laissaient intacte la charpente, autrement dit une certaine structure. Au fond, il conviendrait d'employer le terme d'"archétype" uniquement pour désigner cette structure ».

³⁰² Pour un aperçu général de la question, voir la synthèse fournie par la thèse de doctorat d'A. Queillé, qui n'a pas été publiée, QUEILLE 2010 ; voir aussi le résumé en ligne, QUEILLE 2012. Cette recherche se focalise surtout sur l'enjeu de la représentation du roi et de son pouvoir lorsqu'il devient victime d'adultère. Même si ce travail ne cible pas notre même objectif, c'est-à-dire la mise en avant du caractère étranger de l'adultère par rapport aux autres éléments fondamentaux de l'idéal *courtois*, il le met en évidence indirectement.

³⁰³ PARIS 1883 ; LOT 1895 ; CROSS 1930 ; SCHOEPPERLE-LOOMIS 1963.

³⁰⁴ Cf. DUMEZIL 1971, surtout pp. 999-1013.

³⁰⁵ Pour une comparaison entre les figures de Gwenhwyfar et de Guenièvre, cf. BROULAND 1995 ; sur le schéma de Diarmaid et Grainne et la matière tristanienne, cf. BROULAND 1996. De tels caractères se remarquent aussi chez d'autres figures de souveraineté féminine, comme chez Medb Lethderg, dans le Livre de Leinster, cf. DUMEZIL 1971, p. 1003.

³⁰⁶ Cf. MAC CRACKEN 1998, dont l'opinion semble s'aligner avec nos constatations, en remarquant que « les critiques ont idéalisé l'adultère comme une composante de l'éthique de l'amour courtois, l'ont justifié comme une réaction à la pratique des mariages arrangés, ou simplement laissé de côté comme un pur concept littéraire sans aucun lien avec des situations historiques » (citation traduite de l'anglais tirée de QUEILLE 2012, p. 2). Il est toutefois

certainement une coïncidence de représentation entre les dynamiques relationnelles qui caractérisent certaines mises en scène amoureuses de la production occitane et le schéma de l'adultère dans la légende. Mais cette correspondance est moins une cause primaire qu'une impulsion pour les évolutions et les exploitations ultérieures. Comme on n'a pas manqué de le remarquer, « la configuration de personnages héritée des contes celtiques de la souveraineté dans nos textes (un jeune amant valeureux souvent proche compagnon ou parent de son seigneur le roi, et une reine infidèle) constitue un noyau propice à l'apparition du triangle de personnages caractéristique de la *fine amor* »³⁰⁷. Cela implique, à un premier niveau, que certaines configurations diégétiques fournies par le fonds légendaire celtique auraient été acquises et réélaborées par la tradition littéraire romane en formation ; mais ce dispositif aurait également encouragé l'assimilation de prototypes du discours amoureux déjà partiellement représentés dans d'autres aires. Les reines déloyales semblent ainsi avoir influencé, transmuté et métabolisé les figures des épouses inconstantes des suzerains, sans les remplacer³⁰⁸.

Comme noyau narratif central de la légende³⁰⁹, l'*amour* – et ce *prototype* amoureux en particulier – aurait même incité et légitimé l'élévation culturelle de ces mythes, qui ne semblent jamais avoir réellement abandonné (au niveau le moins livresque) le capital culturel profond de la Galloromania³¹⁰. D'ailleurs, la permanence orale et folklorique de ces récits d'amours illégitimes explique leur réémergence *courtoise*, en dépit de leur pouvoir de subversion de la morale conjugale dominante. En effet, au premier stade d'élaboration du discours amoureux, le type d'amour que les légendes de Tristan et de Lancelot relatent ne devait pas aisément figurer dans les critères répandus.

Le succès de ce prototype apparaît donc comme l'histoire d'un renversement éthique, opéré par le biais du réemploi diégétique. Et il n'est pas exclu que le statut mythique de ces intrigues aurait justifié leur assimilation au système expressif *courtois*. Dans les hauts rangs de la société, le contrôle culturel – pourvu que le domaine de son action puisse être aussi étendu – aurait ensuite procédé à la conversion *courtoise* de l'élément déclencheur de l'incohérence, en transmutant le récit d'adultère en facteur d'assimilation des composantes endogènes de la pensée cléricale *de cour*³¹¹.

nécessaire de nuancer une telle réflexion : l'adultère constitue certainement un motif fondamental du discours amoureux au sein de la culture *courtoise*, mais il relève d'une filiation externe et antérieure à cette culture dans le cadre de la matière tristanienne et arthurienne.

³⁰⁷ Cf. QUEILLE 2010, p. 360.

³⁰⁸ Cf. GOETINCK 1964 ; LAMBERT 1996 ; QUEILLE 2010, p. 363.

³⁰⁹ VARVARO 1967, p. 55.

³¹⁰ Sur les dynamiques de transmission de la littérature orale à travers l'action des jongleurs, cf. JACKSON 1961, pp. 51–52.

³¹¹ Cf. BELTRAMI 1984, pour une lecture de la *Charrette* qui se rapproche de cette perspective. Nous reviendrons sur cet essai au point 4 de ce chapitre.

Face à la place de choix de ces héros, force est, donc, de mieux définir leur rôle dans l'histoire de la constitution du discours amoureux avant leur romanisation.

2. *Préhistoire de l'adultère*

Les récits des adultères constituent les moments clefs des épisodes légendaires concernant les ancêtres mythiques de Guenièvre et Iseut. Ces deux figures de souveraineté féminine et les contes d'adultère qui leur sont liés ne sont pourtant guère isolés. Au sein du riche fonds ethnique continental et insulaire celtique, les relations extra-conjugales des dame-souveraines atteignent le statut d'un véritable *topos*.

Dans le domaine des études celtisantes et comparatives, cette permanence a été examinée de façon approfondie. L'un parmi les personnages les plus exemplaires à ce titre dans la tradition irlandaise, outre Mor Muman, Etain, Flidais, est Medb, dans le Cycle d'Emain Macha (ou Cycle d'Ulster). La caractéristique capitale de cette reine guerrière du Connacht, ensuite connue dans les textes comme la fille d'Eochaid Feidlech³¹², est le remarquable nombre d'amis, amants et époux qu'elle accumule. G. Dumézil a étudié le rôle symbolique de la conduite basée sur l'infidélité chronique, désignant l'exigence d'une mise à l'épreuve des qualités royales et de la stabilité du royaume³¹³. Afin d'incarner le rôle du roi parfait et irréprochable, l'amant de la reine doit se présenter « sans jalousie », « sans avarice », et « sans peur ». A. Queillé résume ainsi l'exercice initiatique auquel ces reines, jouissant d'une totale impunité dans cet enchaînement d'amants, soumettent leurs conjoints :

Medb de Connacht est aussi plus particulièrement associée à l'exercice du pouvoir et à la définition des vertus royales nécessaires, ce qui ajoute à sa « biographie » quelques infidélités supplémentaires, lorsque le roi en place ne satisfait pas à ces exigences. La représentation mythique contenue dans les récits mettant en scène ces personnages de reines paraît avoir été adaptée à une organisation politique caractérisée par un émiettement et une instabilité de la royauté [...].³¹⁴

³¹² Cf. THURNEYSSEN 1930 ; BOWEN 1975 ; voir aussi DUMEZIL 1971, pp. 999-1013 ; QUEILLE 2010, pp. 13-19.

³¹³ En résumant l'interprétation dumézilienne et la lecture religieuse de ce mythe, l'infidélité de la reine s'expliquerait par la solidarité entre la première et la troisième fonction indo-européenne : l'ancienne mythologie celtique aurait conçu la souveraineté comme une incarnation féminine qui, victime de désirs et d'enlèvement, deviendrait la transposition mythologique de l'opulence et de la richesse du royaume. Naturellement, à la base d'une telle dynamique, résiderait une *crise* de l'ordre et du pouvoir politique, et par conséquent l'exigence de son renouvellement et de sa restauration. Pour A. Queillé, les mythes passibles de ce type de lecture s'inscrivaient dans une phase ancestrale, caractérisée par l'absence d'un souverain. À une phase ultérieure, caractérisée en revanche par la présence d'un pouvoir royal inadéquat, s'opère une lecture relevant de l'exigence de régénération de la terre et du pouvoir. Une série de problèmes d'ordre politique se concentrerait donc autour de la défaillance du *fir flathemon* (de la « vérité et justice du roi »). Dans ce cadre, s'instaure aussi le rapport de communication et de « coopération polémique » (cf. JOUET 2007, p. 280) entre la royauté de l'Autre Monde et le pouvoir royal terrestre, qui est ainsi constamment mis à l'épreuve et surveillé.

³¹⁴ QUEILLE 2010, p. 19 ; DUMEZIL 1971, p. 1008.

La « charpente »³¹⁵ du mythe se conserve, donc, tout au long de l'histoire de la mythologie celtique, et l'itération de son intrigue s'explique par l'exigence du renouvellement du message religieux et politique que le mythe véhicule. Au cours d'innombrables réélaborations, les figures des reines adultères changent et se transmutent, mais elles demeurent strictement enracinées dans ce passé archétypique. Lorsque l'on fait remonter les contes de Gwenhwyfar et Essyllt à une phase continentale et tardive, les unions extra-conjugales dont celles-ci font l'objet attestent du lien avec ce substrat mythique antérieur.

Au sein du processus de renouvellement et d'adaptation circonscrite au X^e siècle³¹⁶, le récit de l'adultère s'ancre à une condition historique d'une royauté plus stable. De cette circonstance concrète d'où les légendes se régénèrent, semble dériver l'une des innovations les plus importantes du mythe, concernant la figure de l'amant. La représentation de ce personnage évolue, il devient fondamental dans les dynamiques de la mise en scène de l'adultère. En particulier, sa caractérisation s'accorde, dans différentes traditions, sur un élément : le choix amoureux de la reine, paraît-il, se porte sur un proche du roi (compagnon, neveu ou fils), qui pourrait de ce fait incarner le rôle d'un successeur ou d'un garant³¹⁷. Cette circonstance n'amplifie guère les conséquences de son interaction illégitime avec la reine, au contraire : une collaboration s'instaure entre le roi et ce personnage, qui assume aussi la fonction de dispensateur de pouvoir, comme c'est le cas dans la littérature irlandaise pour le personnage de Diarmaid, ainsi que pour celui d'Oengus dans le conte d'*Eochaid*, et dans la littérature galloise pour celui de Drystan. Ce nouveau personnage n'est plus seulement un amant anonyme mais un médiateur qui peut à la fois affecter et conserver la souveraineté, comme il apparaît clairement dans les récits d'enlèvement (les *aitheda*).

Les mythes pré-tristaniens et pré-arthuriens partagent ces caractéristiques, qui acquièrent une importance extrême pour les procès de constitution du discours amoureux dans la tradition *courtoise*. L'ampleur de l'emprise de ces légendes est assurée surtout par la stabilité de ces caractères originaux, ancrés aux squelettes narratifs, qui ne sont pas corrompus lors de la translation linguistique et culturelle.

Dans la mise en latin, puis en roman, des légendes celtiques, l'intelligence du mythe subit certainement des altérations³¹⁸ : le système éthique, social, religieux et politique qui demeure à la base de ces représentations mythologiques est, bien évidemment, étranger aux notions et aux

³¹⁵ Cf. FRAPPIER 1963, p. 258.

³¹⁶ QUEILLE 2012, p. 3.

³¹⁷ *Id.*, p. 4.

³¹⁸ Cf. MENEGHETTI 2001, p. 244 : « L'autore parte da un costruito legendario già largamente alterato, intervenendovi a propria volta e non sapiamo quanto in profondità, onde dotarlo di un senso comprensibile e accettabile per il pubblico contemporaneo. »

critères que connaîtra la tradition galloromane, dominée par la culture chrétienne. Le « christianisme, [et] la culture latine des clercs médiévaux des XII^e et XIII^e siècle »³¹⁹ qui filtrent le sens du conte, transforment l'esprit à la base du matériel initial. Lors de la transposition de cette mythologie au sein de la culture livresque, cependant, les contes de l'infidélité de la reine sont conservés sans solution de continuité. Le maintien de la structure narrative mythologique dans les romans apparaît immédiatement comme la preuve de la disposition à la préservation des contenus de la part de la nouvelle tradition : ici, ces légendes sont bien entendu partiellement « démythifiées » et investies d'idéaux féodaux, chevaleresques, chrétiens et *courtois*. Elles confirment toutefois une filiation avec leurs antécédents, qui dépasse l'ordre structural et diégétique. La narrative d'oïl – de manières toujours différentes selon l'initiative de l'auteur – hérite également du substrat mythologique, de son capital symbolique et anthropologique. La transmission de ce patrimoine légitime et justifie les incohérences entre le matériel folklorique *a-courtois* et la nouvelle culture *courtoise*, en déplaçant ces significations à une dimension mondaine ultérieure, à un système symbolique ultra-humain et païen, qui entre ainsi – sur cette voie – dans la nouvelle tradition littéraire *de cour*³²⁰.

3. *L'intégration des composantes a-courtoises*

Avec l'intégration des légendes de Tristan et de Lancelot dans la narrative d'oïl, deux ordres de composantes folkloriques font leur entrée en scène dans le discours amoureux : il s'agit, d'un côté, du récit de l'adultère consommé et, de l'autre, de l'essor des figures d'amants, qui conjuguent leur statut héroïque et leur mission chevaleresque ultra-mondaine avec la fonction mystique-amoureuse³²¹. Ces éléments se superposent à la nouvelle culture *courtoise* qui les accueille, et se distinguent du substrat culturel endogène par les incohérences qu'ils déclenchent. Ces points de collision procèdent, d'une part, d'une disparité logique entre des contenus éthiques et doctrinaux ; de l'autre, l'effet d'incohérence est causé par l'origine différente de ces contenus, étant donné qu'une part des éléments dérive d'une stratégie culturelle prédéfinie, tandis que le matériel ethnique est accessible de façon directe. De ce court-circuit dérive une nouvelle cohérence, voire une « doppia coerenza – mitica e cortese », développée sur « due gradi di

³¹⁹ WALTHER 2017, p. 124.

³²⁰ L'ascendance celtique, comme « premier domaine » et lieu d'enracinement de la légende, a été mise en valeur aussi par FRAPPIER 1963.

³²¹ Nous nous référons notamment au statut héroïque, chevaleresque et amoureux que Tristan et Lancelot acquièrent dans leur mission dans les dimensions ultra-mondaines, comme dans la scène initiale de l'enlèvement de Guenièvre dans la *Charrette* et dans l'épisode tristanien *La harpe et la rote* (la présence de ce dernier récit dans l'« archétype » de la légende est soutenue par Joseph Bédier, cf. BÉDIER 1905. Sur la symbolique spécifique de cet épisode, cf. LOOPER 1995. Sur la légende originare, cf. NEWSTEAD 1969.

significazione »³²². Cette duplicité joue un rôle fondamental dans l'établissement de l'unicité, ainsi que du succès du prototype amoureux que la matière tristanienne et arthurienne incorporent.

L'intrigue amoureuse fait partie, comme nous l'avons vu, de ce substrat ethnique. Ainsi, le caractère exotique et préexistant de ces légendes par rapport à la culture qui les intègre constitue, à proprement parler, le témoignage le plus concret de l'origine *a-courtoise* du prototype d'amour adultère consommé. La présence d'une telle dynamique érotique dans les sources pré-*courtoises* latines et romanes est emblématique à cet égard. Dans ces œuvres, en effet, le rapport adultère ne représente guère un lieu textuel exploitable et amplifiable. La donnée légendaire y est simplement référée par le biais d'une action de fidélité aux égards de la structure de l'hypotexte. Le substrat ethnique est ainsi conservé, sans que l'objet relaté ne soit vraiment mis en question, transmuté ou converti selon l'orientation du texte cible³²³.

Dans la légende de Tristan, la présence du prototype d'amour adultère représente une étape fondamentale du développement de l'intrigue. Une évidence structurelle contraint donc toutes les versions romanesques relatant la trahison du roi Marc, à s'en tenir au squelette diégétique³²⁴. Ainsi, malgré les divergences essentielles entre les différents traitements du triangle amoureux, les *mises en roman* du mythe de Tristan respectent et conservent toujours le récit de l'adultère transmis par le substrat légendaire³²⁵.

Dans le cas de la matière arthurienne, ces dynamiques s'avèrent plus alambiquées. Ce procès de conservation inactive de la donnée narrative est évident dans les différentes œuvres qui englobent le récit de l'adultère de Guenièvre. Il est possible d'analyser dans cette perspective la façon dont ce conte est rapporté dans l'*Historia regum Britanniae*³²⁶, dans la *Vita Merlini*³²⁷ et dans le *Roman de Brut*³²⁸. Dans ces œuvres, le noyau narratif déstructuré de l'adultère équivaut à l'échafaudage essentiel de la *Charrette* dépouillé de son habit *courtois*³²⁹. Mise à part la transformation des noms des personnages en scène (de Arthur-Guenièvre-Mordred à Arthur-Guenièvre-Lancelot³³⁰), l'histoire parle d'un triangle amoureux et l'adultère y est consommé.

³²² BARBIERI 2017b, pp. 207-8, qui décèle cette « duplicità dei codici » dans l'œuvre de Chrétien de Troyes.

³²³ Cf. VARVARO 1970.

³²⁴ Pour une comparaison des différentes versions, cf. WALTHER 2006.

³²⁵ Cf. PAYEN 1973 : mais la possibilité que des versions plus anciennes du Tristan que celles de Thomas et de Béroul aient disparu à cause de la censure ne peut que demeurer à l'état de pure hypothèse.

³²⁶ Éd. HAMMER 1951.

³²⁷ CLARKE 1973, vv. 1108-09.

³²⁸ Éd. ARNOLD 1940.

³²⁹ Cette orientation ne s'éloigne pas beaucoup de ce que suggérait déjà MICHA 1950, p. 345 : « Dépouillons le roman de la *Charrette* de tous les éléments courtois qui étoffent l'action pour la réduire à sa plus simple architecture. Que reste-t-il ? L'histoire d'une femme (Guenièvre) ravie à son mari (Arthur) par un personnage qui est le roi, ou plus exactement le fils du roi d'un pays inaccessible (Méléagant, fils de Baudemagu) et délivrée par un héros (Lancelot). »

³³⁰ Sur l'élaboration littéraire du personnage de Guenièvre entre Geoffroy de Monmouth et Robert Wace, cf. RIEGER 2009. Guenièvre n'apparaît pas dans tous les romans comme la maîtresse de Lancelot/Mordred, mais aussi en couple avec Gauvain, Durmart ou Yder ; aussi, elle peut être représentée « sous les traits d'un modèle d'amour conjugal et familial courtois, porteuse d'idéaux religieux qui supplanteront les profanes idéaux chevaleresques, et qui, après le

S'inscrit également dans cette lignée *L'estoire des engleis*³³¹ : tout en relatant un souhait d'amour conjugal piégé par la politique, dans cette œuvre remontant à une époque pré-*courtoise*, le récit de l'adultère se rapporte à un standard diégétique et esthétique a-*courtois*³³². Il en va de même pour l'épisode de Locrin dans le *Roman de Brut*, qui démontre qu'un récit de liaison adultère différent de celui de Guenièvre peut aussi être raconté, et toujours dans l'extranéité des principes de la *courtoisie*³³³.

La *Charrette* se place en parfaite continuité avec cette généalogie du récit de l'adultère. La version romanesque sortie de l'écritoire du Champenois reproduit la même situation de réception du matériel pseudo-historique et folklorique³³⁴. L'adhérence à ce mécanisme est ici encore plus évidente, grâce à la comparaison interne au corpus : le prototype amoureux d'adultère consommé ressort, parmi les œuvres de l'auteur, comme un parfait *unicum*. L'amour de Lancelot représente à la fois l'exception, dans les romans de Chrétien de Troyes, et le renouvellement d'une dynamique itérative, sur la longue durée. Son unicité et sa continuité s'expliquent par le même argument : le statut exceptionnel du héros.

De cette exceptionnalité dépend le fait que ce prototype demeure foncièrement isolé dans le corpus du maître champenois, mais qu'il reste aussi marginal dans la production *courtoise*, se restreignant surtout aux réécritures en prose des mythes de Tristan et de Lancelot. Au sein de cette tradition, amenée à faire du modèle conjugal son sujet et son but, la non-pertinence du substrat légendaire émissaire du prototype adultérin ne pouvait que représenter un point problématique. L'exception, que ces héros personnifient, est justifiée par l'unicité de leur personnalité ainsi que par la signification originelle du mythe réacquis. Réincarnation ponctuelle d'une entité chamanique, le héros est appelé à concevoir un sentiment érotique prodigieux et surhumain, dépassant les règles de morale réelle représentée dans les hiérarchies éthiques des œuvres *courtoises*³³⁵. C'est ainsi que l'accomplissement de l'amour illégitime peut non seulement être imaginé, mais aussi pleinement concrétisé.

Si le périmètre d'action de ce prototype est donc très limité, son statut unique lui permet de se soustraire au jugement éthique selon des paramètres ordinaires. Il est possible d'observer ce dispositif dans le fonctionnement des archétypes de Tristan et de Lancelot : ces personnages

meurtre de son fils adoré et la nouvelle de la mort supposée de son époux, meurt de chagrin ou bien entre au couvent », cf. RIEGER 2012.

³³¹ Cf. l'éd. BELL 1960.

³³² La possibilité que le substrat celtique soit à l'origine du prototype adultérin semble suggérée par BÉDIER 1905, qui ne lui attribue pourtant aucune importance critique : les contes celtiques, selon J. Bédier, « n'ont pu transmettre rien autre chose que des lais sur Tristan, et c'étaient sans doute [...] de simples contes d'adultère. » (p. 167).

³³³ Cf. KELLER 1989.

³³⁴ Cf. KELLY 1966, pp. 33-35.

³³⁵ À propos du contact entre le système culturel courtois et l'héritage folklorique chez Chrétien de Troyes, cf. FOURQUET 1956.

n'accomplissent pas un acte loyal aux égards de l'institution morale commune³³⁶, mais leur comportement est toléré. La situation ne changera pas radicalement dans les premières mises en roman, où ni le motif de la jalousie³³⁷, ni celui du jugement moral des auteurs³³⁸, ni d'autres escamotages éthiques ou esthétiques ne semblent viser la déformation du *status quo* des héros.

Quoiqu'éloignées de la dimension purement symbolique et religieuse du mythe, les amours de Tristan et de Lancelot sont conservées dans la structure originelle. Le discours que ces histoires rapportent établit un contact perpétuel avec un niveau culturel insoumis aux conditions de la réalité culturelle et historique présente. Dans le *Chevalier de la Charrette* ainsi que dans le *Tristan* de Béroul – et, de façon comparable, chez Thomas – l'adultère de la reine ne peut pas être interprété comme le récit d'un amour interdit, où le sentiment individuel lutte contre la volonté du monde, contre ses pratiques sociales et morales. La donnée mythique laisse sa trace indélébile de filiation symbolique, et le patrimoine culturel que ces récits véhiculent pénètre dans les rangs de la production artistique cultivée destinée à l'aristocratie, sans la dérober et sans la heurter.

4. L'absence de péché

Il n'est pas envisageable, dans les faits, d'extrapoler précisément les mécanismes variés sur lesquels repose cette assimilation de niveaux culturels. Des évidences permettent toutefois d'affirmer que le procès d'incorporation du prototype adultérin ne passe pas, aux origines de la pensée *courtoise*, par les mêmes stratégies qui conçoivent des configurations narratives de matrice matrimoniale. Avant son triomphe littéraire dans la réception galloromane, ce prototype a dû vraisemblablement passer par une phase de refoulement de la part de la morale dominante. Les réadaptations conçues par la production d'oïl, d'ailleurs, ne subissent pas immédiatement un réinvestissement *courtois* de leurs contenus. En ce sens, Tristan et, en mesure différente, Lancelot, ont souvent continué de représenter des *exempla* défailants et négatifs dans le domaine éthique et amoureux³³⁹. Ce n'est que lorsque la défektivité de leur parabole érotique est corrigée

³³⁶ O'LEARY 1987 analyse la condition d'illégitimité des rapports extra-conjugaux à l'époque galloise.

³³⁷ Cf. MICHA 1951 ; RIEGER 1989. Le problème critique posé par l'évaluation des comportements impliquant la jalousie, réside essentiellement dans la place que les œuvres attribuent à cet ordre d'attitude : l'attention se focalise régulièrement sur la réprobation des maris qui éprouvent ce sentiment, considéré comme dangereux pour l'interaction sociale et pour la pratique de la générosité. Comme le remarque D. Rieger, dans la *Charrette* toute trace de jalousie est absente : perçue comme un obstacle à la réalisation des idéaux *courtois*, Arthur ne pouvait pas en être affecté ; *ibid.*, p. 366.

³³⁸ Nous nous référons aux hypothèses qui décèlent, dans les compositions de Chrétien de Troyes, le refus de la mort, et qui interprètent cette orientation comme un jugement négatif du Champenois aux égards de Tristan et Iseut ; cf. ROBERTSON 1958 ; TOPSFIELD 1981 ; NOBLE 1982 ; ZAGANELLI 1992 ; PERROTTA 2016.

³³⁹ Comme l'observe à juste titre QUEILLE 2010, p. 322 : « L'adultère d'Yseut et surtout, de manière beaucoup plus nette, récurrente et développée, l'infidélité de Guenièvre, que ce soit avec Lancelot ou avec Modred/Mordred, sont représentés [surtout dans l'*Historia regum Britanniae*, dans le *Roman de Brut*, dans la *Vita Merlini*, dans le *Tristan*

et châtiée, comme chez Thomas, que ce prototype semble fonctionner selon les paramètres harmonieux de la pensée *courtoise*³⁴⁰.

La matière de Bretagne illustre, par son existence même, une opération d'adoption d'un patrimoine préexistant. Dans ce procès, la composante scandaleuse et in-exemplaire propre aux mythes de Tristan et de Lancelot, dévoile son statut exceptionnel face à la pensée commune et à l'éthique cléricale. En ce sens, il n'est pas aisé de saisir la raison pour laquelle l'*intelligentsia* appelée à concevoir les termes de la nouvelle tradition *courtoise* ait agréé des figures de héros extravagants, visionnaires, aliénés par leur amour et inspirés par l'acte sexuel. À travers la réélaboration de ces légendes, cependant, la tradition *courtoise* accueille le premier élément vraiment profane, en-deçà des configurations amoureuses ordinaires. Ces facteurs s'avèrent contraires à la mentalité cléricale, avec ses conceptions laïques et nobles, mais toujours orthodoxes, de l'amour de l'aristocratie. Le prototype adultérin dispose pourtant d'une d'immunité intrinsèque, qui lui permet de ne pas résoudre le « conflit douloureux entre l'amour et la loi »³⁴¹ qui le caractérise.

Le statut singulier des personnages mis en scène démontre leur exemplarité hors du commun, qui ne s'explique pas seulement par l'origine extra-culturelle de leurs 'lieux' de provenance. Le caractère prodigieux et stupéfiant de leur rôle réside dans la *folie* attribuée à la liaison racontée : cette particularité permet à Tristan, ainsi qu'à Lancelot, d'agir à l'intérieur du système conçu dans la littérature *courtoise*, mais en incarnant des contre-modèles. La répercussion la plus problématique de ce prototype se place au niveau de la dimension charnelle du rapport : l'accomplissement physique qui caractérise les relations de Lancelot avec Guenièvre et de Tristan avec Iseult, défie la substance du modèle conjugal, ainsi que de l'idéal de chasteté.

Face à cette contradiction, certains auteurs aperçoivent dans l'adultère consommé la cause de l'écroulement du système politique, ainsi que de la destinée des amants, qui meurent : la censure de l'accomplissement charnel dans certaines réécritures du mythe dérive probablement de ce discernement. La liaison illégitime, cependant, est le fondement du récit, et sa présence ne peut qu'être conservée. La *folie* intervient alors pour motiver la faute, tout en la blâmant : les héros, géants de l'amour inadaptable au modèle ordinaire, ne sont pas seulement réhabilités, mais aussi élevés au-dessus des règles. La filiation mythique de ces personnages leur fournit cet expédient³⁴².

de Bérout et dans les Folies d'Oxford et de Berne] comme des crimes contre la loi et la morale chrétiennes. » Les seules exceptions à cet égard sont *Le Chevalier de la Charrette* et *La première Continuation de Perceval*.

³⁴⁰ Cf. CHOCHÉYRAS 1996, p. 212-ssq, qui insiste sur l'absence du péché chez *Tristan*. Pour l'étude de la 'refonte' *courtoise* de *Tristan*, cf. FRAPPIER 1963 ; PERROTTA 2016.

³⁴¹ BÉDIER 1905, t. 2, p. 160.

³⁴² Sur le lien entre folie et adultère dans la littérature irlandaise, cf. CLANCY 1993.

Caractérisés par l'excès, l'exubérance et l'obscénité, ces héros renouvellent leur fonction archétypique³⁴³. À l'intérieur mais au-dessus de la *communauté réelle* (peuplée par les personnages qui incarnent la *mesure* humaine concrète) ils transposent dans la tradition *courtoise* les premières composantes profanes. Ces dernières ne sont pourtant pas appelées à représenter le canon de la *mesure* morale, le pôle positif de la hiérarchie éthique. La *folie* qui leur permet d'incarner l'amour illégitime sous des formes de dévotion déplacée, d'extases démesurées, d'actes charnels hors de la bienséance³⁴⁴, détermine aussi leur échec, leurs blessures (sentimentales et physiques), ou leur mort³⁴⁵.

5. *Exception et opposition*

L'adultère s'intègre donc au système de représentation du discours amoureux septentrional comme un élément originellement *a-courtois*. Au cours de la même période, dans le Midi, s'explicitait le motif de l'illégitimité, avec l'apparition de la jalousie du mari³⁴⁶, mais dans un respect commun du principe de *chasteté*. Au nord, l'adultère défie les termes essentiels du canon *courtois*, mais sans détruire son essence, grâce à l'exploitation de ses coordonnées représentatives. Une fois résolu le court-circuit et le risque de mise en discussion du système créé, ce *prototype* deviendra le symbole du discours amoureux du Nord. Il en constitue cependant une exception. Grâce au statut allogène de son origine, au caractère ultra-mondain de ses coordonnées éthiques et grâce à l'heureuse coïncidence entre les données légendaires et l'expression amoureuse déjà élaborée, ce *prototype* s'avère être le plus fortuné dans la réception, mais – au début – il représente un modèle tout à fait marginal.

Lancelot et Tristan représentent l'exception à la règle, ou la seule forme alternative à la règle. Alors que la pensée cléricale et les principes *traditionnels* présidaient la phase de création et d'organisation littéraire de la *courtoisie*, une idéologie concurrente semble s'incarner dans ces mythes célèbres. Autour de 1170, les deux *Tristan* et la *Charrette* reproduisent le modèle diégétique hérité du substrat celtique, et son élaboration *courtoise* exploite les modalités et les règles qui – à l'époque de ces créations – avaient déjà constitué un code commun (§ 2.2.3).

³⁴³ Cf. BARBIERI 2017b, en particulier p. 191 : « Il “folle d'amore” si sgancia dalle regole ordinarie, rinnega i precetti della nobiltà militare, opera al di fuori e al disopra delle convenzioni: questo fa di lui un individuo sciolto dai legami mondani e privo di limiti, un ‘liberato in vita’ [...] Ecco perché Lancillotto, esentato dal rispetto della morale collettiva, trova il suo onore dove tutti vedono abiezione e vergogna. »

³⁴⁴ Cf. BELTRAMI 1984, qui analyse, dans le *Chevalier de la Charrette*, le réinvestissement de la représentation de la phénoménologie amoureuse propre au récit légendaire, dans la narrative d'oïl, selon les coordonnées esthétiques du discours amoureux méridional.

³⁴⁵ La mort, comme noyau de fond, dans le mythe tristanien, n'a pas la même fonction ni la même origine que dans les *ovidiana*. Nous reviendrons sur ce point (§ 2.2.3).

³⁴⁶ CROPP 1975, pp. 246-252 ; NELLI 1963, p. 108. Voir §1.2.

En ce sens, le *prototype* adultère est loin de proclamer la légitimité du plaisir charnel à l'intérieur d'une orthodoxie *courtoise*. La *delectatio in artibus venereis*³⁴⁷ sera légitimée, certes, et s'affirmera dans la morale sexuelle et parmi les esprits ecclésiastiques³⁴⁸, mais sa compréhension ne rentre dans la littérature que sous une forme a-*courtoise* non réélaborée (dans la *pastourelle* et chez Guillaume de Poitiers, par exemple). Dans l'histoire de la *courtoisie*, ce n'est que plus tard, autour de 1250, grâce au brassage culturel de la classe de littéraires, à travers la mutation des lieux d'écriture et de diffusion, du changement de l'horizon d'attente, que l'accomplissement charnel affirme et légitime, sans conditions, sa prédominance dans le discours amoureux (§ 3.1).

³⁴⁷ *Chartularium Universitatis Parisiensis* (éd. DENIFLE – CHATELAIN 1889) t. 1, pp. 543-558. Cf. MACBAIN 1992, p. 371.

³⁴⁸ IMBACH – ATUCHA 2006, p. 282.

2.2 Le roman et l'amour, ou le second essor roman de l'amour

À propos des deux premiers romans appartenant à la « trilogie de l'antiquité », le *Roman de Thèbes* et le *Roman d'Énéas*, la tradition critique s'est toujours exprimée en soulignant leur adhésion à l'impulsion littéraire *courtoise* qui, dans les années de la rédaction de ces romans, connaît un essor menant jusqu'au rayonnement de cette culture. Devant cet état de fait indéniable, il n'est certes pas vain d'établir un bilan entre les données attestées, d'un côté, et les connaissances transmises dans l'inertie, de l'autre.

La géographie et la chronologie, en effet, suggèrent des éléments très précis relatifs à ces textes. Premièrement, ces deux romans n'auraient pas seulement participé au dialogue des exordes du roman courtois, mais ils auraient contribué à fixer un grand nombre de *devises* de cette tradition³⁴⁹. Leur statut de pionniers est démontré, en particulier, par l'établissement du discours amoureux : les romans d'antiquité sont, en ce sens, le lieu littéraire dans lequel la narration d'oïl prend pour la première fois en charge le *leitmotiv* érotique propre à cette époque, à la fois en se distinguant de leurs sources et en anticipant les développements des époques suivantes.

Ces deux romans, toutefois, ne participent pas à armes égales à ce dialogue fondateur. L'étude du discours amoureux, notamment, esquisse moins une voie unique qu'un carrefour. *Thèbes* et *Énéas* construisent deux systèmes différents expressifs de l'éros. Cette divergence ne peut que difficilement être imputée uniquement à la chronologie des deux romans, qui attribue à l'un un caractère archaïque, et donc fondateur, par rapport à l'autre. Il est nécessaire, en effet, de creuser davantage cette vision à travers deux arguments. D'un côté, leur proximité indéniable peut s'expliquer par le biais d'une preuve rétroactive, celle d'un substrat préexistant. De l'autre, les écarts qui séparent les deux romans pourraient dépendre de leur filiation avec deux traditions stylistiques et rhétoriques en partie séparées. À travers ce réaménagement de perspectives, on peut avancer une explication visant à redimensionner l'emprise réciproque et le contact direct entre ces deux romans au sein d'un milieu.

La primauté de ces deux œuvres et, dans le même temps, leur indépendance dans la construction du discours amoureux, représentent donc les arguments de départ de cette étude. À travers ce parcours, nous parviendrons à l'élaboration d'une hypothèse sur la naissance du discours amoureux dans le Nord de la France, autour de l'an 1160, caractérisée par deux pôles : la production propre au milieu plantagenêt, d'un côté, et à la Normandie, de l'autre. Il sera enfin

³⁴⁹ Nous empruntons encore le concept de *devise* de STANESCO 2002, cf. en particulier pp. 325-328.

question de démontrer autour de quels thèmes et motifs et à travers quelles dynamiques, sur cette base dichotomique, se fixe et se stabilise le système expressif des prototypes amoureux au sein de la tradition littéraire septentrionale entre 1165 et 1180.

1. Hypothèse d'un substrat pré-romanesque antiquisant

La première trace conservée des exordes du roman médiéval³⁵⁰ se situe dans l'univers de la « matière antique » : c'est le fragment du *Roman d'Alexandre* d'Alberic de Besançon (105 vers octosyll.), transmis par un fragm. unique contenu dans le ms. de la Bibl. Med. Laurenz. Plut. LXIV.35, aujourd'hui conservé à Florence³⁵¹. Ce texte, qui remonte vraisemblablement au 1^{er} quart du XII^e siècle, a été localisé dans l'aire (géo)linguistique frpr. / frcomt³⁵². Le peu de données accessibles sur ce fragment textuel ne permettent pas de formuler des évaluations précises sur son contexte d'origine³⁵³. Il reste tout de même à notre disposition des éléments fiables sur l'*Alexandre*, qui laissent entrevoir sa condition marginale d'un point de vue géographique et chronologique³⁵⁴. Ce texte pionnier de la langue romane assume le caractère d'apparition isolée sur les rivages de la production courtoise, tout en étant une photographie apparemment fidèle de l'une des étapes de cette ère de renaissance littéraire romane³⁵⁵.

En effet, aucune autre œuvre ou trace d'œuvre ne peut être circonscrite, dans les mêmes années, à cette aire galloromane, et ces raisons ont supporté l'hypothèse, essentiellement formelle, du « genre narratif archaïque »³⁵⁶ dont l'*Alexandre* serait « un échantillon précieux »³⁵⁷. La prémisse est incontestable : le fragment est antérieur à la distinction entre chanson de geste et roman et s'associe, du fait de sa structure métrique particulière, aux œuvres religieuses et épiques de son époque. D'autres aspects révèlent, en revanche, la proximité entre ce texte et l'impulsion littéraire qui voit le jour dans le Nord de l'aire galloromane une trentaine d'années plus tard. Dans le sillage de l'axiome formel Hoepffner-Roncaglia, en effet, il est possible aussi d'observer

³⁵⁰ L'enquête a été édiflée sur la base de l'axe analytique établi dans les chapitres précédents.

³⁵¹ ZUFFEREY 2007, pour l'éd. (sur la base de MÖLK/HOLTUS 1999) et l'étude du texte.

³⁵² Cf. ZUFFEREY 2007, p. 409. Voir *DEAFBiblÉl.*

³⁵³ BEZZOLA 1960², pp. 529-536.

³⁵⁴ Voir les observations de RONCAGLIA 1963, p. 38.

³⁵⁵ Depuis BEZZOLA 1960², la critique semble confirmer la place de l'*Alexandre*, comme intermédiaire entre la chanson de geste et les romans dans lesquels s'affirment les idéaux « courtois » : « Tout en suivant [...] Jules Valère dans les grandes lignes, Aubri [*lire* Alberic] actualise, pour ainsi dire, l'éducation du jeune prince et combine d'une façon absolument nouvelle la formation scolaire avec la formation chevaleresque, la tradition de l'antiquité, transmise par les clercs, avec la tradition guerrière qui est l'apanage des chevaliers. Il ne manque qu'un élément pour passer du rude guerrier de la chanson de geste au chevalier du roman courtois : la courtoisie dans les rapports entre égaux et l'hommage à la dame », *ibid.*, p. 522.

³⁵⁶ HOEPFFNER - ALFARIC 1926, I, p. 214-228 (cité par RONCAGLIA 1963).

³⁵⁷ RONCAGLIA 1963, p. 52. Sur la base de HOEPFFNER 1926, Roncaglia soutient que la chanson de geste, les poèmes religieux et l'*Alexandre* appartiennent tous à un 'genre littéraire' unique, caractérisé par un élément métrique : les laisses monorimes à vers d'octosyllabes.

sous un nouveau jour la question des lieux et des temps dans la naissance du discours romanesque et amoureux. Mais certaines considérations préalables sont aussi logiques que nécessaires.

L'existence concomitante de l'écart chronologique et de l'éloquente ressemblance entre l'œuvre d'Alberic et les romans d'antiquité ne permettent pas de garantir, avec certitude absolue, un rapport génétique direct entre ces œuvres ; mais aucun indice ne valide pas non plus les possibilités qui émergent en inversant cette perspective. La démarche probabiliste que l'on doit mobiliser dans une telle circonstance de manque de données ne permettrait pas de postuler, à l'origine de l'*Alexandre* et dans le nouveau contexte littéraire septentrional, la présence de deux berceaux culturels indépendants parus de façon polygénétique. Il est d'autant moins économique de croire, en accroissant l'impact de la première œuvre, à une filiation directe due à la circulation d'un seul texte, vu que, dans l'état actuel des preuves matérielles, il est peu plausible d'alléguer des hypothèses de diffusion manuscrite majeure mais perdue de l'*Alexandre*. En admettant l'éventualité que le premier roman naisse de façon isolée, la possibilité que la 'seconde' vague de matière antique apparaisse et s'épuise, par conséquent, en l'espace d'une vingtaine d'années, entre *Thèbes* et l'*Éracle*, est encore moins solide.

Il apparaît, au contraire, plus difficile d'exclure l'idée qu'après le fragment d'Alberic, d'autres œuvres aient fait partie d'un seul réseau d'influences, qui nous échappe à cause de lacunes matérielles évidentes, et dont il ne reste qu'un fragment précoce et des réalisations plus matures et complètes. Croire à l'existence de ce substrat antiquisant signifie projeter la « matière antique » sur la longue durée, en prolongeant l'axe de sa tradition depuis l'apparition de ce premier fragment à la trilogie de l'antiquité. Dans toutes ses manifestations, elle est réadaptée de manière comparable, sinon conforme, sous différents aspects dans la substance thématique et dans la nature des hypotextes : ces faits ne peuvent pas aisément être imputés au hasard, étant donné aussi la conformité dialectique entre les prologues de l'*Alexandre*, de *Thèbes* et de *Troie*³⁵⁸. L'existence, voire la préexistence d'un réseau artistique et idéologique lié à l'antiquité, plus ou moins dépendant de développements morphologiques complexes, soutient donc l'argument monogénétique.

Pour résumer, aux alentours de la deuxième moitié du XII^e siècle, un substrat culturel antérieur aurait été responsable des accomplissements ultérieurs de la « matière antique » aux débuts de l'âge d'or de la littérature française. Mais si les deux premiers romans d'antiquité, en particulier, convergent dans cette dimension littéraire pré-structurée, l'importance de leur interdépendance en ressort fortement redimensionnée. Cette re-contextualisation représente, comme nous le verrons, l'une des étapes déductives fondamentales pour la reconstitution du discours amoureux

³⁵⁸ Dans cette série de prologues uniformes, il faut naturellement ajouter le *Cligès*. Nous reviendrons sur ce point critique (§ 2.2.4).

dans le Nord de la France, qui pose ses racines dans deux œuvres rattachées à la matrice généalogique antiquisante.

2. *Pour une réévaluation de l'influence angevine dans le discours amoureux*

L'importance des deux premiers romans d'antiquité, en particulier dans l'édification du discours amoureux, s'illustre sur plusieurs plans, mais aussi dans leur procès de genèse et par leur milieu de naissance. Sur ce sujet, un débat permanent – et, d'une certaine manière, insoluble – se perpétue, en distinguant en son sein deux fronts : d'un côté, les partisans de la responsabilité directe de la cour angevine dans la première production littéraire en langue d'oïl à partir de la deuxième moitié du XII^e siècle, et de l'autre, les militants d'une hypothèse non-déterministe. Faire pencher la réflexion sur les romans d'antiquité vers l'une de ces deux possibilités plutôt que sur l'autre, influence radicalement tout jugement sur ces textes³⁵⁹.

Pour privilégier la première hypothèse, il faut se fier, comme l'a fait R. Lejeune dans sa célèbre étude³⁶⁰, à toutes les données disponibles sur l'activité diplomatique, politique et artistique d'Aliénor d'Aquitaine. Les éléments qu'il est possible d'invoquer, qui sont certainement nombreux, se révèlent cependant de nature extrêmement diversifiée et de portées différentes. L'ensemble des informations et des indices tirés des dédicaces et contenus dans les œuvres, croisés avec les moments clés de la biographie de la reine d'Angleterre, forment, au bout du compte, un cadre cohérent, lorsqu'il est accompagné d'un nombre important de prémisses et de suppositions³⁶¹. L'empire angevin apparaît alors comme le seul milieu qui ait concrètement contribué à l'inauguration de la « renaissance » littéraire³⁶².

Les éléments clés de 'l'hypothèse plantagenêt' se fondent, il nous semble, sur une « géographie littéraire de la France au milieu du XII^e siècle »³⁶³ qui n'est pas extensive, mais qui se donne comme points de départ et d'aboutissement les sièges 'stables' des 'déplacements' d'Aliénor : de l'Aquitaine, à Paris, à Poitiers jusqu'à la Normandie et aux régions insulaires de l'empire, les voyages de la reine correspondraient à la fois à l'« épanouissement de la lyrique » au sud de la Loire et, dans le Nord, à l'essor « extraordinaire des genres narratifs », ce qui équivaut, enfin, à « l'apparition d'une grande zone littéraire dans les provinces du Sud-Ouest, au

³⁵⁹ Pour la riche bibliographie sur ce sujet, cf. MORA-LEBRUN 2008, pp. 62-86, qui passe en revue l'historique des différentes voix dans ce débat.

³⁶⁰ LEJEUNE 1954, qui a été intégré par LEJEUNE 1958.

³⁶¹ Les suppositions de LEJEUNE 1954-1958 sont supportées par LEGGE 1986 ; cf. aussi CHAUOU 2001, pp. 79-121.

³⁶² La majorité des perspectives semblent ignorer des formes de propagation culturelle externes aux grands milieux curiaux. Il en résulte, comme dans MORA-LEBRUN 2008, que le débat se résout souvent autour de deux possibilités uniquement : Louis VII et Henri II, *ibid.*, pp. 55-58.

³⁶³ LEJEUNE 1958, p. 332.

Nord comme au Sud »³⁶⁴. Aliénor aurait ainsi contribué, de façon directe et ponctuelle, à la création des œuvres suivantes³⁶⁵ : en 1150, dans l'entourage poitevin de la comtesse, *Girart de Roussillon* (hypothèse qui, aujourd'hui, ne peut plus tenir)³⁶⁶, où le récit de l'adultère pourrait s'inspirer de son mariage malheureux avec Louis VII; plus tard, lors de son couronnement comme reine anglaise, la version rimée de *Roland* et le *Guillaume* anglo-normand, où les femmes conquièrent le centre de la scène s'inspirant de la suprématie féminine d'Aliénor ; les contes et romans antiquisants, entre 1150 et 1175, qui auraient répondu « au goût personnel de cette fille d'Aquitaine connaissant le latin »³⁶⁷, suivant surtout l'influence d'Ovide, « si important chez Bernart »³⁶⁸, l'autre adepte célèbre de cette école ; entre 1154 et 1158³⁶⁹, le *Tristan* de Thomas, qui aurait été inspiré par « une Aliénor radieuse de près de trente ans [qui] vient d'épouser, après divorce, un radieux jeune duc devenu roi à près de vingt ans ». Alors, Tristan pouvait apparaître aux yeux de Thomas « sous les traits de Henri et porter les armes de Tristan » sans déplaire à la reine, alors qu'« après, on sait qu'il n'en sera plus ainsi. »³⁷⁰

Les fondements de la thèse de R. Lejeune sont aujourd'hui considérés à l'unanimité comme extrêmement stricts et contraignants, sans compter que certains des principaux arguments de son raisonnement ne tiennent plus face aux connaissances diachroniques actuelles dans le domaine. Si cette orientation continue à être soutenue c'est cependant par le biais d'arguments plus strictement textuels, c'est-à-dire d'un réseau d'échos assez important, comme le démontrent les synthèses réalisées par F. Mora-Lebrun³⁷¹, entre *Thèbes* et *Troie*, mais qui sont moins avérés dans *Énéas*.

Dans cette analyse, qui n'a rien de banal, des points faibles ont depuis longtemps été repérés³⁷². À la difficulté de circonscrire l'un des tournants essentiels de la littérature vulgaire à

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ Nous ne nous référons dans la suite qu'aux œuvres qui font l'objet de notre étude, et renvoyons à LEJEUNE 1954 pour les autres œuvres et les conjectures sur lesquelles s'appuie son enquête.

³⁶⁶ Depuis PFISTER 1970, l'œuvre a été localisée à Vienne, dans l'aire franco-provençale. La date de rédaction a également été repoussée, même si elle reste floue, entre 1155 et 1180. Cf. GirRossDécH, *DEAFBiblÉl.*

³⁶⁷ LEJEUNE 1954, p. 22.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ Celle-ci n'est plus la datation acceptée ; on privilégie aujourd'hui une datation plus tardive : 4^e q. du XII^e siècle, cf. TristThomB, *DEAFBiblÉl.*

³⁷⁰ LEJEUNE 1954, pp. 32-33.

³⁷¹ MORA-LEBRUN 2008, pp. 75-81. Nous y reviendrons dans la suite en traitant plus spécifiquement des deux textes.

³⁷² Voir surtout VARVARO 2005, pp. 253-257, qui a pu exprimer, par son autorité, ses réserves quant à cette hypothèse. En particulier, A. Varvaro n'a pas manqué de souligner que les évaluations de R. Lejeune limitent l'influence d'Aliénor et de sa famille à une action de « rôle littéraire ». Cependant, son hypothèse a fortement contribué à l'apparition d'études qui ont soutenu, plus aveuglement que la philologue belge, que l'emprise plantagenêt était à l'origine de toute activité littéraire en langue d'oïl autour de 1160-1180 (ici p. 254). AURELL 2015 ne semble pas non plus cacher certaines réserves : tout en soutenant les entreprises culturelles de la cour impériale par ses intérêts politiques, M. Aurell ne rattache à ce noyau que Wace et Benoît de Sainte-Maure. BROADHURST 1996 s'aligne sur ce même esprit de révision.

une seule action de « patronato o mecenatismo »³⁷³, tout en sachant que « la création littéraire ne se plie pas, ou mal, aux lois du pouvoir »³⁷⁴, s'ajoutent d'autres incertitudes. La première réside dans l'incohérence inhérente à l'adhésion simultanée aux concepts d'espaces régionaux et de zone d'influence, d'un côté, et aux idées de séjours transitoires et de « cours itinérantes »³⁷⁵, de l'autre. R. Lejeune soutient son opinion en s'attachant à des repères chronologiques peu stables, auxquels elle s'efforce de donner une configuration plus figée de façon tendancieuse, surtout au vu des prudences actuelles³⁷⁶. Face aux dates relatives aux étapes permanentes qu'Aliénor accomplit au cours de ses différents séjours royaux, en tant que reine de France, puis comme reine d'Angleterre, elle préfère, en revanche, une adoption plus souple de ces données. Une impression de contradiction émerge, donc, malgré toutes les réserves nécessaires. Il s'y ajoute, de plus, une deuxième approximation, liée à une délimitation pour le moins floue de la « géographie littéraire », qui se clarifie partiellement aujourd'hui grâce aux données de localisation et de datation plus précises. Les hypothèses formulées sur la base des études linguistiques postérieures à l'enquête en question ouvrent, en effet, un scénario plus complexe et diversifié sur les dates de rédaction, sur l'origine des auteurs, sur les centres de production et de diffusion des œuvres évoquées.

À la lumière d'une telle série de constats, nous nous allions spontanément au front d'A. Varvaro et à son hésitation face à l'« irradiation littéraire »³⁷⁷ dérivée d'Aliénor et de sa progéniture. Le sentiment que, à l'origine de la littérature d'oïl, subsiste un phénomène qui combine plusieurs composantes à différents niveaux, est donc solide³⁷⁸. L'examen de la naissance

³⁷³ VARVARO 2005 remarque que cette étude a donné trop de responsabilités aux souverains dans leur participation à la création d'une œuvre : « Solo in alcuni casi lo scrittore dice esplicitamente che il tal signore lo ha incaricato di comporre la tal opera. A rigore, sono soltanto questi i casi per i quali è possibile considerare propriamente la corte come luogo di produzione letteraria. [...] Anche lì dove l'autore dichiara che la sua opera verrà letta (o detta) nella tal corte, non abbiamo nessuna sicurezza che il signore abbia commissionato l'opera né che abbia intenzione di compensarla. » La renommée de libéralité et de richesse « attira la nostra attenzione sulle corti maggiori, come se fosse certo che esse abbiano avuto un'attività letteraria molto più intensa di quelle di signori più modesti, ma è ben possibile che l'impressione che ne deriva sia falsa. » (*ibid.*, p. 255-6).

³⁷⁴ BAUMGARTNER 1998, p. 6.

³⁷⁵ LEJEUNE 1958, p. 332.

³⁷⁶ Même MORA-LEBRUN 2008, qui adopte comme point de référence fixe le patronage des Plantagenêt dans la littérature des origines, n'évoque jamais cette hypothèse sans en souligner le caractère incertain, exception faite pour les « patronages avérés » dans le *Rou* et dans la *Chronique des ducs de Normandie*, cf., pp. 62-86. Cf. aussi FLORI 2004, pp. 385-413, qui soutient l'hypothèse que quatre œuvres font sans aucun doute référence à Aliénor : des poèmes de Bernard de Ventadour, le *Rou*, une *Vie de saint Edouard*, et l'un des manuscrits du *Bestiaire* de Philippe de Thaon. Il inclut à la liste deux œuvres qui lui sont liées à partir d'un témoignage externe (le *Brut*) ou d'une référence implicite (*Troie*), *ibid.*, pp. 400-413.

³⁷⁷ LEJEUNE 1958, p. 333.

³⁷⁸ Nous nous allions sans hésitation au soutien de cette proposition de complexification, aux réflexions de AURELL 2003, qui ne semblent pas étrangères à cet état d'esprit : « Aux yeux des historiens contemporains, l'«espace» gouverné par Henri II et les siens est multiple et divisible. Toutes ces nuances favorisent une meilleure appréhension du rôle d'Henri II et de ses fils sur des territoires si divers. Mosaïque de royaumes, principautés et seigneuries, l'«espace Plantagenêt» ne supporte ni analyse univoque pour l'historien de l'an 2000 ni gouvernement unitaire pour le roi de l'an 1200. C'est une étendue de terres, immense pour l'Occident d'alors, aux pouvoirs multiples. Cette aire est répartie en de nombreux centres de décision politique, de coercition militaire et de répression judiciaire. Il s'agit d'un monde «polycratique». » Le mariage entre Aliénor et Henri II ne sert que dans un premier temps à constituer

du discours amoureux révèle cette diversité, qui se retrouve confirmée, comme nous le verrons, par des données diatopiques et diachroniques.

Les études sur le *Roman d'Énéas* et sur le *Roman de Thèbes* ont subi, dans la longue suite d'examens, le contrecoup d'une tendance critique univoque, n'ayant pas hésité à attribuer l'origine de ces textes à un projet artistique et politique unitaire³⁷⁹. On fait ainsi souvent confiance à l'image d'un *continuum* culturel et littéraire harmonieux et cohérent, afin de dessiner la ligne directrice associant *Thèbes*, *Énéas* et *Troie* à la cour angevine. Bien que l'importance historique et culturelle de l'empire franco-anglais ne puisse pas être remise en question, son emprise directe et sa maîtrise sur l'activité littéraire 'du haut' de tout son territoire ne sont pas des données acquises. Réduire le rayonnement littéraire des deux décennies fondamentales, entre 1150 et 1170, à un seul milieu culturel serait pour le moins réducteur. De plus, exclure toute alternative à cette dernière hypothèse implique et justifie la transmission passive de simplifications d'autant plus malavisées, voyant dans la propagande de mœurs courtois³⁸⁰ et dans l'autocélébration monastique et dynastique³⁸¹ presque une raison d'être unique de la littérature.

3. L'espace franco-anglais et les milieux internes

La notion de *milieu* dans l'étude des romans d'antiquité nécessite une délimitation plus nette. Pour poursuivre dans cette direction, il est indispensable de déchiffrer plus attentivement ce que les textes suggèrent sur leurs contextes d'origine, tout en inscrivant cette enquête dans un temps et dans un lieu précis. Comme nous l'avons vu, rien ne permet de garantir que les trois romans d'antiquité répondent à un élan généalogique identique ni qu'ils répondent à un seul projet originel³⁸². Les affinités formelles et les thématiques qui les rapprochent ne parviennent jamais à consolider de façon définitive l'hypothèse d'une rédaction chorale, mais s'expliquent, à bien des égards, à travers des solutions, pour ainsi dire, moins positivistes.

Il n'est pas exclu, d'abord, que les auteurs de ces trois œuvres se soient, tout simplement, lus et influencés réciproquement. Sans exposer ce rapport à des implications d'ordre majeur, il est possible qu'un contact littéraire ait été établi à partir d'une diffusion à grande échelle, en générant

un empire, ce dernier n'étant pas assez stable, puisque « la trop forte spécificité de chacune de ses principautés explique en partie la rapide dislocation », *ibid.*, pp. 12-13.

³⁷⁹ L'argument a été largement discuté, mais jamais véritablement contrasté, depuis LEJEUNE 1948. Voir BEZZOLA 1984 pp. 271-280 ; PETIT 2008a pp. 24-26 ; BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018, pp. 77-81.

³⁸⁰ FRAPPIER 1973, pp. 12-13.

³⁸¹ BEZZOLA 1960², pp. 518-519 ; KÖHLER 1963, p. 28 ; CHAUOU 2001, pp. 79-121. Ces hypothèses, en particulier, sont contestées aussi par BOUTET 1999, pp. 201-206.

³⁸² L'opinion la plus audacieuse à cet égard est celle de ANGELI 1971, qui soutient que les ressemblances entre *Thèbes* et *Énéas* s'expliquent du fait d'une possible rédaction simultanée.

un dialogue alimenté par un arrière-plan homogène à la fois d'un point de vue littéraire – grâce au substrat antiquisant pré-romanesque dont nous avons parlé – et politique³⁸³.

La collaboration entre ces deux facteurs et les implications qu'ils engendrent offrent une image flexible des échanges culturels et littéraires entretenus au sein d'une même réalité géopolitique. Il suffirait donc d'établir que *Thèbes* et *Énéas* ont été écrits sur un territoire politiquement continu, qu'ils ont été conçus sur la base d'une vague pré-romanesque, et que les plus jeunes ont eu la possibilité de lire les plus vieux, étant donné les années d'écart qui les séparent³⁸⁴. Par ailleurs, si l'on ne tient pas compte des quelques concordances textuelles entre ces œuvres (les réemplois de vers qui ont contribué à développer la perspective chronologique sur la triade)³⁸⁵, il devient même superflu de postuler toute sorte de contact systématique et ordonné entre les deux premiers romans. Il paraît donc plus plausible de spécifier, voire d'élargir la nature de ce centre de culture à celle d'un « milieu culturel continu », sans le contraindre dans les enceintes de « la cour d'Aliénor et de Henri II »³⁸⁶, qu'elle soit itinérante ou fixe.

Le parcours indépendant de ces deux textes se manifeste, d'abord, dans leur localisation. La langue suggère une distribution pour *Thèbes* et *Énéas* dans deux territoires gallo-romans différents, le premier dans l'aire poitevine et l'autre dans l'aire normande³⁸⁷. Cet écart ne doit pas étonner, étant donné que ces deux territoires appartiennent aux domaines primitifs et à ceux de seconde acquisition de l'Empire angevin. La provenance différente des deux auteurs anonymes semble cependant justifier leurs dissemblances intrinsèques, qui pourraient remonter aux legs hérités de leurs environnements d'origine. Les traces d'une filiation hétérogène, issues du contact avec d'autres productions littéraires, semblent laisser entrevoir les isoglosses culturelles et idéologiques qui relient ces œuvres à des influences plus locales et restreintes. Les importantes dissemblances structurelles et intellectuelles que ces deux textes présentent pourraient en être le témoignage.

Comme nous nous attacherons à le démontrer, celui qui est considéré comme le premier roman qui nous a été transmis se rallie clairement à l'une des écoles de la pensée méridionale en matière amoureuse, que nous avons défini comme *traditionnelle* (§1.1.2). D'autres influences que subit le discours amoureux dans *Thèbes* l'ancre encore à ce même tournant, comme en témoignent

³⁸³ Une contribution fondamentale en ce sens a été fournie par GAUNT 2015, qui essaie de proposer un « an alternative model for the history of medieval literature in French, centripetal rather than centrifugal, by focusing initially on three case studies, each of which represents a key place and epoch in the development of literature in French outside France, before returning briefly to the more traditional canon to see how literary history may look different if a more diverse geographical arena is taken into account, and also manuscript dissemination as well as textual production » (*ibid.*, p. 26).

³⁸⁴ MORA-LEBRUN 2018, pp. 77-87.

³⁸⁵ FARAL 1913b ; MORA-LEBRUN 2008, pp. 75-81.

³⁸⁶ MORA-LEBRUN 2008, p. 81.

³⁸⁷ Cf. ThebesC et EneasS¹, *DEAFBibliÉl*. Nous traiterons spécifiquement de la langue et de la transmission manuscrite des deux textes plus loin.

certaines noyaux de fond archétypiques et conservatifs propres aux premières chansons de geste (§2.1.1). La proximité, soulignée à plusieurs reprises, entre cette œuvre et le genre épique, dépendrait en ce sens d'une conjonction généalogique directe, due à l'appartenance à une tradition précise, et ne serait pas uniquement un signe d'archaïsme. Ce roman semblerait donc avoir été engendré par un représentant proche de la cour poitevine, ayant quitté assez tôt ce lieu d'origine mais conservant des caractéristiques de son environnement natif ; il aurait ensuite travaillé au sein d'un milieu détaché de ce point de départ, vraisemblablement la cour angevine en Angleterre, qui aurait accueilli et réuni, autour de l'an 1160, les noyaux fondamentaux d'une tradition littéraire non autochtone avec d'autres, plus locaux.

De l'autre côté des isoglosses du discours amoureux se place l'*Énéas*, dont le caractère normand le localise dans une zone – pour ainsi dire – à haute présence ovidienne. En effet, toutes les œuvres qui conservent les témoignages parmi les plus précoces de l'essor de la thématique érotique, dévoilent cette position philo-nasienne ; de plus, la quasi-totalité de ces textes des exordes de la littérature courtoise présentent un caractère linguistique permettant de les localiser dans la vaste aire de la région normande. Il s'agit, plus précisément, de *Pirame et Thisbé*³⁸⁸ (ca. 1160) et du *Lai de Narcisus*³⁸⁹ (ca. 1165). Comme dans ces contes explicitement tirés des *Métamorphoses*, la présence d'Ovide dans l'*Énéas* est dominante et particulièrement articulée, étant donné le mélange que ce roman réalise de façon assez prématurée entre le 'grand' *Naso* et ses œuvres juvéniles³⁹⁰. Cette domination du système idéologique et de l'expression amoureuse s'oppose à la place tout à fait secondaire que *Thèbes* lègue à l'influence ovidienne, en engendrant même une impression d'absence³⁹¹. Quant à la localisation et à la nature spécifique du milieu qui aurait pu accueillir cette vague ovidienne, les perspectives restent pour le moins floues. Certes, le déclin d'une vision centralisatrice permet non seulement d'imaginer un espace curial du Nord externe au patronat angevin, mais également d'élargir le champ aux cours plus petites, aussi laïques qu'ecclésiastiques³⁹². En ce sens, il pourrait être vraisemblable qu'une école littéraire

³⁸⁸ DE BOER 1921. Cf. PirBi, *DEAFBiblÉl.*

³⁸⁹ PELAN 1964. Cf. NarcisusP, *DEAFBiblÉl.*

³⁹⁰ FARAL 1911 ; FARAL 1913a, pp. 119-133.

³⁹¹ Pour les rapprochements possibles, cf. FARAL 1913a, pp. 63-71. Le caractère subsidiaire de la présence ovidienne dans *Thèbes* est souligné, entre autres, par PETIT 1982 : « on constate, pour le ms. S et la version courte, que ce sentiment et ses effets ne sont absolument pas dépeints à la manière d'Ovide. » L'opinion de Petit se base toutefois sur une sous-estimation des thèmes amoureux dans *Thèbes* : « c'est que, dans notre premier roman, le problème de la découverte, de la prise de conscience de l'amour par un personnage, ou encore celui de l'aveu ne sont absolument pas abordés », *ibid.*, p. 86 ; nous nous éloignons de cette opinion, surtout du fait de sa confiance dans la seule présence ovidienne pour la construction du discours amoureux. Cf. aussi MORA-LEBRUN 2008, p. 320.

³⁹² Nous rejoignons de nouveau l'idée non positiviste de VARVARO 2005 qui vise à « ridimension[are] il ruolo delle grandi corti, come quella di Enrico ed Eleonora ». Le but de son enquête, en somme, consiste à critiquer « l'ipotesi [...] che postula un significativo accentramento della produzione volgare, soprattutto di quella più innovativa, attorno a poche grandi personalità di altissima collocazione sociale, alle quali viene attribuito un cosciente e articolato disegno di politica culturale ». Le point soulevé dans cette problématique concerne surtout l'image trop restreinte qui s'attache au lien entre la littérature et la cour. Étant donné que la littérature de cour « è certamente cortese, nel senso che si rivolge alla corte e ad essa propone valori e modelli di comportamento », il est possible que

d'une telle envergure soit issue du *scriptorium* d'une abbaye ou d'une cathédrale normande. Une telle apparition n'aurait, somme toute, rien d'extravagant, si nous l'inscrivons dans le sillage d'exemples médio-latins tels que l'école d'Angers et de sa production lyrique, *courtoise* parce qu'adressée à la cour, à la fois religieuse et laïque³⁹³, où la fréquentation d'Ovide relevait d'une habitude, voire d'une familiarité quotidienne³⁹⁴. Par ailleurs, le réemploi en langue vulgaire qu'*Énéas* et les autres *ovidiana* font de *loci*, si explicitement liés à l'*auctoritas* profane, pourrait simplement dériver d'un usage scolaire de la source ancienne³⁹⁵. Cependant, il ne faut pas négliger le statut de médiateurs théologiques qu'eurent les vers du poète de Sulmona, dont des cas d'école nous montrent leur rôle de porte d'accès à la réflexion érotique dans la pensée monastique traditionnelle³⁹⁶. La place qu'occupait Ovide dans le canon ecclésiastique, exceptionnelle surtout par les intérêts singulièrement séculiers de ses œuvres de jeunesse, pourrait enfin s'expliquer par la pratique de l'*integumentum*, typique de l'école chartraine, un milieu avec lequel les romans d'antiquité semblent avoir sans doute tissé des liens³⁹⁷ : l'allégorèse aurait pu, en effet, solliciter une relecture des textes ovidiens en ciblant le sens *couvert* des discours méta-érotiques. En d'autres termes, un écrivain lié à un milieu religieux aurait pu non seulement s'intéresser à un « sujet laïc »³⁹⁸ sans s'exposer au scandale théologique, mais c'est au sein de ces milieux monastiques que le poète latin a gagné sa place dans la réflexion séculière.

À travers les parcours du discours amoureux, il est donc possible, comme nous le verrons, de faire émerger les traces de ces chemins différenciés, menant, au bout de cette décennie fondamentale (à partir de 1170), à la convergence de cette voie bifide dans un seul système

n'importe quel type d'espace curial s'y intéresse : « Mi pare sicuro che tutte le corti dell'epoca, da quelle dei nobili di medio livello fino a quelle reali e imperiali, senza escludere almeno alcune tra le corti vescovili, amavano l'intrattenimento. » De plus, il n'est pas certain qu'aux origines, la production de tout texte ait pu être « accreditata alla commissione da parte dei nobili o dei sovrani ». En réduisant l'emprise de la cour, « la letteratura cortese viene sottratta, per buona parte, all'iniziativa culturale dei signori e ritorna ad essere il prodotto delle capacità di invenzione di un gran numero di poeti che hanno sì goduto volta a volta dell'appoggio, di cui non potevano certo fare a meno, di corti piccole e grandi, laiche ed ecclesiastiche, ma che non ne sono i portavoce passivi », *ibid.*, pp. 299-300.

³⁹³ BEZZOLA 1944.

³⁹⁴ Le cas le plus éloquent est certainement celui de la réécriture des *Heroides* par Baudri de Bourgueil, cf. surtout TILLIETTE 1994 ; voir aussi BOND 1987.

³⁹⁵ Pour la présence de toutes les œuvres d'Ovide dans le canon scolaire, cf., MUNK 1987, pp. 76-ssq ; CANET VALLES 2004.

³⁹⁶ Cf. TILLIETTE 1992 : « Les poèmes de Baudri [...] témoignent, sur le mode du jeu, de préoccupations qui ne sont pas foncièrement différentes de celle de ses contemporains pasteurs, Hidelbert et Marbode. Ni pur défoulement des obsessions mystico-sexuelles d'un ascète, ni exercice de virtuosité littéraire totalement gratuit, ces textes, dans leur registre, nous parlent aussi du regard nouveau que les hommes portent alors sur les femmes. Baudri, comme le font d'une toute autre manière les poètes en langue vulgaire de son temps, a tenté d'intégrer les apports récents de la psychologie féminine ovidienne aux images traditionnelles de la démons luxurieuse (les conquêtes faciles de Guillaume IX) et de la vierge pure et sans tâche (l'*amor de lonh* de Jaufré Rudel). », *ibid.*, p. 159.

³⁹⁷ Cf. MORA-LEBRUN 2016, déjà aussi dans MORA-LEBRUN 2008, pp. 45-52.

³⁹⁸ PETIT 1982, p. 47.

expressif de l'érotisme littéraire. Dans cette phase initiale, la géopolitique confie aux deux premiers romans d'antiquité le rôle de témoins du tournant culturel auquel ils assistent et dont ils peuvent donner une image encore plus détaillée de ce l'on a pu supposer. Bien que le périmètre de cette géographie littéraire ne soit pas encore déterminé, le réseau textuel qui s'élabore dans l'aire normande et autour de l'influence ovidienne, recueille des textes susceptibles d'avoir subi les mêmes influences, d'avoir partagé des modèles communs et, sans doute, d'avoir été élaborés au sein d'un même milieu ou d'avoir contribué à le créer.

4. Architectures et suprastructures de l'amour dans la « matière antique »

Respectant une ancienne chronologie³⁹⁹ désormais certifiée⁴⁰⁰, les trois romans d'antiquité fournissent une perspective évolutive des dispositifs structurels propres à la forme romanesque, ainsi que de la progression de certains axes idéologiques parcourue par la pensée laïque lors de son triomphe définitif. Afin de souligner le statut pionnier de *Thèbes* et d'*Énéas*, nous nous sommes attachés en particulier à révéler la chronologie et la géographie de ces deux premiers représentants de la narration d'oïl. Or, il importe également de souligner que l'intérêt avéré qu'acquière les romans d'antiquité dans cette étude est renforcé par leur statut intermédiaire : ils témoignent à la fois d'une relation avec le genre épique, qui en représente l'indéniable ancêtre et le modèle dépassé⁴⁰¹, du contact avec la poésie lyrique occitane contemporaine et de son futur foisonnement en langue d'oïl⁴⁰².

Les expériences critiques qui ont précédé cette étude semblent avoir suivi des directions assez homogènes, dérivant essentiellement de deux aspects communs à la fois indépendants et parallèles. D'un côté, l'analyse de la présence de la femme – et du public féminin – dans les romans d'antiquité a suscité un intérêt constant, ce succès étant lié, dans la plupart des cas, à l'importance que ce facteur aurait eu dans l'apparition du discours amoureux. Cette orientation s'accompagne souvent, de l'autre côté, d'un canevas critique dicté par la définition unitaire d'« amour courtois » : il s'agit d'une tendance critique à laquelle il semble aujourd'hui vain de se référer, étant donné que l'affirmation des rôles féminins dans ces textes ne dévoilent en aucun sens, comme nous le verrons, un dispositif de divorce ou de rénovation idéologique dans le domaine de l'identité de genre. De plus, dire *femme* n'équivaut pas à dire *amour*, du moins dans

³⁹⁹ Voir LANGLOIS 1905.

⁴⁰⁰ Cf. *supra*.

⁴⁰¹ Pour les études consacrées à ce sujet, voir HOEPFFNER 1928 ; KÖHLER 1963 ; DONOVAN 1975 ; BESNARDEAU 2007 ; PETIT 2008a pp. 29-31.

⁴⁰² Voir notamment HEINTZE 1988 pour les exemples de contact avec la production occitane et OTTO 1909 pour les exemples français. Cette problématique occupe une partie de notre étude.

le sens et dans les structures d'une « société pensée »⁴⁰³. Il faut reconnaître aux critiques s'étant intéressées à l'amour dans les romans d'antiquité le mérite d'en avoir, quoiqu'il en soit, démontré la présence. Mais de cette certitude, il est nécessaire de dégager des données plus précises, au risque de sortir d'une zone de sécurité critique.

Dans cette enquête, on vise à identifier les aspects fondamentaux du discours amoureux des deux romans et, à travers ces derniers, à démontrer quel est le statut spécifique caractérisant l'idéal amoureux connu et apprécié à l'époque de la rédaction de ces œuvres, que celles-ci auraient en partie créé et intégré – par voie populaire, livresque ou archétypique. Pour ce faire, il sera question de s'interroger sur la nature des prototypes amoureux présents dans ces textes, et de se demander s'il s'agit de formes idéologiquement comparables, proches ou égales aux autres prototypes diffusés auparavant et simultanément. Ensuite, nous identifierons les parcours d'intégration et de diffusion du modèle de discours amoureux rencontré dans la postérité littéraire. Il sera question, enfin, de reconnaître quels sont les éléments, propres à ce prototype, intégrés dans le système expressif *courtois*.

Grâce à l'identification des zones textuelles concernées par le discours amoureux, il a été possible d'appliquer une démarche d'analyse formelle et lexicale. À travers l'étude des dynamiques rhétoriques mises en place dans les passages choisis et des moyens expressifs employés à partir du spectre stylistique de l'auteur, ainsi que de la *mouvance* propre au texte dans sa tradition et dans son support matériel, l'analyse est enfin parvenue à mettre en évidence les contenus véhiculés par les choix formels.

L'analyse des deux romans suit une structure tripartite, se composant de plusieurs étapes. Dans un premier temps, nous étudierons les noyaux de fond relatifs au discours amoureux présents dans tous les témoins de la tradition manuscrite (que nous appellerons matière primaire). Nous passerons ensuite à l'analyse des éléments désignés comme matière secondaire à travers la comparaison des spécificités (macro ou micro-textuels dans les variantes substantielles) des diverses rédactions de l'œuvre dans le traitement du discours amoureux. Enfin, nous verrons que la recherche de la place de l'œuvre dans les manuscrits qui la transmettent permet de prendre en considération la relation que la matière primaire et la matière secondaire entretiennent avec les autres œuvres transmises, dans l'aire géographique et avec le milieu dans lequel ces manuscrits sont produits. Pour cela, nous essaierons de retracer le parcours de conception de ces supports matériels qui intègrent les romans d'antiquité. Cette approche tente surtout de dégager la manière dont les romans d'antiquité absorbent les éléments existants du discours amoureux – en en

⁴⁰³ Pour l'emploi de cette catégorie dans l'histoire des idées et notamment chez Levi-Strauss, voir de DE CERTEAU 1975 p. 47.

engendrant des nouveaux –, ainsi que la façon dont ils influencent et subissent l'influence d'autres œuvres dans la synchronie et, ensuite, dans la diachronie.

Nous formulerons par la suite les prémisses méthodologiques et les propositions épistémologiques qui dirigent et motivent l'étude des deux premiers romans d'antiquité.

4.1 Thèbes

La langue de ce texte suggère, comme nous l'avons dit, une localisation poitevine. Liée au milieu Plantagenêt, l'œuvre aurait été rédigée dans les territoires acquis par la couronne d'Angleterre ou par un auteur s'étant déplacé près du pouvoir central. Aujourd'hui, rien ne permet de confirmer avec certitude le cheminement de cette œuvre, mais le rôle de la cour d'Angleterre comme pivot de cette naissance littéraire rend cette hypothèse plus que solide⁴⁰⁴. Sa composition se situe autour de 1160 ou, approximativement, pendant les cinq années précédentes⁴⁰⁵, bien que certaines études aient essayé d'en rétrodater la rédaction aux années 1150-1154⁴⁰⁶.

Des études portant sur le matériel érotique dans *Thèbes* ont été menées, bien qu'on regrette l'absence d'enquêtes d'ensemble sur ce sujet. Le caractère novateur de cette œuvre dans la perspective de la constitution du discours amoureux et de son indépendance par rapport aux œuvres antérieures et contemporaines⁴⁰⁷ n'a que rarement été souligné. De nombreuses études ont pourtant fourni des éléments d'analyse importants, qui participent activement au débat sur ce questionnement. Il s'agit notamment des contributions qui portent sur le contact entre ce roman et la chanson de geste⁴⁰⁸, sur la présence de l'idéologie courtoise⁴⁰⁹, sur le rôle des personnages

⁴⁰⁴ Cette hypothèse s'appuie essentiellement sur la concordance entre la langue de base de l'œuvre, rédigée en poitevin, et son plus ancien témoin manuscrit conservé, le ms. de Londres, British Library, Add. 34114, localisé dans l'aire anglo-normande. Cf. BEZZOLA 1966 ; MORA-LEBRUN 1995, pp. 6-9 ; PETIT 2008, pp. 23-26. Comme le souligne Mora-Lebrun, le rôle de la localisation géographique est d'établir son appartenance à un « centre culturel » qui trouve son siège au cœur d'une cour itinérante (cf. MORA-LEBRUN 1995, p. 6).

⁴⁰⁵ Cf. *DEAFBibliÉl*.

⁴⁰⁶ Cf. surtout les études qui se situent dans la lignée de CONSTANS 1890 (t. 2, p. 118) ; SCHÜRR 1926, pp. 274-275 ; PETIT 2008, pp. 21-23. Cette hypothèse pourrait placer la rédaction de l'œuvre avant le couronnement d'Henri II, et donc à un moment où Aliénor ne résidait pas encore de façon stable en Angleterre. Cette rétrodatation pourrait être liée à l'environnement de composition du roman : si l'œuvre, écrite dans une langue clairement poitevine, a été rédigée avant 1154, elle a pu être conçue dans un milieu culturel proche de celui des cours du Midi. Si l'on accepte, en revanche, la thèse soutenue de façon plus solide aujourd'hui, la rédaction de l'œuvre serait à situer à une période postérieure, autour de 1160, ou de toute façon au plus tôt en 1155 : cela permettrait de localiser sa conception lors d'une période déjà 'anglaise' de l'activité culturelle de la cour Plantagenêt. Cet écart temporel et géographique pourrait impliquer une distance entre l'auteur anonyme et le milieu occitan d'où il provient certainement : l'auteur de *Thèbes* serait donc affranchi d'une emprise pour le moins directe de l'idéologie littéraire du Midi et, comme nous le verrons, de l'*Énéas*.

⁴⁰⁷ Cf. surtout JONES 1972.

⁴⁰⁸ HOEPPFNER 1928 ; CLOGAN 1990.

⁴⁰⁹ HEINTZE 1988 ; PETIT 2001.

féminins⁴¹⁰ et sur les remaniements de l'œuvre dans le siècle suivant sa rédaction⁴¹¹. Le récit s'offre toutefois à une analyse générale de grande échelle, ne serait-ce que pour l'emploi de motifs et de thèmes liés au discours amoureux dont ce roman enregistre les premières attestations.

Dans cette perspective, ce roman pourrait s'avérer tenir un rôle tout à fait central. La matière diégétique s'allie et se confond, dans *Thèbes*, avec un arsenal rhétorique servant précisément à amplifier et à valoriser des liens humains à caractère érotique. Dans la majorité des cas, en effet, il semble que l'initiative narrative vise à étendre les récits liés aux premières rencontres et aux unions conjugales : le mécanisme de base serait une *amplificatio* qui caractérise les *digressiones* dans l'esthétique du roman d'antiquité⁴¹².

La représentation des femmes occupe, dans ce dispositif de mise en scène, une place fondamentale. Ce rôle dépend cependant moins de la constitution d'une esthétique de genre que d'une innovation thématique plus précise du discours amoureux. Ce sujet prend dans *Thèbes* la configuration d'un langage érotique duel, qui ne fonctionne que dans la complicité amoureuse de deux membres, c'est-à-dire dans un rapport symétrique ou ciblant une parfaite symétrie sentimentale. Les femmes, donc, au même titre que les hommes, subissent cette innovation, qui touche plus à une représentation concomitante des genres qu'à leur opposition générique.

Au sein de cette « école d'imitation de l'Antiquité »⁴¹³, l'exigence littéraire liée à la représentation de l'amour dans le couple transforme et remanie la matière d'origine tirée des sources. C'est aussi à travers les écarts engendrés par le processus de réécriture que ce texte manifeste la prise en charge de la thématique érotique. Dans la transposition du modèle classique, en effet, le discours amoureux est systématiquement superposé au squelette diégétique ou amplifié à partir de ce dernier⁴¹⁴.

Thèbes synthétise et anticipe les nouvelles directions du roman courtois du XII^e siècle. Son antériorité chronologique⁴¹⁵ équivaut, à plusieurs égards, au caractère stylistiquement archaïque qui lui est propre. C'est sur cette base que se réalise l'intégration du discours amoureux, dans lequel il est aisé de déceler un facteur de nouveauté prépondérante. L'intérêt primaire que suscite ce roman réside justement dans cette complémentarité entre un idéal manifestement contemporain et des modèles – du moins d'apparence – plus anciens⁴¹⁶, faisant de ce texte une « œuvre charnière »⁴¹⁷ entre deux étapes de l'histoire littéraire.

⁴¹⁰ THIRY-STASSIN 1979 ; STAHLJAK 2004 ; STAHLJAK 2011.

⁴¹¹ PETIT 1998 ; ROQUES 2003 ; PETIT 2013.

⁴¹² Sur l'*amplification* et les digressions, cf. CURTIUS 1953, pp. 595-599 ; AUERBACH 1958, pp. 167-213.

⁴¹³ DE BOER 1921, p. 11.

⁴¹⁴ Cf. PETIT 1985, pp. 367-417.

⁴¹⁵ Voir LANGLOIS 1905, pp. 107-120.

⁴¹⁶ Voir RAYNAUD DE LAGE 1961, pp. 247-291 ; CLOGAN 1990 ; PETIT 2006. Pour l'anachronisme, voir PETIT 2002.

⁴¹⁷ MORA-LEBRUN 2008, p. 288.

Ce rôle lui est attribué par la dynamique transitoire qui rythme, comme le remarque A. Petit⁴¹⁸, le passage de la chanson de geste au roman. Les expressions formulaires se joignent aux scènes de conseil et de combat, la guerre étant élue comme sujet principal d'une grande partie de l'œuvre⁴¹⁹. Cette tournure épique est étoffée d'éléments nouveaux par rapport aux moyens expressifs de la chanson de geste : du point de vue formel c'est, au premier plan, le couplet d'octosyllabes, du point de vue thématique c'est surtout la présence d'intrigues amoureuses⁴²⁰. Outre l'ensemble de ces traces du passé et d'ébauches d'innovations, l'ambivalence de *Thèbes* est accrue par un troisième axe de mutation, lié à la réélaboration de la source, la *Thébaïde* de Stace⁴²¹. Ainsi, dans le passage des modèles au nouveau texte, la matière amoureuse met en avant, à travers la nouvelle poétique romanesque, les motifs et les thèmes ayant gouverné cette transition, qui atteint l'une de ses étapes fondamentales précisément dans ce roman. Le procès est rapide, au point de ne laisser presque aucune trace du passé, comme le remarque E. Hoepffner :

« Ni dans l'*Énéas* dont le sujet s'y prêtait peut-être moins, ni dans *Troie* qui pourtant s'y serait admirablement prêté, on ne trouve des vestiges certaines de la chanson de geste, de la *Chanson de Roland* pas plus que de toute autre chanson. [...] rien ne prouve mieux la rapidité avec laquelle a évolué le goût dans le monde "courtois" et chez ses poètes depuis l'apparition du *Thèbes*. »⁴²²

L'anachronisme, d'une part, l'archaïsme, de l'autre, sont des spécificités qui ne rendent pas seulement délicate l'évaluation du degré d'absorption d'une culture, celle *de cour*, au moment de la codification de son autoreprésentation, mais qui contaminent également la connaissance du niveau d'intentionnalité avec lequel s'accomplit l'exclusion d'une culture externe à la matière thébaine vis-à-vis de son intégration dans un univers *autre*. Sur la base des critères de la mise en

⁴¹⁸ PETIT 1985 : « D'une façon globale, on peut dire que la naissance du roman se fait à partir de l'épopée : il n'y a pas solution de continuité entre ces deux "genres" », pp. 325-326 (l'étude du passage de la chanson de geste au roman, *ibid.*, pp. 252-321).

⁴¹⁹ Les éléments de continuité entre la chanson de geste et *Thèbes* que DONOVAN 1975 a identifiés, sont résumés par MORA-LEBRUN 2008, p. 288 : « présence bien-sûr de scènes de combats, mais aussi de scènes de conseil et d'ambassade, de "regrets" funèbres ou *planctus*, d'une onomastique évocatrice des chansons, de formules faisant appel à l'auditeur, voire quelques survivances du système de la laisse. » En ce domaine, on compte nombre d'études, cf. notamment SALVERDA DE GRAVE 1910 ; HOEPFFNER 1928 ; MICHA 1976 ; PAYEN 1980 ; PETIT 2008b.

⁴²⁰ Pour les caractères formels propres à la « naissance d'une écriture romanesque », cf. PETIT 1985, qui a été l'étude pionnière dans le domaine de la poétique des romans d'antiquité. Les marges de cette étude ont été élargies par MORA-LEBRUN 2008, cf. notamment pp. 287-306 : on identifie ici, outre les caractères bien connus – l'apparition de dialogues, de monologues et de scènes descriptives, l'alternance entre *ornatus facilis* et *difficilis* –, d'autres éléments témoignant de cette transition : la perte de la dimension lyrique, de ce que P. Zumthor appelle « vocalité », et la « question de la transcendance » (cf. SCHÖNING 1991), c'est-à-dire du syncrétisme avec le monde païen.

⁴²¹ Pour la place de la source primaire dans *Thèbes*, cf. PUNZI 1995, pp. 61-101 ; JACOB-HUGON 1996 ; pour le traitement de la source dans la tradition manuscrite, PETIT 1999.

⁴²² HOEPFFNER 1928, p. 433. L'influence de la chanson de geste sur le roman reste pour lui un fait indéniable, en particulier le contact avec « la plus belle de nos chansons de geste a présidé à la naissance du plus ancien de nos romans courtois ».

roman, un dispositif spécifique impose cette dynamique, imprégnant le récit de christianité et de féodalité, admettant souvent la pénétration dans l'univers antique d'éléments nouveaux, voire même étrangers⁴²³.

La condition essentielle d'un tel procès d'intégration de couches culturelles distinctes est que le discours amoureux représente, en correspondance de l'étape que ce roman immortalise, une faible assimilation de toutes ses composantes. L'auteur anonyme de *Thèbes* semble, en effet, laisser pénétrer dans son œuvre différentes influences, sans dévoiler – du moins à première vue – une connaissance approfondie de chacun de ses facteurs. De ce fait, l'assimilation se réaliserait de façon inconsciente, sans perception de l'altérité d'un élément par rapport à l'autre. Dans la construction du discours amoureux, ce roman semble ainsi faire fusionner – moins par naïveté que par les procès internes à la création – des noyaux de fond de dérivations différentes en les intégrant dans son propre répertoire expressif⁴²⁴. Au bout de cet examen, *Thèbes* représentera le témoin au stade rudimentaire d'une première fusion liée à la création d'un code amoureux septentrional. Dans cette perspective, naturellement, il est nécessaire de postuler que le périmètre de diffusion des composantes présentes dans ce roman ne comprenait pas encore, au moment de sa rédaction, l'aire gallo-romane dans laquelle ce roman a vu le jour⁴²⁵.

Derrière le jeu d'allures, enfin, le roman semble poursuivre un objectif fondamental, indépendant en soi de l'idéal amoureux, mais qui finit par l'influencer : mettre en scène une chevalerie terrienne et immuable (féodalement mondaine, mais spirituellement orthodoxe), suivant inlassablement les notes discordantes de l'anachronisme⁴²⁶. L'implantation de couches littéraires et idéologiques diverses, étayée par un dessein ciblé de *translatio imperii et studii*, révèle le désir de définition d'une histoire supra-culturelle de la chevalerie. Dans ce cadre, l'adhésion à la hiérarchie éthique propre à la même chevalerie qui était exaltée dans les chansons de geste fait de l'amour une présence constante, mais secondaire et voilée, vacillant entre un statut archétypique, primaire et primitif, bien que dans cette forme hésitante et perplexe, les prototypes amoureux que ce roman présente occupent une place fondamentale dans la diachronie, comme nous nous attacherons à le démontrer.

⁴²³ CLOGAN 1990 fait face à la question de la « “contradiction” between the epic form and romance material, representing a failed experiment in the recovery of the classical pre-texte ».

⁴²⁴ Nous ne nous accordons pas totalement avec BEZZOLA 1960¹, qui voit dans cette œuvre la fusion entre « la chevalerie guerrière du Nord », « l'amour du Midi » et « la tradition cléricale du prince et du gentilhomme cultivé » : la rencontre entre ces spécimens culturels se fait graduellement, et dans *Thèbes* elle s'arrête à un stade partiel (*ibid.*, pp. 279-280). Il faut entre autres spécifier que l'influence du Nord n'était sans doute pas seulement liée à l'idéal guerrier, mais incluait déjà des éléments érotiques ; on ne retrouve que l'un des prototypes amoureux propres aux troubadours ; enfin, la tradition cléricale n'était certainement pas prépondérante dans cette œuvre.

⁴²⁵ Cette perspective tend à nuancer BEZZOLA 1960¹, qui reconnaît dans la courtoisie un univers intégré à ce roman grâce à l'adoption de l'idéal amoureux propre aux troubadours (*ibid.*, pp. 279-280), cf., *supra*.

⁴²⁶ Pour la représentation de la matière antique et son adaptation aux canons de la société médiévale dans les romans, voir MORA-LEBRUN 1994b.

Dans un premier moment, le discours amoureux dans *Thèbes* est pris en considération sur la base des épisodes où les amours racontées sont appelées à acquérir le rôle de sujet du récit ; la même importance est attribuée aux transitions narratives où cette présence est indirecte, c'est-à-dire où la narration amoureuse est mise en abîme et confiée à un épisode dont l'amour représente l'objet de descriptions ou d'*ekphraseis* : dans *Thèbes*, les présences indirectes sont très significatives, étant donné que la fréquence des moments où l'amour revêt la fonction de sujet est moindre par rapport aux autres cas d'étude. Une perspective génétique interne au roman soutient cette analyse : il est nécessaire, dans ce but, de rendre compte des stades les plus anciens de la tradition, qui peuvent témoigner des noyaux de fond originels à travers les épisodes et les éléments touchant à la sphère de l'amoureux, conservés par tous les représentants de la tradition manuscrite. Tous les *loci* ayant servi à la conception d'ajouts et de remaniements issus de la réception de ce texte dans l'époque suivante, acquièrent une validité analytique dans la seconde phase de cet examen⁴²⁷.

4.2 Énéas

Ce roman marque la deuxième étape chronologique de la « triade classique ». La composition de cette œuvre peut être fixée autour de 1160⁴²⁸, une datation qui en circonscrirait la rédaction à une période contemporaine à *Thèbes* ou légèrement postérieure (cf. *supra*). Outre les critères extralittéraires déjà évoqués, l'hypothèse que l'*Énéas* suive le roman thébain fait aussi appel à des paramètres stylistiques : on pourrait ainsi identifier dans la réécriture de la légende virgilienne un degré d'élaboration plus avancé de la *mise en roman* par rapport à la mise en roman de la légende thébaine. Mais ce constat se base surtout sur la perspective évolutionniste qui situe les trois romans antiquisants dans une chaîne de production continue, ayant son siège – virtuel ou concret – à la cour des Plantagenêt. En changeant les prémisses de ce constat, en effet, les spécificités stylistiques et formelles de deux premiers romans finissent par correspondre à leur dislocation initiale. De plus, contrairement à *Thèbes* et à *Troie*, l'appartenance de l'*Énéas* à ce berceau poétique n'a jamais été prouvée par des témoignages externes, même si, sans trop de succès, un indice interne au texte aurait été repéré⁴²⁹.

⁴²⁷ Dans cet objectif, on se sert entre autres de PETIT 1985a, pp. 454-455, qui distingue les « épisodes et éléments amoureux dans la version longue » de ceux qui appartiennent à toutes les versions.

⁴²⁸ Voir LANGLOIS 1905 et FARAL 1913b.

⁴²⁹ Dans BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018, la problématique de la succession des trois romans d'antiquité, et notamment la question de la place de l'*Énéas* au sein de cette généalogie, a été nouvellement soulignée, voir pp. 77-81. Une référence littéraire prouverait l'appartenance de l'*Énéas* au centre de production littéraire angevine : les auteurs se réfèrent à la ressemblance entre le tombeau de Pallas et celui de Guillaume de Malmesbury tel qu'il est

L'examen du discours amoureux de l'*Énéas*, consolidant les hésitations relatives à la relation généalogique entre les deux premiers romans d'antiquité, ouvre les portes à de nouvelles interprétations historiques. En support de ces nouvelles perspectives, cette analyse peut véhiculer des données en faveur de l'indépendance entre *Thèbes* et *Énéas*.

Les études sur la présence de la matière érotique dans l'*Énéas* forment un cadre aussi riche qu'homogène. Certains éléments thématiques en particulier, ayant attiré l'attention, semblent avoir tissé *grosso modo* trois réseaux critiques : le développement de la caractérisation psychologique, l'évolution du rôle des personnages féminins et le débat sur l'homo-affectivité. Ces centres d'intérêt se sont souvent combinés avec l'étude de deux hypotextes de l'*Énéas* : on a souvent mis en avant la présence de la casuistique amoureuse ovidienne dans cette œuvre et évalué ses possibilités d'adaptation dans le texte médiéval ; subséquemment, on s'est aussi attaché à une analyse comparative avec l'*Énéide*, pour analyser les démarches d'insertion de la matière amoureuse dans la matière antique.

Plus précisément, la critique a produit de nombreuses analyses s'attachant aux différents motifs liés à l'éros à partir des personnages féminins⁴³⁰. D'autres recherches se sont concentrées sur certains thèmes caractéristiques du discours amoureux dans cette œuvre, comme le rêve d'amour⁴³¹, la constitution du couple institutionnel⁴³² et la folie antihéroïque féminine⁴³³ ; on a en outre attiré l'attention sur la légitimité de la relation amoureuse au masculin, l'*Énéas* n'ouvrant apparemment sur ce sujet aucune voie de contestation⁴³⁴. D'un point de vue global, ces études n'ont pas entraîné un véritable dialogue, empêchant ainsi d'identifier le caractère général du discours amoureux dans cette œuvre. De plus, ayant privilégié une orientation visant la caractérisation identitaire des sexes et leur rapport réciproque, les enquêtes ont parcouru surtout des schémas d'analyse sociologique et liés aux *gender studies*.

Un nombre important d'examen s'est pourtant attaché à reconnaître dans les œuvres d'Ovide les sources principales du discours amoureux de l'*Énéas*. C'est une présence, celle du *magister Naso*, prépondérante et distinctive de cette œuvre, qui aura une influence irrévocable sur la tradition à venir⁴³⁵. L'étude célèbre d'E. Auerbach, en particulier, a mis en évidence un

décrit dans le *De gestis regum Anglorum* (*ibid.* p. 79). Ce texte aurait été choisi comme source pour cette description, ce qui prouverait la proximité chronologique et géographique entre l'*Énéas* et le milieu anglo-normand. L'hypothèse, qui laisse beaucoup d'espace aux doutes, n'a pas été davantage approfondie par les éditeurs.

⁴³⁰ Pour le traitement du thème des Amazones, voir PETIT 1983 ; sur le monologue de Lavine et le point de vue féminin sur l'amour, CORMIER 2008 ; sur la déclaration amoureuse de Lavine, PETIT 2014. Voir aussi GONTERO 2003.

⁴³¹ Cf. BRAET 1977.

⁴³² Cf. CHAREYRON 1988.

⁴³³ Cf. MARGOLIS 1987.

⁴³⁴ Voir surtout BURGWINKLE 1993 ; CORMIER 1994.

⁴³⁵ FARAL 1911 ; PETIT 1982.

phénomène d'importance primaire, lié notamment à la présence des œuvres de la jeunesse ovidienne⁴³⁶. Dans l'*Énéas*, donc, il serait possible d'identifier la phase d'aboutissement d'une mutation : Ovide commence à être exploité moins pour les *Métamorphoses* que pour ses livres érotiques en distiques élégiaques. La raison primaire de l'apparition de la « casuistique érotiques des livres galants » (c'est-à-dire les *Amores*, les *Heroides*, l'*Ars Amandi* et les *Remedia amoris*) résiderait dans leur registre plus approprié au style moyen de ces œuvres romanesques primitives⁴³⁷. Cette source représentait, en outre, un support d'initiation convenable face à la primeur du traitement d'une matière *nouvelle* – l'argument amoureux – avec laquelle le public aristocratique du XII^e siècle n'était pas encore familier⁴³⁸.

Ce nivellement stylistique ne va pas à l'encontre de l'hypotexte virgilien. L'*Énéide*, qui demeure bien le modèle principal de ce roman, subit le plus grand contrecoup de l'invasion ovidienne. Son rôle évanescence résulte moins d'une présence que de l'absence d'un acte d'officialisation de son statut : dans la réécriture médiévale, le nom de l'auteur latin n'apparaît en effet jamais. Cette omission se perçoit encore plus au niveau textuel, où le style original n'est guère respecté et l'intrigue est déconstruite et fortement banalisée⁴³⁹. Le texte virgilien résulte donc d'une « dialettica fra selezione ed oblio »⁴⁴⁰. Parmi les conséquences de la réélaboration médiévale de la légende⁴⁴¹, l'entrée en scène de la matière amoureuse vient occuper un rôle de premier plan. Les récits relatifs aux liaisons amoureuses entre le héros protagoniste et ses deux maîtresses font l'objet d'une nette amplification, saturée d'éléments récupérés de la phénoménologie érotique ovidienne. Les personnages féminins, en particulier, représentent les moyens d'introduction et d'intromission de cette matière, voire les pivots diégétiques des récits érotiques : contrairement à *Thèbes*, où la thématique amoureuse et l'insertion des voix féminines

⁴³⁶ Cf. AUERBACH 1958, pp. 167-213.

⁴³⁷ Les paramètres stylistiques d'E. Auerbach se réfèrent à la *rota Vergilii*, cf. AUERBACH 1958, p. 174. Dans une démarche visant à souligner les différences rhétoriques entre l'*Énéide* et l'*Énéas*, Auerbach propose une éclairante synthèse distinguant les éléments typiques du style sublime des caractéristiques du style moyen : « Il sublime deve trascinare e soggiogare il lettore; in esso possono essere impiegati i mezzi retorici, ma in modo che il trasporto suscitato dall'insieme non permetta sul momento al lettore di notarli e di goderli singolarmente. Il medio deve piacere al lettore e rallegrarlo pacatamente: in esso i mezzi retorici devono allargarsi in modo che li si possano godere agevolmente; qui hanno il loro posto lo spirito, lo scherzo, la psicologia, il sentimento elegante e la descrizione graziosamente minuziosa », *ibid.*, p. 174.

⁴³⁸ AUERBACH 1958, voir ici en particulier pp. 196-197. Voir aussi NOLAN 1989, qui approfondit la question des emprunts aux *Heroides*.

⁴³⁹ Nous renvoyons au résumé d'*Énéas* dans l'éd. PETIT 1997, pp. 42-45.

⁴⁴⁰ PUNZI 2003, p. 49.

⁴⁴¹ Du poème virgilien au roman médiéval, la structure de l'œuvre est variée : l'ouverture *in medias res* est remplacée par une sorte d'introduction, relatant le jugement de Pâris (en guise de lien, sans doute, avec la légende troyenne). Les unités narratives interrompues, variées et « fondées sur l'alternance » (PETIT 1997, p. 12), sont simplifiées par l'*ornatus facilis*. L'adaptateur médiéval emploie aussi de nombreux éléments rhétoriques propres à l'éloquence médiévale, notamment les *amplificationes* et des *excursus* servant à clarifier le récit. *Énéas* présente en outre des épisodes complètement remaniés ou ajoutés *ex novo*. Voir surtout PETIT 1986 ; MORA-LEBRUN 1994a ; PUNZI 2003.

représentent deux phénomènes indépendants, les femmes assument en ce sens une fonction narrativement capitale dans l'*Énéas*⁴⁴².

Cette nouveauté représente aussi, naturellement, un point de discrimination stylistique de ce roman par rapport à la chanson de geste. L'influence que le genre épique exerce sur l'*Énéas* a été repérée notamment dans les descriptions des combats et dans la reprise des *topoi* pour les scènes de conseils et d'ambassades⁴⁴³. Il est toutefois évident que, par rapport à *Thèbes*, l'auteur de cette œuvre laisse moins aisément pénétrer dans son style ces éléments, probablement perçus comme allogènes. La « sobriété » ne caractérise pas seulement les récits guerriers et les combats singuliers de l'*Énéas*⁴⁴⁴ : ce qui survient, c'est un renouvellement stylistique de grande ampleur, dans lequel l'implication du discours amoureux et la conscience de cette présence acquiert un rôle fondamental. De là dérivent le dialogue avec un public spécifique – qu'on forme au même temps que le récit est performé –, la démarcation d'un nouvel horizon d'attente et l'adaptation à un système social et culturel inédit dans lequel, grâce à l'*Énéas*, la narration d'oïl fait son entrée.

La distance indubitable que ce roman installe donc avec l'apparat rhétorique antique et surtout épique, laisse apparaître clairement que le degré d'innovation générique atteint par cette œuvre marque un seuil critique de non-retour. Mais, dans sa substance, le monde classique n'est pas nié. La responsabilité des dieux et le poids du *fatum* ne s'écroulent pas. Ainsi, l'univers ancien n'est ni rejeté ni dénié. Sa présence ne s'affirme pas qu'au prix de l'anachronisme, comme dans *Thèbes*⁴⁴⁵ ; on rétablit en revanche cette dimension dans la paternité virgilienne et dans l'emprunt des éléments érotiques ovidiens, mais également dans les croyances et dans les idées antiques. La façon dont les exploits chevaleresques⁴⁴⁶, la femme et les amours peuplent cette œuvre est le résultat d'une réélaboration : la constitution de la nouveauté se nourrit principalement du renouvellement de l'ancien.

Dans ce chapitre, nous nous consacrerons à l'analyse des passages et des épisodes concernés par le discours amoureux de façon directe ou indirecte (cf. *supra*). Aux épisodes afférents à la première catégorie, où l'amour assume une fonction de sujet du discours, appartiennent les noyaux de fond suivants : les scènes d'*innamoramento*, les scènes d'insomnie et de symptomatologie de la souffrance érotique, les aveux et les monologues des personnages

⁴⁴² C'est l'une des caractéristiques qui réduit le caractère historique du roman, en faveur de son statut poétique. Cf. BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018 p. 83 : « Bien qu'il traite d'un sujet considéré par ses contemporains comme historique, l'*Énéas* est donc aussi et avant tout une œuvre poétique. » Voir aussi la référence à GREEN 2002, pp. 159-162 : « où est analysé le statut ambigu de l'*Énéide* et l'*Énéas*, deux œuvres à mi-chemin entre l'*historia* et la *fabula*, l'histoire et la fiction, à propos surtout de Lavine et Didon. »

⁴⁴³ PETIT 1997, p. 8. Voir aussi HOEPPFNER 1928 ; MORA-LEBRUN 1994b.

⁴⁴⁴ PETIT 1997, p. 15.

⁴⁴⁵ Voir PETIT 1985b.

⁴⁴⁶ Voir PETIT 2006.

impliqués dans les relations amoureuses et la narration de l'accomplissement érotique. En ce qui concerne la deuxième catégorie de noyaux de fond, nous analyserons l'intervention des intermédiaires de la relation, l'intromission d'éléments d'obstacle à sa réalisation, et les scènes de dénouement.

5. *Tradition manuscrite*

Thèbes a été conservé dans son intégralité dans les cinq mss suivants, que l'on identifie à travers les sigles en usage (remontant à la première édition de Constans) :

- **A** = Paris, BnF, fr. 375 [pic. ca. 1300]⁴⁴⁷
- **B** = Paris, BnF, fr. 60 [pic. fin 14^e s.]⁴⁴⁸
- **C** = Paris, BnF, fr. 784 [frc., traits pic. 2^e t. 13^e s.]⁴⁴⁹
- **P** = Genève, bibliothèque Bodmer, cod. 18 [hain. fin 13^e s.]⁴⁵⁰
- **S** = Londres, British Library, Add. 34114 (ex Spalding) [agn. ca. 1400]⁴⁵¹

Nous en conservons en outre un fragment dans le ms. de la Bibliothèque municipale d'Angers, 26 siglé **D** [poit. ca. 1200] et édité par Raynaud de Lage⁴⁵².

La tradition manuscrite de *Thèbes* doit représenter l'un des points névralgiques de la réflexion sur ce texte. En effet, son histoire manuscrite a fait en sorte qu'aucun établissement textuel ne soit véritablement possible, étant donné que chaque *codex* conserve une rédaction indépendante de l'oeuvre⁴⁵³. Parmi les cinq copies, on parvient tout de même à reconnaître, depuis la classification Constans, trois branches⁴⁵⁴ :

- **S** est le seul témoin de la branche la plus archaïque, ce qui correspondrait selon certains à une véritable antériorité chronologique dans le stemma, et donc à une proximité de la

⁴⁴⁷ Éd. DI SABATINO 2016. Cette édition diplomatique-interprétative du ms **A** est la plus récente et fournit une bonne source de collecte bibliographique.

⁴⁴⁸ Les passages divergeant du texte établi sont disponibles dans CONSTANS 1890, t. 2.

⁴⁴⁹ Éd. PETIT 2008.

⁴⁵⁰ Les passages divergeant du texte établi sont disponibles dans CONSTANS 1890, t. 2.

⁴⁵¹ Éd. MORA-LEBRUN 1995.

⁴⁵² RAYNAUD DE LAGE 1969. Le fragment de **D** présente les mêmes caractères linguistiques que **S**, considéré comme proche de l'original. Le texte de **D** est localisé en aire poitevine, autour de 1200, cf. ThebesC, *DEAFBiblÉl*.

⁴⁵³ Cf. VARVARO 2005, pp. 27-28. Nous n'oublions pas la valeur remarquable de l'édition CONSTANS 1890, qui fournit un texte critique. L'exclusion des réécritures et des innovations singulières propres à chaque ms. permet de lire un texte neutre dans cette édition. Suivant une démarche lachmanienne « téméraire » (MORA-LEBRUN 1995, p. 35), le texte établi est pourtant fortement reconstruit et ne présente parfois aucun appui dans les mss.

⁴⁵⁴ Une bibliographie complète des études relatives à la tradition manuscrite de *Thèbes* a été établie par DI SABATINO 2016 pp. 7-11.

rédaction originale. À la fois pour sa langue et pour ses caractères génériques, ce témoin est considéré comme très proche du genre épique.

- **B** et **C** représentent la branche *x*, transmettant ladite « version savante » de l'œuvre. Les deux copies ne présentent pas de divergences importantes.
- **A** et **P** représentent la branche *y*, transmettant ladite « version courtoise ». Les textes de ces témoins diffèrent en quelques points, parfois de façon importante⁴⁵⁵. Cette branche est donc moins homogène par rapport à *x*.

Nous nous appuyons, dans cette étude, sur le texte de **C** quant à la matière primaire. Ce témoin, qui se situe à mi-chemin entre les deux polarités représentées par les autres branches, révèle une attitude neutre face au traitement de l'argument amoureux. Ce *codex* (ainsi que **B**) transmet d'ailleurs une version courte très proche de celle de **S**, bien qu'il en rajeunisse considérablement la langue⁴⁵⁶, dans l'intention d'effacer les traits dialectaux les plus imposants⁴⁵⁷.

Énéas est conservé par neuf témoins. Le ms **A** (Bibl. Laurent., Florence, Plut. XLI, 44), datant de la fin du XII^e siècle [cf. DEAF lorr. ca. 1200] et appartenant à la famille *x*, a fait l'objet des deux éditions par J. Salverda de Grave⁴⁵⁸ et d'une toute récente par W. Besnardeau et F. Mora-Lebrun⁴⁵⁹ que nous retenons comme texte de base de notre analyse de la matière primaire ; le ms **D** (BnF fr. 60), picard datant de la fin du XIV^e siècle et édité par A. Petit⁴⁶⁰, contient la version à laquelle nous nous référons pour l'étude de la matière secondaire ; il existe enfin une famille *y* qui ne se différencie pas de manière importante de la famille *x* pour la constitution du discours amoureux, sauf en certains lieux que nous analyserons. Simplifiant la situation montrée par le

⁴⁵⁵ Cf. PETIT 1998 ; DI SABATINO 2016 ; DI SABATINO 2017, p. 9. Pour une revue complète des interpolations de *y*, voir *ibid.*, pp. 27-41 ; pour celles qui sont exclusivement dans **A**, *ibid.*, pp. 41-45.

⁴⁵⁶ Ce texte linguistiquement normalisé révèle tout de même des traits picards. Il a été daté du second tiers du 12^e siècle. Dans l'aire géographique picarde, le roman semble avoir connu un succès important autour du 14^e siècle, comme en témoignent les deux copies de la branche *y*.

⁴⁵⁷ Toutes les innovations substantielles propres à ce ms. sont naturellement écartées dans l'analyse de la matière primaire sur la base d'une confrontation avec le texte de **S**. Ces innovations, qui sont souvent d'ordre lexical, semblent avoir pour but de rajeunir le texte avec un vocabulaire plus adéquat au style du roman courtois, cf. PETIT 2008, p. 13-15. C'est surtout NEZIROVIC 1980 qui décèle le poids de ces mutations, en reconnaissant tout de même toute une série de mots-rimes localisables dans l'Ouest qui n'ont pas été francisés par **C** (par la suite, ROQUES 2003 identifie d'autres régionalismes). Certains des régionalismes de l'Ouest ne sont pourtant pas présents dans **S** (cf. « six de ces [onze] mots ne se trouvent pas dans le manuscrit **S** », PETIT 2008, p. 13). Il paraît clair, de ce fait, que le rédacteur de **C** (ou le modèle de *x*) a une tendance moins forte au remaniement linguistique par rapport à **S**. Au vu de cette hésitation, il paraît donc plus raisonnable de se fier au texte 'neutralisé' de **C**, tout en gardant des réserves sur ses innovations. Une réévaluation des régionalismes présents dans cette œuvre demeure tout de même nécessaire, mais la possibilité de localiser la rédaction originale du roman dans l'Ouest de l'espace galloroman reste l'hypothèse la plus probable. Cette localisation semble naturellement se répercuter sur l'expansion du protectorat culturel de la maison Plantagenêt dans la rédaction des trois romans d'Antiquité. C'est une hypothèse qui ne surprend pas, étant donné la participation littéraire de Benoît de Sainte-Maure, originaire d'une aire étrangère aux domaines d'Henri II.

⁴⁵⁸ SALVERDA DE GRAVE 1925-1929 (version rétablie de l'éd.).

⁴⁵⁹ BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018.

⁴⁶⁰ PETIT 1997. Sur le ms **D**, voir TRIAUD 1985.

*stemma*⁴⁶¹, la tradition désignerait trois branches, mais les mss des familles *y* et *x* offrent essentiellement une seule rédaction de l'œuvre, tandis que **D** transmet une rédaction remaniée et isolée.

⁴⁶¹ Cf. BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018, p. 28 ; voir aussi GIANNINI 2003, pp. 1-4. Nous y reviendrons.

2.2.1 La défaite du discours politique : le *Roman de Thèbes*

1. *L'innamoramento*

La rencontre entre deux personnages qui développent, au cours du récit, une relation amoureuse, occasionne dans *Thèbes* la description d'une scène d'*innamoramento*. Ce noyau de fond exploite une circonstance qui ne se produit pas toujours de façon autonome : gardant le discours dans les confins d'une réflexion amoureuse, la narration fournit un prétexte à cette scène, en l'exploitant pour des digressions d'intérêt éthique, politique ou guerrier.

Cela est le cas pour la première rencontre entre Jocaste et Œdipe, où l'amour se confond et s'allie aux événements d'intérêt public et à la réflexion morale. Le récit, dans cette section initiale du roman, ne s'expose que légèrement au développement de la matière amoureuse : le noyau de fond semble ainsi prendre place dans l'épisode en omettant l'objet sentimental en question, pour concilier l'union amoureuse avec le point de repère narratif. En d'autres termes, aucune description n'est réservée à l'état sentimental des deux nouveaux amants. Ce qui déclenche l'amour au cours de la première rencontre d'Œdipe et Jocaste passe essentiellement sous silence dans le récit.

Les prémisses de cette relation sont en effet reléguées à deux phases du récit antérieures à *l'innamoramento*. L'une est située en correspondance de la nouvelle de l'entreprise d'Œdipe, venant d'abattre le monstre obsédant la cité, se divulgue jusqu'à la cour. C'est avec effervescence que les habitants enthousiastes accueillent le héros vainqueur du Sphinx. Jocaste, qui n'a fait que commencer son deuil, répond sans égal bonheur :

« Seingnors, dist ele, volentiers
ert retenuz li chevaliers.
Bien veul qu'il soit de ma mesnie,
mes ce sachiez : ne sui pas lie,
car l'autrier fu mi sire morz,
dont est granz donmages et torz. » (vv. 393-398)

Pour manifester sa gratitude, elle accepte d'accueillir le chevalier, mais elle se défend de toute volonté d'union plus solide. Le peuple, dans l'attente, semble pourtant prédisposer la scène à l'accomplissement du mariage.

Le signe annonçant plus concrètement l'attitude positive de la reine face à la possibilité du lien amoureux est situé tout en amont du texte, une centaine de vers plus haut. Le récit offre alors une anticipation dérobée derrière le jeu rhétorique : au comble du désespoir, veuve et sans

héritiers, Jocaste représente implicitement sa future condition de mère et d'épouse. Méprisant sa déshonorable solitude, elle regrette l'absence d'un enfant qui serait garant de son statut intangible de reine, et associe, par proximité et aussi par assonance, cette expression (« m'anor ») à l'idée de l'amour. De là, juxtaposant à travers le chiasme les termes « seignor » et « enfant », elle oppose également le couple logique « veuve » et « m'anor ».

« Lasse, dist ele, doulereuse !
Or sui ge veuve sanz seignor,
si n'ai enfant qui gart m'anor. [...] » (vv. 258-260)

Pour mettre en scène un *innamoramento* tâché par l'inceste, l'auteur représente l'aspect tragique de cette relation à travers un aveu anticipé de culpabilité. Dramatique avant même sa naissance, la rencontre entre les deux futurs amants est anticipée par une déclaration externe au couple (provenant de la voix du peuple), soulignant les implications politiques de cette union, et par une prémonition inespérée (par la voix de la femme) : son « enfant », qui par malheur lui octroie son *amour* devenant son « seignor », la privera finalement de son « anor ».

Ainsi, lorsque le récit narre les premiers éléments descriptifs focalisés sur les sentiments des futurs mariés, le couple se présente déjà dans une configuration se prêtant à l'union. De ce fait, pendant le repas de cour, l'attitude de la reine est transposée de façon directe sur le plan de la disponibilité sentimentale. Le portrait du chevalier, observé à travers le regard de la reine, constitue la voie d'accès à l'exploitation du noyau de fond :

Edyppus fu preuz et cortois,
lez la roïne sist au dois.
[...]
Jocaste sist lez le danzel,
cortois le vit et gent et bel ;
bien semble houme de grant parage,
mout li plest bien en son corage. (vv. 403-410)

Le passage qui signale l'avènement de l'*innamoramento* n'est donc que la description du héros à travers la focalisation interne de la reine⁴⁶² : le regard suffit à la représentation de ce noyau de fond, dans le récit qui a déjà anticipé l'essor de cette relation⁴⁶³.

⁴⁶² Pour l'emploi de l'adjectif *courtois* dans *Thèbes*, cf. RAYNAUD DE LAGE 1970, où l'on remarque que son emploi est récurrent notamment dans les scènes de présentation des personnages ; il est donc dépourvu, à ce stade dans le roman d'oïl, d'une connotation amoureuse-chevaleresque.

⁴⁶³ Étant dans ce roman *in presentia* d'autres occurrences de ce motif plus et différemment développées, il est difficile d'imputer à l'ignorance de l'auteur l'absence de cette description dans la phase de l'essor amoureux. Nous ne sommes pas non plus, à notre avis, face à une référence ovidienne, comme semble le suggérer GRIGORIU 2018 : « La

La seconde étape de l'*innamoramento* entre Œdipe et Jocaste est décisive : elle résume, dans un geste de complicité, la réalisation du pacte amoureux entre les deux protagonistes. À partir de cette scène, l'union apparaît comme déjà scellée : on pourra donc y repérer le moment de passage et de l'évolution du couple. L'étape en question est pourtant mise en texte de façon laconique. De plus, une difficulté herméneutique s'installe dans ce passage, aussi liée au bouleversement de la *varia lectio*, alors que la matière primaire avait gardé jusque-là une nette cohérence.

On est en effet porté à croire que les différentes rédactions exposent le statut problématique de ce moment clef du rapport, censé verbaliser la modalité gestuelle et le code dictant l'union. L'occasion est fournie par le geste de réparation, anticipé par une formule d'excuse (« droiz vous en faz se je mesfis, / mout volentiers droiz vous en faz. », vv. 436-437), auquel se prête Œdipe en qualité d'assassin repentant : il plie le bout (« cor » A, « pan » C S) de la tunique (« bliaut ») dans sa main (« main » A C, « poign » S) et le remet à Jocaste, qui accepte volontiers :

Le pan de son bliaut a laz
plie en sa main, le droit li tent.
Jocaste volentiers le prent. (vv. 438-440)

Le jeune parricide se procure l'indulgence avouant sa faute, et la reine, inconsciente de l'inceste mais désormais informée du meurtre par le meurtrier lui-même, se laisse convaincre et séduire, signalant ce faisant sa disponibilité sentimentale. Les éditeurs ont remarqué que l'évocation du geste reprend l'expression *plicare vadium*, ce qui a déclenché une interprétation de l'épisode greffée à l'idée de « gage » comme pacte amoureux, absent de ces vers⁴⁶⁴. Seule la version S de Thèbes présente un « gage », mais situé dans les vers suivants (« Danz Edypus en fu molt lié, / quant le guage li ot baillié », vv. 419-420). En réalité, l'action semble plutôt renvoyer au lexique légal, où le pliage de la veste, dans la main de l'accusé, symbolise l'excuse, en cas d'assertion de la faute, et établit la résolution du conflit : l'expression se lie en ce sens à la formule *plicare vestem*, plus qu'au *vadium*⁴⁶⁵. On pourra tout de même conclure que l'accord entre les deux protagonistes ne semble concerner que la concession du pardon : l'union du couple survient comme conséquence.

sensation visuelle se traduit dans une émotion ovidienne que la reine sait gérer convenablement [...]. » Nous pourrions plutôt voir dans le recours à cet élément la recherche d'un premier moyen de proximité, qui n'a pas encore été codifié.

⁴⁶⁴ Voir PETIT 2008, p. 101. DI SABATINO 2016 suit cette interprétation à la lettre, voir p. 479 pour les vv. 698-700. Ils signalent le verbe *plier* au v. 439 décrivant le geste symbolique accompli sur la veste, lié à l'expression *plicare vadium* (cf. DU CANGE, s.v. *plicare vadia*, t. 6, col. 373a, cf. aussi s.v. *vadium*, t. 8, col. 227b, "Pignori ponere") employée dans le vocabulaire féodal dans le cadre de la naissance d'un lien contraignant.

⁴⁶⁵ Voir DU CANGE, s.v. *plicare emendam*, t. 6, col. 373a, "Illatam injuriam, plicata veste, emendare".

Développant davantage la suite de l'épisode que les deux autres branches, **S** exploite l'occasion de l'association amoureuse : Œdipe est représenté dans l'acte de rassurer la reine malheureuse à cause de la mort de son mari ; cette dernière, cédant à la gentillesse du meurtrier, se laisse convaincre de ne pas s'abandonner à la douleur, réaction qui provoque la réplique misogyne de l'auteur (« car femme est tost mené atant / que homme en fait tout son talant. », vv. 431-432). La même digression à caractère éthique est développée par **C** qui l'insère en tant que réponse générale à l'adhésion de Jocaste au biau plié d'Œdipe. Dans **S**, l'épisode emprunte une voie résolument axée sur la narration de l'officialisation de l'union, où la lâcheté de la reine et sa disponibilité aux égards du chevalier se mélangent à la lassitude des plaisirs de la chair. De l'autre côté, la version « courtoise » refuse la cruauté de cette mise en scène et censure la narration du « déduit » nocturne. Pour résumer, **S** rend compte de façon complète de la complexité de la scène ; **C** et **B**, quant à eux, n'octroient que la parenthèse misogyne déclenchée par l'acceptation du pardon ; **A** et **P**, enfin, refusent à la fois la critique de la femme et l'exploitation de la réalisation érotique. Le dépassement des limites imposées par la nature et le geste symbolique, source de l'inceste, annoncent et dénoncent 'le début de la fin'⁴⁶⁶.

Le cadre textuel, en tout état de cause, permet de constater que la matière primaire présente l'élément symbolique du pliage : ce dernier est employé afin de cacher la cruauté d'une faute inénarrable, comme le rituel d'inauguration d'un pacte pour un engagement en même temps physique et matériel. L'insertion misogyne, dont le ton ne surprend pas dans les romans d'antiquité, paraphrase la description non-émotionnelle et brutale de cette première union, blâmable dès son début. L'allusion tranchante à la volubilité des femmes incrimine la reine, qui oscille tout au long du roman entre le statut de victime ultime et celui de criminelle exécration. Sa faute permet de convertir subitement l'attraction en désir.

Alors, quant au sein de la cour, « li haut houme, li vavasor » (v. 445) soutiennent les avantages de l'union, ils se chargent de devenir les émissaires d'un désir latent, qui n'ose guère être exprimé. La proposition d'élire Œdipe comme mari et protecteur signifie offrir à la reine la possibilité d'assouvir un espoir qu'elle nourrissait silencieusement, en satisfaisant, d'une part, sa curiosité au sujet du meurtre de Laïus, et en étant, d'autre part, séduite par les intérêts politiques complémentaires :

Quant la dame cest los oÿ
mout fu liee si s'esjoï
bien acreante et bien otroie
que le conseil des barons croie. (vv. 459-462)

⁴⁶⁶ Pour le traitement du thème de l'inceste, voir STAHLJAK 2005, pp. 50-78.

La joie amoureuse, élément prédominant de l'officialisation de l'union, glisse sans solution de continuité dans le champ du gouvernement. Le souci de la gestion des biens ne conserve de cet amour que son statut d'intermédiaire pour le pouvoir politique : le corps, figuré au niveau symbolique par le biau plié dans la main, et le royaume de Jocaste, passent ainsi, presque simultanément, sous la domination d'un roi-amant.

La figure de la reine thébaine, par sa nature mais aussi à travers le jugement de l'auteur, devient de ce fait le symbole d'un prototype amoureux où se conjuguent l'amour et la politique, dans lequel le sentiment amoureux s'assimile au gouvernement et aux intérêts de pouvoir⁴⁶⁷. Dans la constitution de ce prototype, comme nous le verrons plus loin, *Thèbes* met en lumière l'évaluation moralement négative de ce type de fusion, tandis que l'*Énéas* n'attribue pas à la reine Didon ce type de jugement, malgré la compatibilité des deux prototypes.

Le récit de l'*innamoramento* d'Antigone et Parthénopée est soumis à un traitement différent, dans lequel la description de l'état d'âme des deux jeunes amoureux ne manque guère de soin⁴⁶⁸.

Anticipé par les *descriptions* des femmes en ambassade puis par celle du chevalier grec (vv. 4017-4126), le premier regard entre les deux jeunes amants est exprimé à travers les deux points de vue subjectifs. Le temps et la dynamique de leurs expériences visuelles sont cadencés selon un rythme égal et se succèdent dans un enchaînement simultané, qui témoigne de la concordance d'intentions, confirmée par les détails narratifs. Le regard se focalise d'abord sur Parthénopée, pour qui aucune femme « souz ciel » ne s'éprendrait :

Souz ciel n'a fame, s'el le voit,
qui mout vers lui ne s'asoploit. (vv. 4127-4128)

Sujet de la vision, Antigone commence à cultiver un fort désir, qui est traduit à travers la double référence à la *cupiditas* :

Anthigoné, quant el le vit,
forment en son cuer le couvit.
Riens ne couvoite fors que lui. (vv. 4129-4131)

⁴⁶⁷ La construction de ce noyau de fond dans *Thèbes* se croise à la question du péché et de la pénitence ; l'importance de ces sujets dans ce roman a été entre autres examinée par QUINTIN 1988.

⁴⁶⁸ Cet épisode est absent de la source, où l'ambassade est faite par Jocaste toute seule, dont on remarque, contrairement au roman médiéval, l'allure bouleversée par la souffrance, voir PETIT 1985a, pp. 73-74.

L'auteur intercale ensuite les deux visions concordantes par une observation visant justement à souligner le parallélisme sentimental mis en place, véhiculé par le statut équivalent des deux jeunes amoureux et la correspondance de leurs états d'âme.

mout fussent bien jousté andui,
car andui furent d'un aage,
d'une biauté et d'un courage. (vv. 4132-4134)

La description passe ensuite à la vision de Parthénopée : l'effet de son saisissement est défini, dans ce cas aussi, par la *convoitise* :

Parthenopiex vit la pucele,
souz ciel n'en ot une tant bele.
S'il la convoite, n'est merveille [...] (vv. 4135-4137)

Le procès de séduction est anticipé par la formule hyperbolique (« sous ciel »). Ainsi, pour rétablir l'égalité, l'auteur relève avec la même expression la supériorité de la beauté de la jeune fille

[...] car souz ciel n'avoit sa pareille. (v. 4138)

choisissant ici d'employer un seul vers, contrairement à la section correspondante de la vision féminine, peut-être par souci structurel de conclure la succession des six couplets consacrés à la description de la rencontre.

La stratégie rhétorique du parallélisme présente ainsi l'image d'une heureuse combinaison sentimentale qui reflète la correspondance esthétique (l'âge et la beauté) et morale (le « corage »). L'amour semble être déclenché précisément par cette similarité qui parvient presque à la parité parfaite. Dans la même ambition, Marie de France empruntera ce dispositif rhétorique dans le lai *Les deux amants* pour représenter l'égalité parfaite entre les deux membres du couple dans le prototype d'amour réciproque⁴⁶⁹.

Les différentes rédactions s'accordent jusqu'à ce point sur la narration de l'épisode, témoignant de la finalité diégétique et de sa cohérence dans l'essor amoureux de l'histoire. Mais

⁴⁶⁹ L'auteure réalise une description selon le canon bref (cf. POZZI 1993) propre à son *usus* stylistique (§2.2.3). La description semble être employée précisément dans le but de représenter l'égalité des qualités des deux jeunes amants, que la mort sépare. Marie de France souligne donc que cette union demeure autant dans la vie (« li danzeus / ki tant est sages, pruz e beus », v. 81-82) que dans la mort (« la dameisele / ki tant ert pruz e sage e bele », v. 237-238), en employant la même formule descriptive, utilisée au présent dans la première occurrence, et au passé dans la deuxième.

C et S abritent à ce moment-là un élément d'intérêt sociologique⁴⁷⁰. Afin d'accomplir l'heureuse union, il ne reste qu'à répondre à la contrainte sociale, les deux amants se trouvant dans l'obligation d'appartenir au même rang. Antigone aimerait s'offrir, mais il lui faut une garantie : « Pour ce ne di, celer nel quier, / ne vos eüsse forment chier / s'estiez de si haut linage / que vous fussiez de mon parage » (vv. 4175-4178). Le lignage est ainsi désigné comme l'un des paramètres fondamentaux pour la réalisation d'une union amoureuse qui nécessite une identité et un rôle dans la société⁴⁷¹. À ce critère s'associe un rituel tout à fait codifié, s'accomplissant au travers de la requête du jeune amant aux responsables de la jeune fille (« Parlez ent, fet ele, a ma mere, / et par le conseil de mon frere / qui voz parens connoist et vos, / soit acordez le plet de nous », vv. 4183-4186).

La technique narrative attribuée au discours amoureux se complexifie au cours du roman. Ce stade de raffinement apparaît dans l'épisode de l'*innamoramento* entre Étéocle et Salamandre, qui est un amour *in absentia*, puisqu'il est univoque et irréalisé. Le récit ne révèle de ce lien que le dénouement, tandis que les événements passés liés à cette relation sont exploités à un deuxième moment (vv. 8053-8056)⁴⁷².

Les protagonistes du rapport connaissent déjà leurs dispositions sentimentales respectives, tandis qu'au lecteur n'est livré que l'épilogue de leur union : en outre, la dynamique amoureuse est étouffée par le concours d'événements externes qui, précisément lors de cette étape, en contrarient la réalisation. La mise en scène de la rencontre qui détermine le principe de cette relation, par conséquent, se limite à une cérémonie d'échanges diplomatiques. Une fois résolue la rancune réciproque par le biais de prières itératives, le récit remédie à l'absence d'éléments narratifs : l'épisode se réserve en effet de créer un champ propice à la réflexion amoureuse. Pour comprendre le mécanisme sous-jacent au discours amoureux, il faut remonter au principe de la rencontre racontée.

⁴⁷⁰ Cf. HANNING 1972.

⁴⁷¹ Au même titre, *Roland* laisse interférer l'accord familial dans le rapport amoureux. Cette pratique diplomatique de consensus participe clairement du code éthique de la chanson de geste : il suffit de penser à la menace d'Oliver à l'égard de Roland remettant en question sa relation avec Aude (« Se puis veoir ma gente sorur Alde, / ne jerreiez ja mais entre sa brace ! », vv. 1720-1721). L'intervention de ce type de dynamiques sociales liées au lignage n'est pas seulement une marque d'archaïsme (cf. DONOVAN 1975 pp. 234-237). Cet argument se révèle valable dans le sens d'une recherche de l'origine d'un motif archétypique préexistant (l'importance du lignage dans les unions conjugales), mais l'accord de la famille dans les relations amoureuses développera un noyau de fond à part entière : il passe de la chanson de geste, il intervient de façon partielle dans *Thèbes* (dans le cadre de l'*innamoramento*), et chez Marie de France il acquiert un rôle indépendant (§ 2.2.3).

⁴⁷² Cela est encore plus significatif si l'on tient compte du fait que l'amour d'Étéocle pour Salamandre est une invention originale de l'auteur, comme l'épisode cadre lui-même (celui de Daire le Roux). Pour l'étude de la nature narrative et stylistique de cette insertion, cf. RIBEMONT 2004, pp. 507-526.

Salamandre est présentée au roi en tant qu'objet d'échange pouvant assurer la résolution de l'affaire diplomatique⁴⁷³. Sa mission équivaut au prix de son corps, comme le montre son intervention : après l'interrogation posée au public (« Savez quele est la fille Daire ? », v. 7999), on répond par la *descriptio* qui présente la valeur matérielle de l'objet en cause. Cette matérialité, propre au commerce dont Salamandre est la protagoniste, ne réduit cependant pas son intervention à la stérilité d'un personnage-ombre.

Le parallélisme est de nouveau l'instrument de mise en scène principal. La confrontation se déroule en deux phases différentes. Dans la représentation initiale de leur rencontre, l'amour d'Étéocle se confronte premièrement à la résignation impassible de Salamandre :

Li rois la vit, tost s'amesure,
mes ele est vers lui trop obscure⁴⁷⁴ ;
il l'aime plus que rien qui vive ;
mes ele est vers lui trop eschive. (vv. 8025-8028)

Le roi est capturé durant un moment d'émotion irréfrenable, tandis que la posture rétive de la jeune fille s'interpose entre eux comme une véritable barrière sentimentale. Les personnages sont représentés, au cours de deux couplets, dans des situations opposées. L'échange, matérialisé par les quatre vers, met en scène une diaphonie parallèle : « le roi » (v. 8025) correspond à « mes ele » (v. 8026), et « il l'aime » (v. 8027) coïncide avec la même formule adversative (« mes ele », v. 8028). L'opposition est pareillement représentée par le lexique contrastif : Étéocle « s'amesure », percevant l'univocité de son sentiment qui suscite en lui la nécessité de se modérer et de refréner son envie de se livrer à la folle *démesure* sentimentale ; « obscure » et « eschive », en revanche, Salamandre est représentée dans une posture de clôture et de refus⁴⁷⁵.

Dans la deuxième phase descriptive, l'emploi du parallélisme est signalé sans doute par la répétition du sujet, « li rois », élément introductif analogue à la première unité de couplets. Mais ici la dualité antinomique du couple est remplacée par la description contrastive des sentiments du roi seul. Chez Étéocle, oscillant entre l'enthousiasme et l'effroi, coexistent des sentiments antithétiques :

⁴⁷³ Par souci de clarté, nous résumons l'épisode : Daire, père de la jeune fille, est accusé de trahison et ne peut espérer être sauvé que grâce à la personne de Salamandre, qui est offerte au roi.

⁴⁷⁴ La leçon originelle « obscure » du ms C, minoritaire face à la leçon « dure » des autres mss, est conservée par Petit qui ne la commente pas. Nous apportons dans le texte cité la correction « obscure », étant donné l'absence d'autres attestations de la forme proposée dans le ms. édité par PETIT 2008.

⁴⁷⁵ La mésintelligence sentimentale de Salamandre n'a aucune valeur narrative : sa résistance face à l'amour du roi est inoffensive, étant donné que son sacrifice est pris pour acquis. La présence de ce détail suggère donc son importance à un niveau théorique dans la réflexion amoureuse.

Li rois garde, voit la venir ;
ainz onques ne se pot tenir
d'aler encontre et de lui rire ;
quant il la voit, mout refreint s'ire. (vv. 8029-8032)

La réaction d'Étéocle est décrite dans la progression dynamique des effets suscités par la vue de la dame (« garde », v. 8029 ; « voit », v. 8029 et v. 8032) : la pulsion instinctive de l'attraction (« venir », v. 8029 ; « aller encontre », v. 8031) est refrénée par l'autocensure et par l'opposition entre le désir d'exprimer la joie (« lui rire », v. 8031) et la rancune (« ire », v. 8032). Le récit rejoint enfin la diégèse, lorsque le moment arrive pour Étéocle de justifier les raisons de sa contenance dédaigneuse. Il se présente comme désarmé devant une dame qui, auparavant, avait refusé de lui accorder son amour :

« Seur, fet il, vos savez certain,
que touz tens l'é proiée en vain ;
de li merci avoir ne doi,
car ele ne l'ot onques de moi. » (vv. 8053-8056)

Dans la plainte de quatre vers, Étéocle met en scène l'ancienne univocité à travers un écart hiérarchique : il se souvient de ses suppliques (« l'é proiée ») et de l'absence de pitié de la dame (« merci »). Il se situe lui-même dans la dynamique de soumission amoureuse, où l'amant suppliant se confronte à la dame hautaine. L'écho de ses prières et le souvenir de l'absence de miséricorde de la dame se répercutent dans la réaction d'Étéocle quand c'est à lui d'exercer ce pouvoir (« de li merci avoir ne doi »). Son hésitation, alimentée par le contraste entre hâte et refus, prolonge l'attente de la jeune fille et la véhémence de ses prières, contribuant à nourrir sa complaisance (« au roi plest mout ceste proiere », v. 8081). Mais la réciprocité agitée de ses sentiments persiste aussi, silencieusement, dans son âme (« De la merci se fet gaingart / et nepourquant si li est tart ; / tart li est que merci li face. », vv. 8083-8085).

L'univocité de cet *innamoramento* est problématisée, pour conclure, par une dichotomie : d'un côté, une disponibilité amoureuse impossible, déjà refusée par le passé, qui se trouve d'autant plus rétive ; de l'autre, un sentiment amoureux divisé entre l'intérêt politique, qui s'impose de force dans le rapport à travers le mariage, et le ressentiment. Il s'y ajoute la hiérarchie factuelle, qui se substitue à la hiérarchie amoureuse. La clef narrative de cet *innamoramento* univoque est donc la dualité : une duplicité paradoxale, qui agit à la fois à l'intérieur du couple et dans la personne autonome. Et c'est cette même dualité spéculaire qui déclenche la résolution du conflit du couple à travers le mariage, qui est la seule configuration duelle valable du roman.

2. *Le code éthique et ses garants*

L'enjeu politique qu'implique cette union est clairement souligné par l'intercession de figures externes au couple et par la nature de leurs interventions. L'initiative de l'échange entre Salamandre et la vie de Daire émane d'Antigone et de Jocaste. Fautrices de ce compromis, elles participent à l'opération de persuasion du roi. Jocaste présente les termes de l'affaire selon les règles d'un discours juridique, imposant des limites au choix d'Étéocle selon un code commun de conduite. Dans la narration, la légitimité de son intervention est justifiée par une apologie de ce personnage, qui ne connaît pas la « vilannie » : étant « bonne aumosniere et bien chaste », elle n'interfère dans les relations amoureuses d'autrui que pour « Daire [...] delivrer de mort » (vv. 8065-8070), voire pour accomplir un geste de portée diplomatique. Dans son discours, le mot « droit » réitère une sorte de loi supérieure à respecter ainsi qu'une sorte de pouvoir personnel à exercer. Dans son réquisitoire, l'exigence de respecter la loi chevaleresque domine :

« Filz, fet ele, n'as droit en toi
ne as droit en chevalerie
se de ceste ne fes t'amie.
[...]
rent lui son pere et soit t'amie,
si feras mout grant cortoisie. » (vv. 8034-8036 ; 8043-8044)

Se réconciliant avec la jeune fille (la rendant son « amie », v. 8036 et 8043), Étéocle mériterait encore sa dignité chevaleresque et respecterait une conduite courtoise. Les deux termes, juxtaposés et assimilés, sont employés dans un discours qui fait du sentiment amoureux un véritable intermédiaire politique.

La puissance du sentiment, tel qu'il est évoqué par Jocaste, est assez forte pour mériter le blâme des barons, qui n'adhèrent pas à la résolution donnée à la situation. Mêlant le droit politique aux devoirs dictés par la courtoisie, la légitimité du mariage est mise en doute :

« Or le li a fait pardonner
la proiere d'une meschine !
Mes je nel di pas por haïne,
que mout forment bel ne m'en soit
se li rois a lessié son droit,
mes pour ce di, s'il li pleüst,
pour ses barons fere en deüst. »

Othes respont : « Si vet d'amie,
d'amors et de chevalerie ;
si le tenez a vilannie,
nous le tenons a cortoisie. » (vv. 8104-8114)

Certains barons discutent et d'autres justifient l'accord : bien qu'il aurait fallu suivre les jugements du conseil des barons, Étéocle n'obéit qu'à l'amour pour Salamandre. Il ne s'agit pas d'un choix dérivant de la convention collective mais de la pratique d'un droit érigé dans le respect de la courtoisie. Les deux intermédiaires du conflit révèlent ainsi leur rôle de garants, en tant que dépositaires et surveillantes du code éthique⁴⁷⁶.

Dans cette relation, où le discours amoureux est un instrument agissant dans le domaine politique, la courtoisie – en tant que valeur dictant les règles du rapport entre femme et homme – émerge comme une contrainte éthique conforme et même assimilable au code social. En tant que détenteur d'un « droit » politique et titulaire d'un rôle chevaleresque, Étéocle commettrait une infraction à ce code en refusant l'offre amoureuse dont Daire et lui font l'objet. L'épisode amoureux, en d'autres termes, représente la prémisse du débat politique et en véhicule les paramètres éthiques.

3. Éros guerrier

Le roman, à l'instar de la chanson de geste, présente le cadre guerrier comme strictement lié au rapport amoureux. Comme nous l'avons déjà vu, dans les premières chansons de geste, cette correspondance détient une valeur archétypique qu'il est difficile d'apparenter aux caractères propres du discours amoureux galloroman⁴⁷⁷. Le statut archétypique que ce motif occupe dans ces premiers textes, cependant, est réélabore dans une forme plus accomplie que les romans d'antiquité lui attribuent. Dans *Thèbes*, plus précisément, il est possible de reconnaître l'étape de codification fondamentale de ce noyau de fond archétypique, qui devient ici un noyau de fond à part entière.

À l'apogée de son combat, le chevalier est au centre du récit, dans lequel l'accent est mis sur l'attrait érotique dont il fait l'objet. La mise en œuvre de la focalisation sur le chevalier est accomplie de deux façons différentes et complémentaires : le combat peut être représenté par le biais d'une perspective interne à la bataille en cours, ou bien sa description peut être filtrée et véhiculée par la vision des femmes spectatrices indirectes du conflit. Or, le corps masculin est,

⁴⁷⁶ À propos de l'établissement d'un code éthique propre aux experts de la guerre, comme étant la prémisse de la « civilisation des mœurs », cf. BARTHELEMY 2007.

⁴⁷⁷ Sur la *devise* qui associe la gloire et l'amour comme archétype, cf. STANESCO 2002, en particulier p. 346.

déjà dans le canon épique, chargé d'une virilité dominante, étant donné le binôme Eros-Ares que la narration se plaît à valoriser⁴⁷⁸. La représentation du physique guerrier est cependant compensée dans *Thèbes* par le regard féminin.

Input et but du combat, l'amour pour (et de) la femme résume le moment essentiel du conflit. Le récit présente la prouesse d'amants qui s'engagent totalement à la fois dans le combat et dans la séduction : corps et esprit présents dans l'instant de l'attaque, les héros peuvent démontrer, à travers la valeur chevaleresque, leurs vertus amoureuses et, de l'autre côté du champ, les dames peuvent évaluer et apprécier le véritable prix de l'âme qu'elles ont élue. La récurrence dans la matière primaire de ce type de scènes-miroirs, présentes dans des contextes liés plus ou moins explicitement au discours érotique, indique une prédisposition systématique à la configuration des termes de la liaison amoureuse à l'intérieur de la narration guerrière⁴⁷⁹. Pour chaque couple, la matière constante dispose d'une ou de plusieurs scènes qui répondent à ces critères descriptifs et à leurs buts.

Le combat de Parthénopée en représente un exemple emblématique, apparaissant comme une manifestation tangible de la fidélité de celui-ci à l'égard d'Antigone (vv. 4579-4624). La description du duel qui l'oppose à Ytier est un aperçu qui ne reprend que les mouvements déterminants de son succès : retracée au cours de six vers, la suite des coups portés par Parthénopée est si rapide que la victoire de ce dernier laisse son adversaire étonné, qui meurt, stupéfié (« N'est pas merveille s'il s'esmaie, / car il chaï mort por la plaie ! », vv. 4585-4586). Toutefois, le rythme accéléré de la description sert moins à souligner la valeur guerrière de Parthénopée qu'à mettre en évidence le sens intrinsèque de son triomphe. Il en va de même du don que le héros offre à son aimée au bout du combat : Antigone reçoit le cheval soustrait au cadavre (vv. 4587-4590), un gage à la fois symbolique de la promesse amoureuse et de la gratitude du héros envers la Dame dont l'amour lui procure courage et vigueur :

« Par ces enseignes mant m'amie
pour lui ai fet chevalerie. » (vv. 4597-4598)

Spectatrice du combat (« ceus esgardent qui tornoient », v. 4602), Antigone accepte cet hommage et accorde à son amant la récompense pour son geste de « chevalerie » :

« Sache bien que por icest don

⁴⁷⁸ Sur l'accord entre l'amour et la guerre, voir STANESCO 2002 et le compte-rendu de BARBIERI 2007 ; voir aussi BARBIERI 2017 notamment pp. 122 ; 159-160.

⁴⁷⁹ L'ingérence des personnages féminins dans les aventures guerrières a été signalée par CLOGAN 1990, pp. 63-64, qui reconnaît dans cette intervention un modèle de relation *courtoise*.

l'en cuit rendre grant guerredon.
Ce sache bien sanz nule doute
que il a moi et m'amor toute. » (vv. 4617-4620)

Du don découle ainsi la promesse de la récompense, et dans la promesse s'exprime la nature du sentiment (« m'amor », v. 4620), alors que l'éclosion du « guerredon » réside dans la réalisation charnelle (comme le révèle la formule figée : « Quand il partira du tornoi, / mant lui que il parolt a moi », vv. 4621-4622).

L'une des séquences suivant la bataille dévoile l'essence du don féminin mentionné. Après avoir assisté aux prouesses victorieuses d'Anthon, Ismène révèle la nature érotique de son acte de reconnaissance à l'égard de celui-ci :

« Ce est Athes que je la voi,
veez com broche a cel tornoi !
Sor toute rien amer le doi,
car tout ice fet il por moi.
Ja ne soie fille de roi
se pour s'amor ne me desroi.
Ou face bien ou ge foloi,
coucherai moi o lui, ce croi,
car feux n'esprent si en requoi
com fet l'amor que j'ai o moi » (vv. 4685-4694)

Sous la forme d'un serment invoquant son sang royal, Ismène exprime le désir d'accomplir un geste de gratitude qui confirme à la fois sa propre dévotion et celle de son chevalier : la récurrence des termes « amer » v. 4687, « s'amor » v. 4690 et « l'amor » v. 4694, qui s'enchaînent dans une suite rapide de vers, souligne la puissance du sentiment et l'urgence de sa réalisation. Au travers de sa déclaration audacieuse, Ismène se reconnaît comme destinataire légitime des prouesses de l'amant, qu'elle a le pouvoir d'influencer positivement (« tout ice fet il por moi », v. 4688). Les exploits guerriers d'Athon, en revanche, représentent pour la dame le facteur premier qui déclenche son amour et qui, ensuite, en motive la concrétisation, essentielle à son épanouissement (« car feux n'esprent si en requoi », v. 4693). En d'autres termes, les triomphes guerriers du chevalier, qui sont à la fois la raison et la cause du sentiment amoureux, sont incités par l'intervention indirecte de la dame : de là naît le cercle vertueux de dépendances réciproques engendré par une dynamique qui fait du chevalier un parfait amant. L'exemple n'est d'ailleurs pas isolé, au point que l'on retrouve cette dynamique dans un autre épisode de la matière constante lié au même couple (vv. 5741-5748).

L'intervention de la relation amoureuse dans le champ de bataille peut aussi mener à des conséquences moins heureuses. Il en est ainsi pour Étéocle qui, en échange d'un don, réserve à sa Dame une démonstration de courage :

Un jour a fet li rois s'oïssue,
si fu montez sus Blanchenuë,
que li tramist l'autrier s'amie.

[...]

Il s'estoit vantez a s'amie
de vasselage et d'estoutie,
que desarmez joindroit en l'ost,
mes par pou qu'il n'i fu trop tost ! (vv. 8595-8606)

Offrant une nouvelle monture à son amant, Salamandre⁴⁸⁰ fournit au récit un facteur déclenchant l'ingérence des faits amoureux dans le décor guerrier. La réponse d'Étéocle au don de sa Dame est immédiate : il doit accomplir un « vasselage » (v. 8603), en faisant preuve de courage et en démontrant sa gratitude⁴⁸¹. Mêlant sa présence aux faits d'armes, Salamandre condamne toutefois son amant à compromettre ses actions avec la relation amoureuse. L'influence opère dans les deux sens, parce que lorsque l'amour se mêle à la guerre, la bataille ne trouve de raison que dans les confins du sentiment : Salamandre exploite son pouvoir érotique en se donnant, apparaissant comme une inspiration essentielle aux prouesses chevaleresques et, par conséquent, Étéocle agit dans le but de démontrer la valeur guerrière qui lui a permis de mériter l'amour de sa Dame.

De l'autre côté du champ, en effet, les dames sont appelées à assister au spectacle belliqueux : présences ponctuelles autant que nécessaires, en leur absence l'action des héros serait dépourvue de son témoin essentiel ainsi que de son principe propulseur. Dans cette scène, l'assistance se prête pourtant à la tâche sans trop d'enthousiasme : d'un côté, Antigone voit son frère et son mari

⁴⁸⁰ La monture appelée Blanchenuë avait déjà été mentionnée plus tôt (voir vv. 6241-6244) comme don de la première amie d'Étéocle, Galathée. Les sources nous viennent en aide dans ce cas : chez Stace ce personnage est déjà présenté en couple avec Étéocle. Les rédactions réagissent différemment face à la double union du roi. Dans un premier temps, lors du début de la troisième bataille, les trois branches présentent de manière cohérente Galathée comme étant l'amie officielle d'Étéocle (C vv. 6241-6244 ; S vv. 7133-7136 ; A vv. 8505-8508). Puis, lors de la deuxième apparition du cheval, A et S soulignent que le cheval provient de Nubie (« qui lui fu tramis de Nubie », A v. 12829), tandis que le particulier est omis par P, qui a dû percevoir la redondance de l'information et le risque d'incohérence entre l'ancienne donatrice et la nouvelle relation amoureuse. Cf. DI SABATINO 2016, p. 501, note au v. 12828. Dans C, les informations se superposent sans causer d'interférences, étant donné la généralité de l'appellation de la dame (« s'amie », C v. 8597). Toutes les rédactions semblent percevoir, bien que de manières différentes, la problématique du double accord du roi, supprimant ou cachant l'information du geste de donation : le don de Galathée à Étéocle n'a aucune conséquence, tandis que le don du cheval de la part de Salamandre est l'une des phases de la relation amoureuse entre Salamandre et Étéocle. Cette idée admettrait la possibilité que la monogamie s'intègre comme principe originaire du discours amoureux.

⁴⁸¹ Pour le thème du combattant nu, voir PETIT 1993, pp. 375-382.

combattre dans les deux parties opposées (« Anthigonas cognut le roi / de son ami a grant esfroï ; / l'un vit vers l'autre chevauchier, / ne set lequel ele ait plus cher », vv. 8667-8670) ; de l'autre, Salamandre, responsable de l'élan téméraire de son amant, est consciente du risque qu'il encourt (« Salamandre ot pour du roi / pour ce qu'il n'avoit son conroi. », vv. 8673-8674)⁴⁸².

Il s'établit donc un rapport continuuel entre le discours amoureux et le thème guerrier, informant du caractère d'unité diégétique de leur constitution. C'est dans ce sens que l'implication de la *chevalerie* dans l'un et l'autre champ d'action révèle une situation d'association systématique et idéologique, figée dans le code éthique de *Thèbes*⁴⁸³.

4. *L'union et la réticence dans l'accomplissement charnel*

Parmi les apports de *Thèbes* au discours amoureux, il faut aussi considérer l'émergence et l'élaboration de la réalisation charnelle du rapport. Ce roman, en réalité, ne fait que reprendre et développer des éléments formels et expressifs déjà présents, dans une forme ébauchée, dans *Brut*, c'est-à-dire l'accomplissement charnel et l'expression qui en véhicule la représentation. Ce noyau de fond assume cependant dans *Thèbes* un rôle fixe et son occurrence devient presque systématique. La récurrence de la formule « parler privement » dans deux œuvres consécutives assume – cela va de soi – une valeur déterminante dans l'évaluation du recours à un code : la pudeur lexicale révèle que le lexique lié à ce champ sémantique est en train de se codifier, et que le public était déjà en mesure de la déchiffrer. Cette dynamique, typique d'un processus de codification lexicale en cours, remplit le noyau de fond de l'accomplissement charnel⁴⁸⁴, comme dans l'épisode suivant.

Nous avons déjà pu analyser comment, grâce au pacte entre Parthénopée et la famille d'Antigone (qui « mout volentiers la li dorra » v. 4197), les deux jeunes gens amants peuvent enfin créer un couple. Cette étape est officialisée à travers la représentation d'un entretien intime :

Tant ont parlé priveement
d'amitié font aliement. (vv. 4199-4200)

⁴⁸² Il se peut que l'influence des femmes dans le combat soit aussi véhiculée par l'expression de leur appréhension (« de la poor, les dames tremblent », v. 8678) qui semble prédire l'issue funeste du combat. Parthénopée, blessé à mort, perd en effet la vie dans cette circonstance (vv. 8641-ssq).

⁴⁸³ Pour la valeur du mot « chevalerie » qui, de « corps de combat » dans la chanson de geste, passe à la désignation de l'attitude esthétique propre à une idéologie courtoise, voir BURGESS 1994, pp. 343-358 qui reconnaît dans *Thèbes* l'étape intermédiaire de ce glissement sémantique.

⁴⁸⁴ Ce processus est éloquentement étranger à l'*Énéas*.

Le récit ne confie à l'union entre Antigone et Parthénopée que la forme topique allusive de la description⁴⁸⁵. Cette formule – dont on enregistre la première occurrence pour ce roman dans ce passage – sera adoptée de manière constante dans *Thèbes*. Le registre chiffré qu'elle adopte témoigne de la création d'un langage ancré au besoin de représenter la matière amoureuse et de son niveau de distribution. Cette expression révèle toutefois aussi un degré d'élaboration élémentaire du discours amoureux, étant donné qu'elle ne sera réadaptée que sous réserve d'explicitation dans les évolutions ultérieures.

À ce stade de l'épisode, y intervient de façon importante sur le texte, parvenant à la fois à expliciter le sens de l'image codée et à démontrer l'obsolescence de la formule originelle. Le développement de **A** bouleverse la quiescence de la tradition et offre une réécriture qui démontre l'éloignement de **A** par rapport au code de la matière primaire. On peut croire à la relative authenticité de la réécriture de **A**, puisque l'on retrouve dans ce texte (contrairement à **C**) la courte description de l'attitude de Parthénopée (**A** vv. 5561-5564), portrait uniquement conservée aussi par **S**⁴⁸⁶.

Dans **A**, le rituel sociologique de l'autorisation familiale (« Parlez ent [...] a ma mere ») est effacé, à la faveur du déploiement expressif de la rencontre privée entre les deux amants. Cette dernière n'est plus simplement synthétisée dans l'allusion figurée « priveement parler » : comme dans la matière première, leur alliance s'établit à partir d'une conversation (« Tant parlerent cortoisement, / d'amors ont fait lor lœment », **A** vv. 5565-5566)⁴⁸⁷, à laquelle on attribue une forme de plaisir et de satisfaction (« mout par avoient bon deport, / de bel parler ont grant confort », **A** vv. 5569-5570). Leur désir apparaît ainsi assouvi (« car seul por rire et por jüer / et por cortoisement parler / ne lor pesast, ains valsissant / que l'os sesist encore avant », **A** vv. 5571-5574). Et de là, ils peuvent se déclarer « ami et dru » (**A** v. 5581).

Dans cette rédaction, les deux amants n'ont plus besoin d'être légitimés de l'extérieur : ils évaluent et estiment leur valeur réciproque au cours de cet entretien, dont l'importance est soulignée par l'*amplificatio*. Par conséquent, il devient anodin de spécifier la véritable nature de cette conversation, qui oscille entre la simple récréation (« rire » et « jüer ») et la séduction dialoguée (« cortoisement parler »). La présence dans cette rédaction du verbe « parler » (même si deux fois accompagné de l'adverbe « courtoisement », **A** v. 5565 et v. 5572, et de l'adjectif

⁴⁸⁵ Voir PETIT 2008, p. 381 : on remarque, à propos des vv. 5887-5888, que l'expression *parler à* signifie « avoir des relations sexuelles avec quelqu'un », signalant dans le *Brut* les vv. : « Il out amee une meschine / Celeement, niece Lavine ; / Od li parla, cele conçut » (vv. 114-116), ce qui nous paraît un soutien assez solide à l'hypothèse. La formule paraîtra assez souvent dans le *Thèbes*, ce qui laisse deviner que son emploi était bien codifié.

⁴⁸⁶ **A** aurait été ici contaminé par **S**. L'alternative paraît certainement moins économique : l'absence de cette leçon dans **B** et **C** devrait être attribuée à l'antécédent de la branche *x* ; **P** l'aurait exclue par polygénèse.

⁴⁸⁷ Les deux versions diffèrent tout de même surtout dans l'emploi du lemme qui désigne l'alliance : la *varia lectio* présente « aliement » dérivant de *ligare* (FEW V, 328a) qui s'oppose à « lœment », de *laudare* (FEW V, 388a), dans **A**.

« bel », A v. 5570), signale la dérivation du « priveement parler » dans le modèle de A. À partir du rejet partiel de cette leçon, il est possible de postuler un processus de réélaboration selon le nouveau code.

5. *Les portraits*

L'aboutissement charnel de la relation n'est donc pas nettement intégré au discours amoureux de *Thèbes*. Il est significatif, par conséquent, de signaler l'existence d'un noyau de fond qui se lie à l'éros de façon plus explicite, mais en un sens purement esthétique. Il s'agit des représentations mettant en scène un personnage qui passe du rôle de sujet amant à celui d'objet érotique. Dans ce contexte, le discours amoureux acquiert donc un statut indirect. La composante éthico-sentimentale et l'esthétique ne s'harmonisent pas autour d'un même dispositif narratif : l'éros, qui s'associe normalement à l'exploitation diégétique de la chronologie du couple (de sa naissance à son épilogue), n'est plus accompagné par la confrontation entre les états sentimentaux des deux membres du couple. Dans ce cas, un seul personnage fait fonction d'objet physique à décrire.

La pratique qui répond le plus précisément à cette fonction est la *descriptio puellae*, un instrument rhétorique qui, dans cette œuvre, reçoit ses premiers témoignages pour ce genre⁴⁸⁸. Son rôle dans *Thèbes* acquiert la valeur de noyau de fond, participant indirectement – comme nous le verrons – à la constitution de son prototype amoureux. Le degré topique du portrait implique pourtant une limite indéniable dans l'évaluation de cette modalité représentative : dans la *descriptio*, l'auteur expérimente sa capacité à emprunter un schéma rhétorique codifié qui impose des critères stricts et immanents au *tópos*. La *descriptio*, suivant le modèle scolastique enseigné par les règles de la rhétorique, est avant tout un exercice de représentation basé sur le respect de ces règles strictes, qui rend complexe l'évaluation de son originalité réelle. Ce n'est donc pas tant par son contenu que ce dispositif révèle des indices sur la constitution du discours amoureux, que par le rôle de chacun de ses emprunts et par la fonction générale qu'il occupe dans l'œuvre⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ Sur l'importance de cette première attestation rhétorique nous ne nous attarderons pas, l'argument ayant déjà reçu une attention particulière dans la critique. Voir PETIT 2001, pp. 377-388. Voir aussi REICHARDT 1988, pp. 205-208. Le rôle de la *descriptio puellae* dans *Thèbes* et aussi, dans une autre mesure, dans les romans d'antiquité en général, possède un statut ambigu qu'on a génériquement classé parmi les instruments de l'expression amoureuse. Si, d'un côté, la convergence d'éléments érotiques dans ce cadre rhétorique témoigne d'une association entre la description physique des sujets amants et le sentiment, ce dispositif ne touche pas véritablement à la modulation du discours amoureux mais plutôt au code de la rhétorique scolastique générale de la description. Notre intervention vise plutôt à comprendre dans quelle mesure l'incursion d'une description purement esthétique peut influencer le discours amoureux, vérifiant, le cas échéant, si des exemples similaires sont mis en œuvre ailleurs dans le corpus.

⁴⁸⁹ À propos de la valeur et de la possibilité d'évaluer un emprunt topique – et, plus précisément, dans le contexte du discours amoureux – voir les réflexions de KARNEIN 1981, pp. 532-533, en relation au *locus amoenus*.

Il a été souvent souligné que l'importance du cadre descriptif se manifeste dans le contexte amoureux par la fonction érotique de l'élément physique féminin⁴⁹⁰. Dans ce sens, il est certain que la *descriptio*, placée en avant d'une scène à composante amoureuse, a pour but de communiquer au lecteur l'expérience visuelle de l'observateur, lui permettant ainsi de pénétrer dans la dynamique de l'*innamoramento*, celle-ci débutant justement par la représentation de la vision de l'individu. C'est le cas des quatre portraits féminins – des filles d'Adraste, d'Antigone, d'Ismène et de Salamandre⁴⁹¹.

Les deux sœurs, Argie et Déipile, fusionnent leur image dans un seul portrait (vv. 969-998) qui témoigne de leur beauté ainsi que de leur pudeur, dans une description qui peut être assimilée par de nombreux aspects à celle de Salamandre. Le récit a recours à la description pour mettre en lumière la valeur de leurs corps au moment où elles sont présentées et offertes à leurs futurs époux. Le roi d'Argos cède ses filles aux deux chevaliers par facilité (« Ne lor veut aillors mariz querre / quant ceus a trouvez en sa terre », vv. 1011-1012) et par convenance politique (« D'eus couvoite le mariage / car mout par sont de haut parage », vv. 1013-1014). Dans une circonstance semblable, Salamandre est amenée devant Étéocle : la description ne sert qu'à évaluer le don qu'Antigone offre en monnaie d'échange à son frère⁴⁹². Les deux sœurs ne disposant d'aucune indépendance sur le plan sentimental, c'est à travers la description de leurs yeux (comme pour Salamandre), que le récit présente, de manière passive, l'expression de leur amour : les deux sœurs ont « les eulz ont vers et amoreux », v. 981, et Salamandre « eulz vers rianz et amorox », v. 8007. Ainsi, c'est à leur père d'alimenter le désir de l'union (il « couvoite » les mariages, v. 1011) et de mesurer la valeur des deux chevaliers et prochains amants (ils sont « de haut parage », v. 1012). La représentation des sentiments de la femme est aussi confiée à l'univers externe : le chagrin de Salamandre n'est évoqué qu'à travers ses répercussions sur les spectateurs de la scène (« Sa noblece, sa contenance, / fet a meint houme grant pesance », vv. 8021-8022). Les deux filles d'Argos, ainsi que Salamandre, n'ont donc pas droit d'intervention dans le discours amoureux⁴⁹³.

Deux *descriptions* indépendantes sont en revanche consacrées aux filles d'Œdipe. Du « canon bref »⁴⁹⁴ – appliqué aussi à Argie et à Déipile – on passe au portrait complet et donc au « canon long »⁴⁹⁵ (proche du modèle employé pour la femme d'Étéocle) dans la description

⁴⁹⁰ HEINTZE 1988, pp. 226-241, ici p. 231. Voir aussi PETIT 2001, ici p. 386.

⁴⁹¹ Pour les types de dispositifs descriptifs, imposés par les *artes* et le modèle héliénien, cf. PETIT 2001, ici p. 383.

⁴⁹² Dans ce cas, le statut d'objet du sentiment est accentué par l'emploi uniquement indirect du discours amoureux.

⁴⁹³ Pour le portrait des deux jeunes filles, engagées dans les affaires amoureuses sans avoir accès au pouvoir d'intervention directe dans l'amour, voir DONOVAN 1975 pp. 115-123.

⁴⁹⁴ En ce qui concerne la description d'Ismène, l'observateur n'est pas accompagné dans l'intégralité de la découverte corporelle, le récit se concentrant davantage sur certains éléments vestimentaires, et surtout sur des aspects moraux.

⁴⁹⁵ Pour l'élaboration de ces deux catégories du portrait, voir POZZI 1993.

d'Antigone. La place que ces deux descriptions occupent dans le récit en révèle encore une fois le rôle déterminant. D'une part, la présentation physique d'Antigone (vv. 4045-4084) introduit l'*innamoramento* dont elle fait l'objet : l'évocation des répercussions émotionnelles liées à sa première apparition devant Parthénopée est formellement restreinte à la description de sa beauté, qui est chargée de refléter l'état sentimental du jeune chevalier. Pour Ismène, en revanche (vv. 4085-4100), l'absence d'éléments physiques qui anticipent et participent au principe de l'amour est compensée par un élément descriptif complémentaire qui informe de la préexistence du rapport avec Athon (« Ysmaine fu amie Athon », v. 4089). La rupture de la formalité du schéma rhétorique se justifie par l'antériorité du lien amoureux sur la description et par le fait que la jeune fille détienne le pouvoir sentimental, lui conférant un statut légitime de sujet aimé. Le fait que la description soit adaptée aux personnages masculins dans des épisodes liés au discours amoureux témoigne de son importance et de son originalité dans *Thèbes*.

Dans le contexte guerrier, affleure, en effet, la présence d'une pure esthétique de l'éros. Le portait d'Athon, en ce sens, représente à la fois la contrepartie masculine de la *descriptio puellae* et la réponse purement érotique au discours amoureux du cadre martial⁴⁹⁶. En complément des faits se déroulant au cours de la seconde bataille, sa description s'insère dans la phase de la narration exclusivement consacrée à ses exploits : Athon est d'abord représenté en train de réaliser ses prouesses, puis pendant le duel contre Tydée, celui-ci étant suivi par la description du jeune chevalier et, en conclusion, par la scène de sa défaite mortelle.

Le rôle d'Athon se situe à mi-chemin entre le récit guerrier et le discours amoureux ; mais lorsque cette dualité entre en jeu dans la *descriptio*, elle assume une autre importance : quand le corps d'Athon atteint le centre de la scène, la description de celui-ci annonce sa destinée funeste, à la fois comme aimé et comme guerrier. Lors de l'arrivée au champ du jeune chevalier, le narrateur s'attache à rappeler l'existence de la personne qui incarne la raison et le but ultime de ses prouesses :

Athes issi o sa mesnie
devers eulz a cele fouïe ;
il amoit la sereur le roi,
pour lui commença le tournoi ;
pour la pucele qui l'esgarde
joint a deus Griex en une angarde. (vv. 5741-5746)

⁴⁹⁶ Pour la description d'Athon et de Parthénopée, le rapport avec les passages équivalents dans la *Thébaïde* et avec les descriptions dans *Roland*, voir DONOVAN 1975 pp. 124-148.

Sous l'élan de force que l'amour lui inspire, Athon combat en l'honneur du regard de la jeune fille qui, quant à elle, assiste aux performances guerrières de son amant. Le récit semble ainsi dessiner la silhouette du jeune chevalier à travers les yeux de la « pucelle qui l'esgarde », dans une *descriptio* à la fois proche du modèle classique de la chanson de geste – selon le canon des *topoi* guerriers – et fidèle aux enseignements de la poétique appliqués au nouveau portrait féminin. L'auteur de la représentation se ne contente pas de délinéer des traits physiques : il intercale dans la description l'évocation d'éléments concrets mais symboliques, interprétables comme des indices sur les événements futurs. Prédissant au corps magnifique d'Athon un avenir éphémère, le récit souligne sa vulnérabilité (« Athes fu uns meschins mout granz / et nepourquant n'ot que quinze anz », vv. 5767-5768) opposée à son attitude téméraire (« Mes d'une rien le ting por fol : / l'auberc ot tret par legerie, / car mout ot fet chevalerie », vv. 5792-5794), la couleur de son visage lorsqu'il est vivant et qu'il combat (« et la face ot assez plus blanche / que n'est la noif desus la branche. / Ce est couleur qui mout m'agree, / blanche, de vermeil couloree ! », vv. 5775-5778) rappelant la couleur du sang qui tâche son visage blanc lors de sa mort (« Athes en sanc vermeil se baingne ; / la face qu'ot vermeille et tendre / n'i ot coulor ne mes que cendre. », vv. 5864-5866).

Le désastreux décès du chevalier marquera la fin du rapport amoureux, accompagné par le long *planctus* de son épouse. Achevant le récit de la relation amoureuse entre Athon et Ismène, l'auteur construit donc une description au rôle polyvalent, qui permet à la fois de coordonner la composante érotique au discours guerrier et d'évoquer – en filigrane – la fragilité et les causes de la mort prochaine d'Athon. Le récit de la mort d'Athon ouvre, en outre, une autre fenêtre sur le registre funèbre-érotique qui informe le *planctus* (cf. *infra*).

6. *Les intermédiaires (semi-)inanimés*

Il existe une autre possibilité d'intervention de ce qui peut se définir pure esthétique de l'éros, qui se manifeste dans la présence d'objets ou dans l'emploi plus ou moins explicite d'autres types d'*ekphrasis*. Encore une fois, ces dispositifs soulignent la participation, dans le domaine esthétique, du cadre guerrier au discours amoureux.

Dans le premier cas, il s'agit de l'occurrence d'un objet symbolique lié au rapport amoureux repérable dans le champ de bataille. La manche de la dame est le cadeau dont le chevalier orne sa tenue militaire, mais c'est aussi l'emblème de la présence à la fois évanescence et constante de la femme aimée dans l'univers martial⁴⁹⁷. Nous avons déjà vu comment, dans la *descriptio*

⁴⁹⁷ La présence de la femme, derrière le don de la manche, est aussi explicite dans l'*Énéas*, tandis que dans les autres œuvres, en suivant ce que la critique signale, ce n'est pas le cas. Elle est relevée dans l'*Énéas*, par PETIT 2003, pp.

d'Ismène, le « canon bref » dilue ultérieurement l'élément physique à travers des informations complémentaires, en se concentrant tout particulièrement sur l'élément vestimentaire. Le rôle de ce dernier est révélé au cours de la bataille : « La manche destre en ot sevre / ele l'avoit Athon donnee », vv. 4091-4092. Ainsi, lorsqu'Athon combattant est représenté à travers le regard de sa bien-aimée, son apparat vestimentaire est désigné comme le point de contact entre les deux plans de l'expérience amoureuse :

Ele cognut tres bien Athon
a la manche du syglaton
que il avoit par connoissance
lacié el soumet de sa lance. (vv. 4679-4782)

Le lien entre le point d'observation de la dame (le balcon) et le champ de bataille où l'amant accomplit sa démonstration érotique et guerrière est donc engendré par l'intervention virtuelle d'un objet-gage au rôle symbolique⁴⁹⁸.

Un autre épisode exploite cette possibilité narrative : celui du bouclier d'Étéocle. Son interprétation pourrait de ce fait être évaluée moins par sa valeur citationnelle⁴⁹⁹ que par sa simple fonction d'objet véhiculant un message érotique. L'importance de cet épisode est notamment soulignée par un effet de redondance, générée par le dédoublement amoureux du roi (cf. *supra*) : ainsi, l'écart qui se produit au sein de la répétition révèle l'homogénéité dans le traitement de la matière amoureuse.

Deux mille vers avant l'entrée en scène de Salamandre, une autre dame, Galathée, est présentée comme l'amie du roi Étéocle. Blanchenue, l'admirable monture qui est le don de celle-ci, apparaît dans l'intervalle militaire du récit : dans la *descriptio* de l'équipement guerrier du roi, le cheval fait irruption en tant qu'intermédiaire de la dame (« Puis il ameinent Blanchenue / que li tramist l'autre an sa drue ; / Galathea ot non s'amie, / si fu fille au roi de Nubie », vv. 6241-6244). Plus loin, dans le texte, ce don est ensuite attribué à Salamandre (vv. 8595-8596). Le contrecoup de l'intrusion féminine, dans le premier cas, se développe sur le registre du *gap* érotique : Étéocle, qui s'apprête à combattre sur le cheval de son amie (« sor Blanchenue li rois monte », v. 6264), témoigne de la réciprocité de son amour en faisant graver les jambes de son

345-356, et témoigne d'une certaine constance dans l'occurrence du *topos* (« La manche, souvent fourrée, est, on le sait, l'un des attributs de l'amie, que le chevalier aimé porte au combat, dans les joutes ou à la guerre », p. 351)

⁴⁹⁸ Cet épisode est présent dans la source, mais il est coupé par *y*. Comme nous le verrons, le motif de la manche de l'aimée sera substitué par des éléments narratifs plus explicites. Leur existence peut être pourtant ramenée au même noyau de fond.

⁴⁹⁹ L'idée que l'image dessinée sur le bouclier renvoie aux légendes érotiques de Guillaume de Poitiers a été soutenue à plusieurs reprises, sans que la question n'ait véritablement été étayée par les témoignages d'autres preuves littéraires et, surtout, historiques. Voir PETIT 2002 p. 53, RAYNAUD DE LAGE 1968², p. 153, PETIT 2008 pp. 23-25 et également PETIT 2013, pp. 597-620, ici p. 613.

aimée sur l'écu (« devant ot fet par gaberie / paindre les jambes de s'amie », vv. 6272-6273). Dans la deuxième occurrence, la présentation de la monture offre au roi la possibilité de se « vant[er] a s'amie » (v. 8603) avec une action accomplie par « gaberie » qui dégénère dans l' « estoutie » (v. 8604).

L'intervention d'objets liés au rapport amoureux n'est donc possible que dans le cadre de la description précédant la bataille. De là, il est aussi possible de restreindre le domaine d'action du noyau de fond archétypique du *gap* érotique qui, dans *Thèbes*, est strictement dépendant du cadre martial. Il se peut, par conséquence, qu'en résulte une distinction entre l'esthétique érotique et le discours amoureux : c'est au sein de ce mécanisme que l'on pourrait identifier, comme nous le verrons, l'origine de nombreuses évolutions ultérieures.

7. *Le planctus*

Une voie d'expression importante du discours amoureux dans *Thèbes* est sans aucun doute représentée par le *planctus* féminin. Autour de la plainte d'Ismène pour la mort de son chevalier, cette œuvre accueille un arsenal rhétorique qui assemble et synthétise de nombreux éléments esthétiques et idéologiques significatifs. L'intervalle textuel consacré à la réaction de la jeune fille face à la mort de son aimé (vv. 5907-6198, si l'on compte également la narration additionnelle) révèle de façon éloquente l'importance qu'acquiert cet épisode.

Un bref passage narratif (vv. 5883-5906) anticipe le deuil de la jeune fille. La conversation avec Antigone, dans laquelle le désir érotique et la suggestion de la mort se conjuguent, revêt une véritable valeur prémonitoire⁵⁰⁰ : Antigone, jalouse de l'intimité de sa sœur avec son ami (« car Athon baisés et acoles / et toute jour a lui parole. / Je ne puis pas au mien parler », vv. 5885-5887), est rassurée par Ismène (« Ja ne mourra, fet ele, Envie ! », v. 5891) qui lui révèle en même temps la nature d'un songe effrayant qui la tourmente (« la mère Athon plorer veioie », v. 5902-ssq). La suite de l'épisode relate la réaction d'Ismène à la nouvelle de la mort d'Athon : elle voit le bouleversement de la foule, prédisant son chagrin (« ele devine en son courage / son grant deul et son grant donmage », vv. 5923-5924) ; elle est conduite devant le chevalier mourant, qui attendait de la voir pour exhaler son dernier souffle (« Ouvre les eulz si l'a veüe ; / atant l'ame est du cors issue », vv. 5945-5946) ; enfermée dans sa chambre, elle implore de revoir le cadavre (« s'ele nel voit, sempres morra / ou son cuer de deul partira », vv. 6059-6060). Elle prononce alors sa plainte : elle démontre d'abord son incrédulité face à l'immobilité du cadavre (vv. 6073-6081) ; elle loue les prouesses du chevalier (vv. 6080-6088) et dénonce la calomnieuse

⁵⁰⁰ Sur le rôle de la mort d'Athon dans le récit et sur l'intervention de l'idylle amoureux entre Antigone et Parthénopée comme épisode compensatoire, voir l'interprétation de DONOVAN 1975 pp. 151-186.

insouciance de la Mort (vv. 6089-6096) ; elle évoque les souvenirs de leur couple et les promesses déçues (vv. 6097-6114), ne cachant pas la malheureuse brièveté de cette relation (« Brieve joie ai eü de toi, / lons en sera li deulz, ce croi », vv. 6097-6098), puis, adressant sa pensée à la souffrance du père et de la sœur d'Athon (vv. 6115-6130), elle maudit l'arme qui a causé la mort de son aimé (vv. 6131-6134). Ainsi s'achève son *planctus*, face aux services que son frère lui offre, elle exprime son désir d'entrer dans les ordres (« Nonne serai, souz riegle vivre », vv. 6169)⁵⁰¹.

Une comparaison structurelle du passage dans la tradition montre que le *planctus* d'Ismène subit une réécriture amplifiée dans le ms **P**⁵⁰², qui développe un spectre thématique nouveau par rapport à la direction empruntée par l'amour dans la matière primaire. Le remanieur de **P**, qui suit l'exorde du *planctus* commun aux autres témoins, insère l'ajout original aux vv. 8119-8208. La damoiselle, prononçant sa plainte funèbre et amoureuse, invoque ici la pitié de l'auditoire – d'abord pour elle-même et, aussitôt, pour les deux amants – censé partager avec le couple la connaissance du sentiment et, donc, supposé avoir été ému par la tragédie des deux amants (« Qui onques ama par amors, / si ait de moi doel et tenrors. / Pitié aïés de .II. amans », **P** vv. 8121-8123). Sa souffrance au sujet de l'éloignement forcé cherche ensuite à être sublimée à travers une insistance nerveuse sur les derniers baisers qu'elle peut lui offrir (« par douce amor vous bais .C. fois / et non .C. fois tant solement / mais juskes a l'entierement ; / juskes serés en terre mis / vous vuel baisier, mes dous amis », **P** vv. 8128-8132). Elle se met à évoquer ses noces irréalisées : déçue, elle reproche à son amant sa promesse inaccomplie à travers une suite d'interrogations douloureuses (« U sont les noces, dous amis, / que vous m'aviés pieça promis ? / Ierent or celes ke chi voi ? », **P** vv. 8137-8139 ; « Deviens nous dont ces noces faire ? », **P** v. 8147). La déception quant au bonheur imaginé et attendu est intensifiée par l'utilisation d'un présent marqué par la solitude où aux « autres » s'opposent un « jou » (« les autres ont leur liece / et jou ai tant de ce tristece », **P** vv. 8149-8150). La juxtaposition antinomique entre le registre funèbre du *planctus* et l'image représentant la joie festive (les « jouglor » censés avoir animé les noces) souligne le caractère cruel de la déception de la jeune femme qui, exprimant seule son chagrin devant le cadavre, s'attribue le masque du chanteur (« Ichi n'a jougleor fors moi », **P** v. 8143). Condamnée à ne plus jamais revoir son bien-aimé, elle blâme la fierté qui lui a imposé de se comporter en femme hautaine (« quant [...] vous me soliés acoler [...] trop vous faisoie dure

⁵⁰¹ HOEPFFNER 1928, p. 428. Au sein du *planctus* se situe le sacrifice féminin, un noyau de fond employé par *Roland* (§ 2.1).

⁵⁰² Nous utilisons le texte et la numérotation fournis par PETIT 1998. Voir *ibid.* l'étude et les tableaux comparatifs pp. 1019-1020. Voir aussi pp. 1026-1028 pour une interprétation du passage, qui s'accorde essentiellement avec celle de PAYEN 1980, sauf pour la correction de certaines erreurs de simplification. Présentant des épisodes absents dans **A**, l'étude met en lumière la contamination du ms **P** par la famille *x* et par le ms **S**. **P**, en outre, ne prolonge pas tous les passages amplifiés par **A** – l'épisode de Daire le Roux et des nombreuses scènes de guerres – mais exploite et ajoute des monologues.

chiere. / Or m'en repent quant vous fui fiere », **P** vv. 8156-8160), bien que son orgueil n'ait été dicté que par l'exigence de préserver l'amour du couple (« jel faisoie par cointise [...] si com pucelles font tous jours / por miex destraindre leurs amours. », **P** vv. 8165-8168). Réveillée de l'illusion de parler au cadavre (« il ne me sens ! », **P** v. 8177), elle retourne se repentir encore une fois des occasions perdues (« vers lui eüsse esté plus mole / de jeu, de ris et de parole », **P** vv. 8179-8180). L'auteur de l'ajout récupère à ce moment la version commune du *planctus*⁵⁰³.

Il est nécessaire de considérer le « lyrisme »⁵⁰⁴ comme l'une des influences principales de cette insertion, ajoutant au texte de nombreuses références méta-textuelles qui compromettent la lecture primaire du passage⁵⁰⁵. Les écarts thématiques de cette version par rapport au reste de la tradition apparaissent toutefois strictement liés à un bouleversement interne du discours amoureux. L'émancipation dont le remanieur fait preuve à l'égard de la version originelle de l'œuvre pourrait, en ce sens, dépendre du besoin d'éloigner ce *planctus* du modèle primitif et d'aboutir à son intégration complète dans le discours amoureux.

Cette variation cause, entre autres, de fortes incohérences entre la matière primaire et la rédaction tardive. Les regrets d'Ismène, par exemple, ne trouvent aucune correspondance avec son attitude insouciante par rapport aux entretiens amoureux ; elle est sujette à la jalousie d'Antigone justement à cause du privilège d'intimité dont son couple jouissait. Il se peut que le remanieur ait recherché une image qui lui était plus familière pour représenter l'interaction entre l'homme et la femme : il aurait alors confié cette représentation à la dynamique propre du prototype lyrique, où la cause primaire de l'impossibilité de l'amour et de l'inaccomplissement du désir est la posture hautaine de la dame orgueilleuse.

L'articulation des différentes phases de l'expérience amoureuse est résumée dans cet épisode, dont la structure narrative – de la prémonition, au deuil, en passant par la plainte jusqu'à l'énonciation de l'ultime désir – est accompagnée de l'emploi fidèle du vocabulaire dominant normalement le discours sentimental de l'œuvre. L'agencement du *planctus* dans les rédactions **x** et **S** ne s'accorde pourtant pas aux besoins idéologiques de la branche **y**, qui apporte des changements emblématiques à ce passage⁵⁰⁶. Cette transformation particulière rentre d'ailleurs dans le cadre des nombreuses mutations que le rédacteur de la version **y** fait dépendre du

⁵⁰³ Pour les autres innovations *courtoises* propres au remaniement de **P**, cf. DI SABATINO 2017.

⁵⁰⁴ Cf. PAYEN 1980 : « **P** donne une version beaucoup plus lyrique [...]. Ismène en appelle à la pitié universelle en investissant jusqu'au bout son désespoir dans son lyrisme ».

⁵⁰⁵ Cf. PETIT 1998, p. 1028, reconnaît le « lyrisme » du passage dans « le signe du chant et les treize vocatifs du passage [qui] rythment ce chant d'amour, alors que l'on en compte que quatre dans **A** et **C**, et deux dans **S**. Le lyrisme émane aussi des nombreuses reprises (*juskes* vv. 8130-8131, *chi* v. 8139, *jouglor* vv. 8141-8143, *noces* vv. 8147-8148) ».

⁵⁰⁶ Pour le texte de **A**, cf. PETIT 2013, et surtout DI SABATINO 2016, pp. 33-34.

personnage d'Athon. Certains de ces ajouts ou modifications ont déjà été signalés comme relevant d'un besoin intellectuel altéré⁵⁰⁷.

⁵⁰⁷ Concernant Athon, cf. DI SABATINO 2016 pp. 32-33 signale, au vv. 3795-6 de C, l'agencement d'un changement idéologique important aux vv. 5219-20 de A ; puis il remarque également la censure visuelle des vv. 4099-100 de C aux vv. 5467-8 de A.

2.2.2 La conquête des rivages érotiques : *Énéas*

1. *Les intermédiaires*

Les intermédiaires du rapport amoureux disposent d'un rôle d'importance primaire dans l'*Énéas* : ces figures sont appelées à interagir avec les protagonistes du couple, en contribuant à l'essor de l'amour à travers leur médiation directe ou indirecte. En leur attribuant une configuration rhétorique et diégétique figée, le récit confère à ces personnages, qui peuvent intervenir avant ou après la phase d'*innamoramento*, une fonction indispensable au stade initial de la relation amoureuse.

La première forme d'interaction entre des personnages externes et le couple est celle qui s'inscrit dans l'épisode du jugement de Pâris⁵⁰⁸. Malgré les divergences entre les deux versions transmises⁵⁰⁹, la fonction de cet épisode reste, comme nous le verrons, invariable. Le récit place, en effet, à ce stade, une digression qui semble marquer le début de la rencontre entre Énéas et Didon. L'*aition* est la colère de Junon envers le peuple troyen :

Junon, qui ert du ciel deuesse,
estoit vers eulz moult felonessse ;
fforment avoit coilli en hé
touz ceulz de Troie la cité
del jugement que fist Paris.
Quant vit en mer ses anemis,
soudeement lor fist moleste :
en la mer leva une tempeste
qui jusqu'a fons commut la mer. (D vv. 83-91)

Résolue à se venger contre Pâris, Junon s'engage dans sa mission de châtiment ; mais, provoquant la tempête, elle cause aussi le débarquement des Troyens sur le rivage carthaginois. De la haine de la déesse s'ensuit l'occasion qui permettra la rencontre entre les deux futurs amants. Le héros se montre conscient de l'implication cruciale de la force divine dans sa destinée :

⁵⁰⁸ L'importance de cet épisode a été mise en évidence notamment par ROUSSE 1985 qui voit dans le jugement de Pâris l'événement fondamental pour l'organisation du poème autour de trois figures féminines : à Junon correspondrait Didon, à Pallas Camille, à Vénus Lavine. L'auteur remarque, de manière générale, qu'à l'origine de ces figures réside la tripartition sociologique et anthropologique classique, tournant autour de trois pôles : le pouvoir, mis en scène dans l'épisode carthaginois, la prouesse, révélée dans le combat contre Turnus, et l'amour, célébré dans l'union entre Lavine et Énéas.

⁵⁰⁹ L'*excursus* sur l'épisode est omis dans le ms **D**, qui ne présente qu'une allusion à cet événement. Nous empruntons donc ce passage au ms **D**, qui offre le squelette de la matière primaire, cf. PETIT 1997. Sa présence représente l'un des changements les plus évidents réalisé par rapport à la source latine, cf. FARAL 1912 ; PETIT 1986 ; PUNZI 2003.

« En grant hé m'ont coilli li deu [...]
molt lunguemant m'ont travaillé,
si n'ont de moi nule pitié.
Promise m'ont ne sai quel terre,
ne sai ou ge la puisse querre. » (vv. 220-225)

Plutôt qu'estimer avoir été investi d'un rôle providentiel par les dieux, le héros croit à la maîtrise des dieux sur ses actions. Dans le monologue, son interaction avec les entités surhumaines est loin d'avoir une fonction positive. Le désespoir d'Énéas procède de son extranéité face à la raison et aux décisions célestes : il se soumet avec accablement à la nécessité d'accomplissement terrien des desseins supérieurs. Les choix d'Énéas sont subordonnés à une logique insondable, qu'il s'agisse d'un plan bénéfique, tel que la mission fondatrice qui lui a été confiée, ou de la résolution mortifère de Junon⁵¹⁰.

De ce fait, si la conséquence majeure du naufrage d'Énéas est la rencontre avec la reine tyrienne, l'absence de son libre arbitre émerge avec évidence dans la naissance du rapport amoureux. La rage de Junon est le prétexte diégétique de cet événement, qui ôte toute responsabilité sentimentale au héros⁵¹¹. La médiation divine entre le stade initial du récit et le développement de l'*innamoramento* est donc une étape fondamentale de la constitution du prototype amoureux incarné par le couple Didon-Énéas.

Le bouleversement le plus saillant dans le traitement des noyaux de fond est constatable dans la rédaction **D**, en référence à la représentation de l'*innamoramento* et à la mise en scène de l'intervention de médiateurs. L'épisode du jugement de Pâris est presque omis dans cette rédaction, qui se limite à résumer l'événement en quelques vers (vv. 83-91 **D**). Cette lacune compromet la représentation de la première occurrence d'intercession divine dans la rencontre entre Didon et Énéas. Le récit transmis par la matière primaire semble accorder un poids important à l'influence du dessein supérieur, de Junon comme de Vénus, sur la formation de ce couple amoureux. Rappelée au tout début du roman à travers l'épisode du jugement de Pâris, cette intromission souligne la subordination des actions humaines à la volonté divine. Le rédacteur de la version **D**, qui opère cette nette réduction sur le passage en question, semble par conséquent négliger la secondarité du libre arbitre humain par rapport à la « providence » : il

⁵¹⁰ Cf. VARVARO 1965, pp. 150-151 : « È palese che il nostro poeta cercava di ridurre al minimo la parte degli dei, compatibilmente con la possibilità di conservare al suo racconto una sufficiente coerenza, e ciò a causa della sua educazione cristiana. »

⁵¹¹ En ce sens, on ne pourra pas omettre de remarquer que l'*Énéas* se révèle très fidèle au récit virgilien et, donc, très attaché au mythe antique. La trace de l'emprise divine sur les actions humaines et l'absence de libre arbitre laisse émerger un modèle intellectuel peu attaché aux principes chrétiens.

minore le rôle des dieux qui agissent sur la réalité terrienne, pour mettre l'accent sur la nature spontanée de l'union et de la formation du couple Didon-Énéas⁵¹².

Cette médiation ultratérienne joue un rôle figé dans la matière primaire, comme le démontre son intervention dans la phase qui précède la naissance du sentiment chez Didon. Vénus est le second intermédiaire de ce rapport amoureux : la déesse ne détient cependant pas un rôle direct sur la scène, mais elle axe son intervention à travers la ruse et la collaboration avec un médiateur ultérieur⁵¹³.

Le récit met en action la déesse en lui attribuant le besoin de défendre et soutenir le héros, son fils, lors de son séjour dans une terre hostile, celle de Carthage :

La mere Eneas sot et vit
que ses fiz estoit an Cartage ;
molt redotoit an son corage
qu'il nel menassent malement. (vv. 764-767)

La première différence distinguant l'intervention de Junon de celle de Vénus se manifeste par le fait que sa participation aux situations humaines se réalise dans un but bénéfique. La deuxième différence substantielle réside dans la nature indirecte de l'action de la déesse : usant de son autorité sur les sentiments humains, c'est à un médiateur secondaire que Vénus transmet le pouvoir de susciter l'amour chez la reine de Carthage⁵¹⁴. Pivotal de son action dans la réalité terrienne, ce personnage représente un support primordial de l'actualisation du pouvoir érotique.

L'importance de cette médiation est confirmée par le haut degré de codification de cette démarche. L'action de Cupidon/Ascagne se réalise en effet en deux phases : ce dernier fait d'abord naître le sentiment d'amour chez Didon, en incarnant l'objet du désir suscité ; une fois que l'accord sentimental de la reine a été obtenu, l'amour provoqué par le jeune garçon change de cible et se déplace sur Énéas. La ruse de la déesse peut enfin s'accomplir : son projet s'achève dès lors que la « flambe d'amor » (**D** v. 889) de Didon, animée par le médiateur, se concrétise par son amour pour Énéas, provoqué par l'action de Cupidon/Ascagne⁵¹⁵.

⁵¹² Pour tous les écarts entre l'*Énéas* et le texte virgilien dans le cadre du couple Didon-Énéas, cf. VARVARO 1965, pp. 142-162.

⁵¹³ La matière primaire diffère dans ce passage. Il est difficile d'identifier avec précision un noyau diégétique originel commun à toutes les versions, qui s'accordent pourtant sur le rôle de médiation attribué à Vénus. À propos de l'intervention de Vénus dans ce roman, voir POIRION 1976, pp. 217-218.

⁵¹⁴ Les différentes rédactions de cet épisode divergent quant à l'identité de la troisième figure de médiation : dans certaines versions il s'agit d'Ascagne, dans d'autres c'est Cupidon qui est déguisé en Ascagne. Nous y reviendrons, cf. *infra*.

⁵¹⁵ Cf. MARGOLIS 1987 à propos de la folie féminine mise en scène dans l'*Énéas*, dans le sillage de l'*Énéide*, à travers l'image du feu, surtout pp. 134-135.

Une autre différence que l'on peut noter dans la rédaction **D** au sujet de la médiation divine concerne l'épisode de l'intromission de Vénus. Dans **D** (et **C**, qui aurait suivi **D**), la déesse accorde à Cupidon le pouvoir d'incarner Ascagne, en se substituant à lui. En se rendant auprès de la cour, le dieu inspire l'amour à la reine de Carthage :

Li diex d'amors fait ses commanz,
del varlet a pris les samblanz,
tel cors, tel vould, telle figure,
tel vestement, tel aleüre. [...]
Enz en la salle en est entrez,
devant son faus pere est alez,
il l'a baisié si li acline,
et puis le baisse la roïne. (vv. **D** 794-805)

La matière secondaire présente donc un passage de médiation supplémentaire : dans la naissance du sentiment amoureux, n'interviennent pas seulement la déesse (intermédiaire d'origine) et Ascagne (figure médiatrice de l'intermédiaire) mais aussi Cupidon. La chaîne de la médiation est ainsi dédoublée, mais elle ne semble pas mettre en relief l'exclusivité du pouvoir divin dans la transmission de l'amour. Il faut en effet remarquer un détail : dans la matière primaire, Cupidon n'est mentionné qu'en relation au couple Lavine-Énéas, tandis que le remaniement en question l'associe aux deux couples dont l'histoire est relatée. La double présence de ce personnage dans cette version pourrait illustrer l'importance qui est conférée au dieu d'Amour dans le système culturel auquel cette version se réfère ; en ce sens, **D** pourrait donc adhérer à une tradition qui, pour la représentation de la phénoménologie de l'*innamoramento*, confie à Cupidon une fonction centrale de médiation⁵¹⁶.

Cette double ingérence divine dans les affaires humaines – à travers le châtement de Junon et par le biais de la médiation dédoublée de Vénus – représente un événement-clef rythmant la phase préalable à l'*innamoramento* entre Énéas et Didon. Il faudra remarquer, à ce stade, que ce noyau de fond caractérise en général le prototype amoureux de ce roman, étant donné qu'il touche aussi au couple Lavine-Énéas.

Ce deuxième lien est caractérisé lui aussi par le fait d'être la conséquence du projet céleste sur les événements humains. La réalisation de ce rapport amoureux dépend en effet d'une double intervention divine : d'un point de vue macro-structurel, la liaison entre Énéas et Lavine procède de la nécessité diégétique d'attribuer à ce couple une fonction de fondation dynastique ; d'un

⁵¹⁶ Cf. pour cet épisode TRIAUD 1985.

point de vue pré-textuel, en revanche, ce rapport atteint son aboutissement grâce à l'intervention du dieu Amour, qui agit sur la maladie amoureuse d'Énéas⁵¹⁷.

Conformément à la première représentation du noyau de fond 'intervention', le couple Lavine-Énéas est aussi ôté de toute responsabilité sentimentale. Les personnages établissant le lien ne disposent pas d'une liberté de jugement. Les seules entités autorisées à réaliser librement leurs souhaits dans le domaine de l'amour sont les dieux.

Pour le couple Didon-Énéas, une autre forme de médiation consciente et stratégique est discernable dans le personnage d'Anna. En devenant, dans la phase de l'aveu, l'interlocutrice de Didon, sa soeur se substitue à l'objet amoureux, Énéas. À la suite du récit de la maladie amoureuse, ce personnage contribue à la réalisation d'un amour représenté sous un jour nettement néfaste : à plusieurs reprises, l'auteur condamne la relation extra-conjugale, au regard d'une chasteté relative au veuvage, qu'il juge nettement plus convenable. Pour comprendre ce passage, il est en effet possible de distinguer l'opinion de l'auteur renversant le plaidoyer qu'Anna érige pour susciter l'aveu de Didon.

La sœur de la Tyrienne déploie son apologie en trois points. Premièrement, son mari Sychée ayant disparu, elle soutient qu'un amour extra-conjugal ne pourrait pas avoir valeur d'adultère :

« Dame, por coi morez a honte ?
Ceste amistié rien ne vos monte,
qu'avez anvers vostre seignor :
morz est, ja a passé maint jor. » (vv. 1327-1330)

Elle opère ensuite une distinction entre les implications de la conduite terrienne et les responsabilités qu'on affronte après la mort (« tenir estuet lo mort al mort ; / lo vif al vif », vv. 1345-1346)⁵¹⁸ : elle incite donc à profiter des vivants, plutôt que plaindre les morts. En usant de cet argument qui défie les fondements de la pensée chrétienne, l'auteur se distancie clairement de l'opinion de la jeune fille.

Son deuxième argument s'appuie sur la nécessité concrète de défendre les terres et les biens du royaume d'une offensive externe :

« Qui maintenra vostre cité,

⁵¹⁷ Voir ci-dessous, *Maladie amoureuse*.

⁵¹⁸ Cf. BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018, p. 249 signalent ici une référence probable au proverbe « Li mort aus morz, li vif aus vis », mais aussi à un passage de l'Évangile de Luc (« Laisse les morts enterrer leurs morts », 9, 59-60) : dans la voix d'une profane, cette citation représenterait un détournement ironique de la maxime christique. Ils suivent ici une hypothèse de LOGIE 2014, p. 29.

vostre terre, vostre erité ?
Ne puet estre longue par fenne
bien maintenu enor ne regne. » (vv. 1347-1350)

L'intérêt politique résidant dans le fait de défendre la cité croise la problématique du veuvage : il serait nécessaire de remédier au manque d'une figure masculine, dépendant à la fois de l'absence d'un mari et de l'absence d'un héritier pouvant assurer le pouvoir.

Le discours d'Anna se termine, enfin, sur la démonstration de l'origine divine de son sentiment :

« Por vostre bien, ge vos plevis,
l'amena Deus an cest païs ;
quant de s'amor estes surprise,
quidiez la veintre an nule guise ?
Vos ne poëz ancontre Amor. » (vv. 1369-1373)

Consciente de l'intervention divine de Junon, Anna anéantit la défiance de la reine avec son dernier propos. Impliquant la volonté du dieu Amour dans la naissance de son affection, elle démontre la nature inexorable de sa réalisation : aucune contestation opposée à ce sentiment ne peut suppléer les desseins divins.

De cette apologie en trois points, il apparaît clairement que l'intervention du personnage d'Anna permet de lui attribuer la responsabilité d'un événement moralement nuisible. L'auteur se sert de cette intervention, introduite dans le récit de cet *innamoramento*, pour affirmer son jugement négatif sur le prototype amoureux incarné par Didon et Énéas : un amour basé sur des désirs terriens et physiques (premier argument), dicté par des nécessités politiques (deuxième argument) et incompatible avec l'arbitre personnel (troisième argument).

On constate donc, au vu des exemples analysés, que dans l'*Énéas*, toutes les occurrences de médiation volontaire et consciente sont attribuées aux prototypes employés dans des conditions défavorables. L'emploi de ce noyau de fond dans le cadre du couple Didon-Énéas met en avant sa fonction d'*exemplum* négatif, comme le démontre son essor funeste et, indirectement, le contre-exemple lavinien, qui en subvertit les termes constitutifs.

D'autres formes de médiation qui véhiculent la représentation du prototype amoureux dans l'*Énéas* disposent d'une valeur nettement plus neutre. Il est possible d'identifier l'une de ces solutions représentatives dans l'intervention de personnages qui remplacent les membres du

couple amoureux de façon temporaire. Cette substitution est discernable dans des scènes à caractère dialogique et visuel, dans lesquelles la médiation est involontaire.

La première représentation de ce noyau de fond se situe juste avant l'arrivée d'Énéas auprès de la cour carthaginoise. Ici, l'intervention de messagers rend possible la communication préparatoire et indirecte entre le héros et la reine.

Atant Eneas a choisiz
dis chevaliers proz et hardiz,
qui lo païs aillent cerchier (vv. 357-359)

Les premières données identitaires concernant Didon sont communiquées à travers la connaissance que les messagers ont de la ville et de sa reine. Ces informations permettent de concrétiser dans le récit l'image de Didon qui, par la suite, partagera un lien amoureux avec Énéas. La présentation d'Énéas, à son tour, déclenche le stade initial de l'*innamoramento* de Didon. Cette médiation provoque un enchaînement de substitutions dans la naissance du sentiment : les messagers sont les premiers à voir la reine, Didon connaîtra Énéas à travers sa renommée, la reine avouera son estime à ces personnages, le héros connaîtra la reine par leur voie. La transmission de ces renseignements est entièrement portée à la vue et à la connaissance des messagers, qui sont appelés à établir une communication entre les deux personnages. Cet entretien revêt également une valeur sémantique importante dans la constitution du lien amoureux, au vu du sens méta-érotique de la distance et de l'estime née à travers la renommée (cf. *infra*)⁵¹⁹.

Au cours du récit de cet *innamoramento* 'de loin', la version **D** attribuée au concept de *joie* un sens ambivalent. Quand la compagnie débarque au rivage, Énéas exprime son ravissement d'avoir atteint la terre ferme : « greignor joie onques mes n'orent » (v. 183 **D**). La représentation du bonheur collectif est réalisée par le biais d'une expression qui sera réemployée ailleurs dans un contexte explicitement amoureux. Ainsi, le discours attribué au héros lorsqu'il débarque dans le pays où il trouvera Didon, ressemble à celui de Didon au moment où elle obtiendra l'amour d'Énéas (voir v. 1531 et v. 1614 **D** : « Al demeine joie molt grant » ; « Elle demaine joie grant »).

Ce parallélisme souligne les deux connotations conférées à la *joie* et à son apparition. L'intervention de cet élément émotionnel peut également dénoter un second degré de signification insinué par l'auteur dans ce même passage : non seulement à la *joie* matérielle d'Énéas correspond la *joie* amoureuse – et inégale, en étant de nature plus spirituelle – de Didon ;

⁵¹⁹ Cet espace de représentation est de ce fait davantage développé par la matière secondaire, qui exploite de plusieurs façons différentes les images attribuées à la figure de la reine et à la réponse que celle-ci donne à son futur amant.

mais du bonheur du héros provient aussi, paradoxalement, la catastrophe amoureuse, à cause de laquelle s'écroule l'espoir amoureux de la reine. D'une *joie* à l'autre, l'auteur semble exposer les différentes facettes de ce sentiment clef : dans le pays où Énéas trouvera, en arrivant, son salut, Didon, à la suite de l'arrivée d'Énéas, mourra.

L'acception ambivalente qui est accordée à la *joie* – visant surtout à en souligner l'action à la fois bénéfique et fatale – pourrait relever dans ce remaniement d'une étape évolutive de la phénoménologie amoureuse successive à celle de la matière primaire. Dans cette perspective, la *joie* semblerait intervenir en dehors de la symptomatologie amoureuse : elle acquiert une fonction active dans le dénouement de la relation.

La deuxième occurrence de médiation involontaire externe apparaît dans le cadre de l'*innamoramento* entre Énéas et Lavine. Cette intervention se réalise au niveau visuel, à travers la vue des citoyens de Laurente :

Cil de la vile li plusor
vont as creniaus del mur monter
por les Troïens esgarder ;
ce dient tuit comunalment
que soz ciel n'a plus bele gent ;
bien sont vestu et conréé,
mais toz les passe de bialté
Eneas, qui lor sire estoit.
Molt lo loë chascuns quel voit ;
dient que molt est genz et biaus,
grant los an font par les creniaus. (vv. 8036-8046)

La vision des compatriotes de Lavine précède et anticipe la vision de la jeune fille dans la narration de l'*innamoramento*⁵²⁰, qui, à son tour, tend à la reproduire. Les deux moments sont concomitants, étant donné qu'ils se situent l'un après l'autre, comme si la perception collective interpellait la vision subjective. Le regard du peuple ainsi que celui de Lavine proviennent d'un même point de vue (les murs de la ville) et se focalisent sur la même direction (le champ de bataille). La dynamique télescopique les rapproche, les deux voyant d'abord le groupe de soldats troyens, puis la figure d'Énéas. La vision collective et la focalisation subjective révèlent également des analogies du point de vue lexical, exploitant les mêmes éléments attributifs (« bele gent », « bialté », « loër », « genz et biaus »)⁵²¹.

⁵²⁰ La vision de Lavine suit immédiatement la vision collective.

⁵²¹ Le passage qui relate la vision de Lavine est analysé en relation au noyau de fond *Innamoramento*.

Dans l'*Énéas*, la médiation peut se réaliser aussi par le biais d'éléments diégétiques inanimés. La fenêtre et la lettre d'aveu recouvrent le rôle d'intermédiaire dans le développement du rapport amoureux. Le premier élément – la fenêtre – est un support visuel employé dans la représentation de la dynamique d'*innamoramento* à distance et est utilisé dans les deux épisodes amoureux du roman⁵²². Pour la scène concernant ce noyau de fond dans le cas de Didon⁵²³, la matière primaire présente la fenêtre comme l'intermédiaire de l'entretien introductif entre le héros et la reine :

Il ala descendre al chastel ;
contre lui est Dido venue ;
il vait avant, si la salue.
Ele lo prist par la main destre ;
an l'antaille d'une fenestre
se sont loing des autres asis. (vv. 720-725)

Ayant rejoint le château, Énéas est accueilli par Didon qui lui souhaite la bienvenue et, à travers un geste codifié, il lui offre la main droite. Puis, dans l'embrasement d'une fenêtre, ils se séparent de la communauté afin d'entretenir une conversation privée : l'entretien acquiert, pour la première fois, une dimension directe et isolée, sans la médiation d'actants extérieurs, mais en gardant toujours la médiation spatiale de l'élément architectural. La fenêtre répond donc ici encore au noyau de fond de la médiation – phase préliminaire à l'*innamoramento* – qui permet que la genèse du rapport amoureux se déroule à distance.

La fenêtre n'est pas seulement un « lieu de communication »⁵²⁴ verbale, mais aussi un lieu de correspondance visuelle : dans l'*innamoramento* de Lavine, l'auteur se sert, en effet, de la fenêtre pour représenter le premier point d'observation éloigné et univoque (« Lavine fu an la tor sus, / d'une fenestre garda jus, / vit Eneam qui fu desoz », vv. 8047-8049) ; elle réapparaît à plusieurs reprises dans cette même configuration (« Adonc leva de la fenestre », v. 8776 ; « a la fenestre s'an rala », v. 8799). Parallèlement, la fenêtre occupe aussi la fonction indirecte de lieu de communication : le premier échange réciproque entre Énéas et Lavine, qui se déroule à distance à la suite de l'expédient épistolaire, utilise la fenêtre comme point de départ de la lettre. À partir

⁵²² Le thème de la fenêtre est traité de manière approfondie dans le cadre de l'image de la fenêtre dans les romans d'antiquité par PETIT 2003.

⁵²³ Voir LOGIE 1999, qui analyse la présence de la fenêtre dans l'épisode de Didon : « Quand Didon accueille Enée, Virgile nous dit qu'elle le conduit dans son palais en utilisant une synecdoque : *Simul Aenean in regia ducit/tecta*. L'adaptateur reprend ce motif de l'accueil, le précise et l'intègre dans la réalité médiévale en évoquant un détail d'architecture propre aux châteaux, la fenêtre où l'on avait coutume de s'isoler pour des conversations privées », p. 100.

⁵²⁴ PETIT 2003, p. 348.

de ce moment, Énéas y reconnaîtra le lieu de provenance de son sentiment amoureux (« Molt est bele cele fenestre », v. 9247) et pourra enfin tourner son regard vers Lavine.

2. L'innamoramento

L'*innamoramento* entre Didon et Énéas est la première scène adoptant ce noyau de fond dans l'*Énéas*. La caractéristique principale de cette rencontre réside dans le fait qu'aucun choix ni aucune action ne sont accomplis volontairement par les personnages impliqués. Comme il a déjà été remarqué, la nature non intentionnelle de cette union est dictée par la malédiction de Junon (vv. 83-92) qui, prenant sa revanche sur les Troyens, destine *ipso facto* Énéas à toucher terre au « port de Libe » (v. 181).

Une fois reçue la nouvelle de l'arrivée troyenne, la Tyrienne annonce au messager troyen sa disponibilité quant à l'accueil des naufragés⁵²⁵ : elle connaît la mésaventure vécue par l'équipage (« Bien sai, fait el, lo grant damage / et lo destruit des Troïens », vv. 600-601 ; « Bien soy l'aventure troiaine », v. 577 **D**) et fait part aux étrangers de sa volonté de traiter leur seigneur comme un égal :

« Se sejourner volt Eneas
et demorer ci a trespas,
ja mar i despandra denier
por rien nule dont ait mestier ;
tot lo ferai del mien servir
et molt li donrai al partir ;
plus li ferai que ne vos di.
S'an fin voloit remaindre ci,
et s'i laissast ester atant
la folie qu'il va querant,
de ma terre ait une partie
a lui et a sa compaignie ;
ma gent et la soe soit une. » (vv. 621-632)

La reine semble se fier complètement à la renommée d'Énéas, sans l'avoir jamais vu : sa disponibilité d'accueil dépend précisément de la réputation que le chef troyen a acquise au moyen de ses aventures et de ses prouesses. Cette estime aveugle est l'étape préliminaire nécessaire à la

⁵²⁵ Pour le thème de l'hospitalité dans le cadre de l'amour (*Ospitality and love*) dans les romans, cf. BRUCKNER 1980, pp. 147-158, dans lequel on ne prend pourtant pas en considération l'*Énéas*.

naissance de ce sentiment amoureux à distance, qui est même ultérieurement emphatisée dans la communication médiatisée par le messager, intermédiaire des deux futurs amants.

Si la première fois que Didon s'adresse indirectement à Énéas, elle prononce déjà des mots de confiance, de générosité et d'affection qui prédisent le caractère politique de leur rapport, on ne peut pas en dire autant du héros. Il se limite à une expression de gratitude aux égards de la reine :

« Puis que nous fumes assillié,
premiere avez eü pitié
de nous ahanz, de nostre perte –
li dieu vous en rendent deserte ! » (vv. 684-687)

Aucun indice n'est présent dans le discours d'Énéas concernant l'*innamoramento*, qui est en revanche inauguré par les précoces mots d'amour de Didon. Seule une *descriptio pulchritudinis* de la reine (il s'agit de la deuxième depuis le début du roman) remédie à ce manque lors de cette étape. Pour cette représentation, l'auteur choisit un canon bref et une focalisation externe au couple : il accentue ainsi davantage l'écart résidant entre les sentiments des deux amants et la distance, sentimentale et spatiale, qui distingue ce rapport depuis son essor.

La rédaction **D** présente une situation divergeant dans le traitement de la première rencontre entre Didon et Énéas. C'est le cas, tout d'abord, du premier dialogue indirect entre les deux futurs amants : dans la matière primaire, cette communication est mise en scène comme une discussion entre les messagers auprès de Didon, qui offre son accueil aux Troyens⁵²⁶. Se présente ainsi une situation de décalage : le messager envoyé par Énéas, qui est naufragé sur les rivages de la Lybie, cherche et obtient l'accueil de la reine qui, quant à elle, se trouve dans une condition de supériorité – par son pouvoir absolu et par rapport au Troyen ; mais au cours de cet échange, l'accord diplomatique se transforme en une condamnation à l'asservissement amoureux et à la mort.

Du haut de sa condition de domination et de suprématie, elle décide d'offrir son hospitalité aux étrangers, accomplissant un effort de réduction de la distance hiérarchique. Cet effort s'approfondit et se renforce à travers deux moments : elle déclare d'abord avoir été victime d'un sort semblable à celui du héros, débarquant dans le même pays (« Ge refui ja plus esgaree, / quant ge ving an ceste contree. », vv. 615-616), engendrant ainsi un rapport d'homologie et de parité. Ensuite, elle lui propose le partage de son pouvoir territorial (« de ma terre ait une partie », v. 631 ; « se il velt avoir ma comune [...] », v. 634). Enfin, elle subvertit complètement la hiérarchie en offrant son « service » au héros (« gel servirai an ma cité », v. 613 ; « tot lo ferai

⁵²⁶ Le passage correspond aux vv. 612-644 **D**.

del mien servir », v. 625). De plus, son discours étend l'axe chronologique de leur rencontre, le prolongeant déjà vers une fin (« demorer ci a trespas », v. 622 ; « et molt li donrai al partir », v. 626), et produisant une extension de leur rapport qui prévoit sa fin.

Le dessein de réécriture de la matière secondaire apparaît assez clair. Dans une perspective de transformation idéologique nécessaire au traitement du dialogue, la rédaction **D** remanie ces vers, en les remplaçant par les douze suivants :

« Soiez seür en cest paÿs ;
ne trouverrés, ce vous plevis,
qui vous forface de noient :
tuit soiez seür de ma gent.
Se venir veult ça vostre sire,
de moie part li pouez dire
ne mon seiour ne mon conroy
ne li faudra plus que a moy. »
Li messaigier, quant ce oïrent,
ens en lor cuer sen esjoïrent,
de la roÿne ont pris congié,
vers la rive sont repairié. (vv. 582-593 **D**)

Le remaniement ne représente pas seulement une réduction de la version transmise par la matière primaire : il est possible d'y percevoir une volonté de mutation des données constitutives du dialogue. Tous les éléments qui, dans le discours de Didon, se réfèrent en effet à une hiérarchie de pouvoir – et donc aussi à sa subversion – sont effacés, ainsi que le report chronologique au terme de l'union. Les raisons politiques et territoriales établies à l'origine de l'*innamoramento* sont alors neutralisées et supprimées en faveur d'un premier échange sans 'anticipations'. Le caractère fortement politique qu'acquerra la relation amoureuse entre Didon et Énéas n'est admis ni comme un aspect fondateur du rapport ni comme un détail faisant partie des dynamiques propres à la phase d'*innamoramento*. Ainsi, dans cette version, la reine ne fait que déclarer son hospitalité, sans introduire ni les données liées au partage des biens territoriaux, ni la proposition de *servitium*. Le premier échange médiatisé entre Didon et Énéas dans la matière primaire détenait donc un rôle d'anticipation et de remplacement de l'*innamoramento*. Dans la matière secondaire, aucune de ces deux possibilités ne se réalise : ce noyau de fond manquant dans le récit, le rapport se concrétise directement au moment de son accomplissement.

Un *innamoramento* de loin est aussi celui d'Énéas et Lavine. Comme déjà dans le couple précédent, ce noyau de fond n'est pas constitué d'une seule et unique scène, mais il est fractionné,

exploitant plusieurs phases diégétiques. Cet *innamoramento* partage aussi d'autres éléments avec son correspondant carthaginois : il se sert de l'éloignement comme d'un élément spatio-temporel (la distance et l'attente) indispensable à la naissance de l'amour ; il est mis en scène à travers l'interférence de sujets émotionnels externes, qui apparaissent dans une phase intermédiaire ; il voit le jour en tant que sentiment univoque, mais il se développe graduellement dans un rapport réciproque⁵²⁷.

Le noyau de fond de cet *innamoramento*, duquel procède le dénouement du récit tout entier, se déroule en l'absence d'une véritable première rencontre. Lavine découvre son sentiment juste après avoir juré de ne jamais tomber dans le piège d'amour, conformément aux effrayants enseignements érotiques de sa mère :

Molt ert salvage la meschine ;
atant la lese la raïne,
ne la velt pas plus esforcier,
quant voit que ne li a mestier. (vv. 8021-8024)

Son serment est pourtant bientôt brisé. Pendant la trêve, les deux amants se retrouvent des deux côtés opposés des murs : Énéas, en bas, depuis son campement, et Lavine, en haut, depuis sa fenêtre. Le héros, dans l'espoir de sa victoire, se contente de contempler Laurente et son château (« Eneas issi de sa tente / et esgarder ala Laurente », vv. 8031-8032) ; il n'est pas conscient d'être vu, depuis les murs. Les habitants de la ville, quant à eux, sont occupés à contempler le héros : à deux reprises ils s'aperçoivent que le « sire » des Troyens est d'une noble beauté (« [...] soz ciel n'a plus bele gent », v. 8040 ; « Molt [...] dient que molt est genz et biaus », v. 8044-8045). Lorsqu'Énéas, d'un côté, observe l'objet de ses convoitises territoriales et politiques, les citoyens, eux, représentent l'incarnation de ses ambitions. Ils sont le public d'un triomphe pas encore réalisé mais déjà 'observable'⁵²⁸.

Le lieu en hauteur est aussi l'avant-poste de Lavine. Quand arrive son tour d'exposer son regard au-delà des murs, elle arrive à subjectiviser ce public en adoration. Son regard devient alors le point de focalisation du récit. Commence alors la phase de l'*innamoramento* :

Lavine fu an la tor sus,
d'une fenestre garda jus,
vit Eneam qui fu desoz,

⁵²⁷ La réciprocité du couple Didon-Énéas est dans un premier temps charnelle et, contrairement au couple Lavine-Énéas, est éphémère.

⁵²⁸ Sur l'association métonymique entre le château et le pouvoir politique, voir BASEWELL 1995 ; PETIT 2003, surtout pp. 352-354.

forment l'a esgardé sor toz.
Molt li sanbla et bel et gent,
bien a oï comfaiement
lo loënt tuit par la cité
et de proëce et de bialté. (vv. 8047-8054)

La vision télescopique et collective des citoyens est synthétisée par celle de la demoiselle. Lavine, dirigeant son regard dans la même direction que les autres spectateurs, repère immédiatement la figure d'Énéas ; et, sur les traces du public qui l'a précédée, elle s'aperçoit aussitôt de la supériorité du héros sur ses compagnons. Elle relève, dans les binômes « bel et gent », « proëce » et « bialté », les mêmes attributs de noblesse esthétique et chevaleresque que ses concitoyens. Le parallélisme qui associe les deux publics, l'un à travers le regard télescopique et l'autre par une vision subjective, ne relève pas seulement de la direction (Énéas) et de l'effet de cette vue (comme en témoigne la correspondance lexicale) ; cette ressemblance procède aussi du fait qu'aucun des deux publics n'est aperçu par le héros, qui n'est attiré que par son prochain butin de guerre.

Cette première rencontre établit le rôle des deux actants du noyau de fond de manière opposée : du côté féminin, un amour adressé à la personne ; du côté masculin, la naissance d'une passion de nature politique. L'*innamoramento* de la dame ne peut pourtant pas être considéré univoque : l'amour de Lavine est plutôt représenté comme un sentiment perpendiculaire à celui d'Énéas, se trouvant en défaut de correspondance avec ce dernier mais étant en même temps analogue à celui d'un troisième sujet émotionnel (les citoyens) qui est lui aussi l'objet d'un sentiment inégal de la part du héros.

Il faut aussi souligner une autre asymétrie qui marque cette première confrontation entre les deux amants, caractérisée par le fait qu'elle n'occasionne pas un échange visuel. L'échange mutuel n'arrivera qu'après un intervalle temporel. L'absence de contact visuel est due à la distance spatiale, qui interfère dans le lien entre les deux actants. Cette distance spatio-temporelle est médiatisée dans le récit par l'insertion d'un élément intermédiaire, la fenêtre, participant à la mise en scène de cet écart. Dans la représentation du manque de réciprocité et de la distance spatio-temporelle, la fenêtre est un support diégétique fondamental. À travers ce moyen, le noyau de fond se construit selon un mouvement aux trajectoires antinomiques, l'une verticale et l'autre horizontale : la dame, du haut de sa fenêtre, contemple l'objet d'un amour inatteignable, tandis que le chevalier, du bas de son champ de bataille, n'est épris que d'un désir de conquête⁵²⁹.

⁵²⁹ C'est une dynamique analogue à celle du prototype lyrique mais les rôles y sont inversés par rapport à ce dernier. Nous y reviendrons plus loin.

Cette première phase descriptive de l'*innamoramento* se termine sur la 'gravure du cœur' de l'image de l'amant (la damoiselle était en train de contempler ce qu'il « sanbla »). Elle est à la fois actrice et spectatrice de l'amour. Elle se soumet à la passion dont elle est le sujet, mais elle est représentée en tant qu'objet d'une action qu'elle subit (la gravure) :

bien lo nota an son corage. (v. 8055)

C'est l'exorde du second stade de cet *innamoramento* qui représente Lavine seule en tant que protagoniste et dans lequel s'opère la transition à la phase passive de l'essor sentimental :

Amors l'a de son dart ferue [...]
Quant voit que eschiver n'en puet,
vers Eneam a atorné
tot sun corage et son pansé :
por lui l'a molt Amors navree ;
la saiete li est colée
desi qu'el cuer soz la memelle. (vv. 8057-8067)

Cette phase décrit Lavine à la merci des actions d'Amour. L'initiative prise par l'*abstractum agens* n'apparaît qu'après l'expression des sentiments de la jeune fille. Quelques instants plus tôt, le récit ne relatait que les conséquences de l'intervention d'Amour : dès que le but de son action est dévoilé, il n'agit plus derrière la scène.

À travers son arme (le « dart »), Amour exerce son emprise au niveau spirituel : douée d'un pouvoir de domination sur l'âme de l'amante, cette force souveraine établit le lien amoureux par le biais d'une action de fixation de la pensée de Lavine sur la figure d'Énéas. Son pouvoir vise à contrôler le développement 'psychologique' du personnage. Mais à la suite de cette première intervention, son influence sentimentale s'étend aussi à la dimension corporelle. Le champ sémantique de ce passage décrit cette transition : du lexique de l'esprit (« corage » et « pansé ») on passe au lexique du corps (« cuer » et « mamelle »). L'amour en vient alors à acquérir le rôle de déclencheur de la maladie amoureuse : un syndrome qui se manifeste comme une altération de l'état physique et qui, à partir de ce moment, dépasse la dimension d'une simple expression corporelle de la passion amoureuse.

Encore une fois, le rapport amoureux entre les deux futurs amants est défini dans une configuration asymétrique. Dans cette deuxième phase, l'inégalité de leurs orientations sentimentales est encore plus accentuée par le récit qui ne se concentre que sur la figure féminine. Une telle description ne sera pas accordée au héros : il n'apparaîtra jamais seul, et jamais dans

l'intervalle initial de l'*innamoramento*. Lorsqu'Énéas parvient à apercevoir Lavine et à s'éprendre d'elle, le récit survole ce noyau de fond pour se concentrer directement sur le moment de l'aveu et de l'accomplissement de l'union, aboutissant à la phase réciproque du sentiment.

Il paraît donc clair, à ce stade, que le noyau de fond de l'*innamoramento* réciproque est étranger à l'*Énéas*. La seule dynamique sentimentale parfaitement réciproque dans cette œuvre concerne le couple Nisus-Euryale :

Nisus ot nom, se fu molt proz,
la cure ot del chastel de toz.
Cil avoit un suen compaignon,
Eurialus avoit a non ;
amoient soi de tele amor
qu'il ne pooient de greignor :
unques plus voire amor ne fu
que d'aus, tant com il ont vescu ;
l'uns ne savoit sanz l'autre rien,
ne ne avoit joie ne bien. (vv. 4909-4918)

Le passage relatif à la présentation des personnages, décrits l'un et l'autre en parallèle, se termine sur la verbalisation de leur correspondance sentimentale. Leur affection, définie à deux reprises par le terme « amor », est présentée comme la source d'une exclusivité affective : aucun des deux personnages ne peut éprouver ni de la « joie » ni du « bien » en l'absence de l'autre. Le couple, par les éléments qui le caractérisent, représente le seul prototype d'amour mutuel adopté dans le roman. Mais, au vu de la place mineure qui est attribuée à ces deux personnages, le prototype en question joue sans doute un rôle secondaire. De plus, il s'attache clairement au modèle de rapport chevaleresque inscrit dans l'*amiticia* féodale (d'où l'emploi du terme *amor*) tel qu'il est représenté dans les chansons de geste, c'est-à-dire dans le cadre d'un lien stipulé grâce à un accord politique, officiel et transcendant.

La description physique n'est pas un noyau de fond employé dans la matière primaire de l'*Énéas*. Par rapport à Thèbes, où elle constitue une étape préalable à la mise en scène de l'*innamoramento*, la *descriptio* acquiert ici un rôle marginal : dans les rares cas où elle est proposée – dans une forme entre autres extrêmement simplifiée par rapport à l'œuvre-sœur – sa présence est complètement subordonnée au noyau de fond des intermédiaires. L'auteur se contente en effet de donner des tableaux très synthétiques des personnages, qui, plus qu'une *ekphrasis* exhaustive et topique, visent à rendre compte de la perception des personnages-

spectateurs. Ces représentations constituent l'effet d'une vision, comme dans la scène de l'arrivée d'Énéas auprès de la cour carthaginoise :

Borjois, dames et chevaliers
et an rues et an soliers
les vont a mervoille esgarder. [...]
Chascun lo mostre a l'autre al doi ;
molt estoit bials et avenanz
et chevaliers forniz et granz ;
a toz an sanble lo plus bel. (vv. 709-719)

L'arrivée de la troupe troyenne et du héros suscite l'intérêt et la stupeur de la cour : ainsi, l'auteur fait moins de la beauté d'Énéas l'objet d'une représentation physique précise que la source d'une impression collective qu'il a provoquée. L'image du héros n'est donc pas transmise par le biais d'une image objective, mais à travers la représentation d'une impression que l'auteur représente à travers le regard d'un public et n'est pas lié à la naissance du rapport amoureux.

La matière secondaire enregistre une transformation importante en ce sens, car l'*innamoramento* est anticipé par la *descriptio* de la reine. Même si cet ajout ne suit pas le canon long de la rhétorique classique, sa fonction remplit le rôle d'un noyau de fond introductif par rapport au déclenchement de l'amour : la description, en d'autres termes, n'est pas uniquement ajoutée et amplifiée, mais on lui attribue aussi un rôle spécifique dans les dynamiques érotiques. La scène du premier échange à distance entre Didon et Énéas est précédée par cet élément topique – mais il est adapté à l'action des intermédiaires. Sans altérer l'importance primaire de la médiation des messagers, donc, la *descriptio* s'installe en tant qu'étape de connaissance médiatrice et préalable au lien amoureux. Les rédactions transmises par **D** et par **C**⁵³⁰ **F G** introduisent la figure bienveillante de la reine à travers son image physique : on décrit son habit (« d'une porpre alexandrine, / tot senglement a sa char nue, / estroitement estoit vestue [...] », vv. 527-529 **D**), on définit sa beauté (« La roïne estoit moult belle », v. 536 **D**), son attitude (« Et tenoit dor une vergelle ; / ceuz qui oevrent amonnestoit, / aus citeains preceps dounoit », vv. 537-539 **D**) et sa valeur générale (« molt par estoit cortoise et sage », v. 540 **D**). Au même endroit, en revanche, la matière primaire présente un 'signifiant zéro' : la reine est physiquement absente (« Sus el chastel desoz la tor / troverent ja al palleor / la raïne o tot grant barnage. / Devant li vienent li mesage. », vv. 557-560).

⁵³⁰ La *descriptio puellae* dans la version de **C** ne compte que douze vers, voir BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018, p. 203, note 2.

L'importance du rôle attribué à la *descriptio* est d'autant plus confirmée par l'insertion d'un élément équivalent pour la figure masculine dans les mêmes rédactions. Lors de l'apparition d'Énéas à la cour carthaginoise, le récit s'interrompt pour introduire un éloge physique du héros :

Eneas ert uns gens, .I. grans
chevaliers, preus et avenans.
Le corps ot gens et bien mollé,
le chief ot blont recercellé,
cler ot le vis et la figure,
moult fiere regardeüre.
Le pis ot gros et les costés
lons et deufiez et bien mollez,
d'un cendal d'Andra fu vestus,
a .I. fil d'or estroit cousus.
.I. mantel gris or aufublé,
chauciez fu d'un paille roé. (D vv. 648-659).

Cette *descriptio*, qui accompagne la mise en scène des actions d'Énéas, est tout à fait contiguë au noyau correspondant : les deux descriptions se retrouvent à moins de cent vers de distance. L'effigie masculine fait parfaitement écho à celle qui l'a précédée, à la fois par les éléments rhétoriques qui la composent (la beauté, l'habit)⁵³¹, et par la place qu'elle occupe : la description est située en effet juste avant l'apparition d'Énéas aux yeux de la reine, en tant que support d'anticipation du sentiment amoureux que cet objet déclenchera. La symétrie reproduite par cette représentation laisse transparaître son importance dans la constitution du discours amoureux pour la matière secondaire, qui l'introduit et l'adapte – en se détachant des strictes règles rhétoriques – à son prototype.

Les portraits, comme noyaux de fond du discours amoureux, sont des éléments étrangers à la matière primaire, que la matière secondaire réintroduit grâce à des éléments allogènes. Il s'agit, par ailleurs, d'un élément rhétorique qui se prête, grâce à sa ductilité, à ce type de réadaptation, comme le démontre la manière dont il est exploité : lorsqu'on intègre le portrait dans le discours, en effet, la présence physique des personnages se centre immédiatement sur la constitution du rapport amoureux.

L'étrangeté de la *descriptio* du discours amoureux de l'Énéas est, entre autres, soutenue par le fait que le seul portrait canonique de l'Énéas est celui de Camille. À la déclaration de sa suprématie esthétique, suit la description, selon un canon bref, de son visage, à partir du front :

⁵³¹ Dans la *descriptio* de Didon, suivant un canon semi-long, on insère aussi des démarquages éthiques qui manquent dans l'*ekphrasis* masculine.

De biauté n'ert o li igaus
nule feme qui fust mortaus ;
lo front ot blanc et bien traitiz,
la greve droite an la vertiz [...] (vv. 3987-3990)

et ainsi de suite, jusqu'aux dents (v. 4000). Ce personnage n'étant pas impliqué dans le discours amoureux, l'application de cet élément rhétorique en confirme l'extranéité du prototype érotique du roman. Par ailleurs, en termes de proportions, la description physique occupe une place égale à celle qui est consacrée à la représentation du comportement de Camille. Sa beauté semble donc servir à mettre en évidence sa prouesse guerrière :

Molt ert sage, proz et cortoise [...]
a mervoille tenoit bien terre ;
el fu toz tens norrie an guerre
et molt ama chevalerie [...]
Onc d'ovre a feme ne ot cure. (vv. 3965-3971)

Ainsi, la fonction traditionnelle de la *descriptio puellae*, celle de support au discours amoureux pour la mise en scène des qualités féminines, est renversée : l'exaltation de la féminité accompagne l'éloge des qualités chevaleresques de caractère masculin⁵³².

La matière secondaire exploite la *descriptio* aussi d'autres manières intéressantes. La représentation de la première rencontre entre Didon et Énéas est beaucoup plus développée dans **D** que dans les autres rédactions. En correspondance des vv. 720-731 (cf. *supra*), le récit de l'entretien entre les deux futurs amants est augmenté d'environ soixante vers, dans lesquels on attribue aux personnages deux discours au style direct et, surtout, on développe une description des lieux vus à travers le regard des troyens :

Eneas entra ou palays :
onc en si bel ne entra mais ;
esgarde l'or et les peintures [...]
et les grapes et la merveille
d'oysiaus qui erent en la treille ;
perçut que celle ert moult courtoise
qui ert dame de tel richoise. (**D** vv. 690-697)

⁵³² Cf. PETIT 2006, pp. 30-31.

Dans la description des lieux, on identifie et on reconnaît la beauté des objets (les peintures, la vigne d'or, les oiseaux) en les étiquetant, ensuite, comme la source de la *courtoisie* de la reine. Dans **D**, on voit donc aboutir à l'intégration, dans le prototype, d'une esthétique des lieux et des objets⁵³³, en adaptant le dispositif descriptif à la transformation qu'il opère sur le discours amoureux⁵³⁴.

3. *La maladie amoureuse*

Ce noyau de fond suit immédiatement le moment de l'*innamoramento*. La maladie amoureuse, qui, dans ce roman, fait l'objet de longues et nombreuses digressions descriptives, est un élément thématique fortement exploité dans le discours amoureux de l'*Énéas*⁵³⁵.

Le premier épisode concernant ce noyau de fond met en scène les conséquences de l'*innamoramento* de Didon. L'apparition des symptômes surviennent, en ce cas, à la suite du premier échange entre la reine et le héros – ce qui correspond à la fin du récit sur la destruction troyenne. Éprise par les expériences et les exploits de vaillance, de souffrance et de malheurs d'Énéas, la Tyrienne se découvre brutalement enchaînée par les liens d'Amour :

Quant Eneas li recontoit,
la raïne se merveilloit
des mals, des dolors et des pertes
et des poines qu'il a sofertes.
El lo regardoit par dolçor
si com la destreingnot Amor ;
Amor la point, Amor l'argüe,
sovant sospire et color mue. (vv. 1997-1204)

La reine agit sous l'influence d'Amour qui, à travers sa capacité de contagion amoureuse, gouverne désormais complètement les sentiments de celle-ci. Elle se laisse capturer sans aucune possibilité d'opposition, parce que la contagion agit avant qu'elle ne s'aperçoive de ses effets. Pour que la nature du malaise apparaisse claire dans sa première représentation, les symptômes

⁵³³ LACHET 2017 est la seule étude, à notre connaissance, qui intègre aux éléments faisant partie du discours amoureux, la mention des lieux et des objets de la courtoisie, cf. « Le décor de l'amour courtois », pp. 243-280.

⁵³⁴ Cf. BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018 p. 211, note 3.

⁵³⁵ De nombreuses études ont été consacrées à la présence ovidienne dans la symptomatologie amoureuse dans ce roman, qui se révèle très fidèle aux enseignements de l'auteur des *Amores* et des *Remedia*. Ce qui a été notamment mis en relief, c'est la manière dont le sentiment amoureux s'exprime, dans le sillage d'Ovide, à travers des manifestations physiques, telles que l'insomnie et l'évanouissement. Voir FARAL 1911 ; LAURIE 1969 ; PETIT 1982 ; NOLAN 1987.

agissent et se manifestent donc au niveau physique : c'est le fruit d'une piqûre qui laisse transparaître sur le corps des signes évidents.

Au moment du coucher, qui arrive à la suite de cette phase préalable, se manifestent les effets de l'insomnie : ce noyau de fond acquiert alors sa représentation la plus complète. Son intervalle d'apparition privilégié est la nuit : la maladie, dont la présence a été désormais déclarée, revêt maintenant un caractère plus élaboré, qui divise sa manifestation en plusieurs étapes distinctes.

Dans un premier moment, à travers une mise en scène de son état psychologique, Didon apparaît capturée par les souvenirs (« de lui comance a penser, / en son corage a recorder / son vis, sun cors et sa faiture, / ses diz, ses faiz, sa parleüre », vv. 1223-1226). On représente, dans un second temps, son tourment physique, se manifestant dans la veille (« Ne fust por rien qu'ele dormist », v. 1229), la mobilité inépuisable (« molt se demeine et travaille », v. 1232) et le tremblement (« tranble, fremist et si tressalt », v. 1233). La troisième étape du supplice amoureux apparaît au travers de l'imagination et de l'hallucination, phénomènes dans lesquels la reine cherche un vain réconfort (« ele acole son covertor, / confort n'i trove ne amor », vv. 1241-1242 ; « cuide que cil qui ert absenz / anz an son lit li fust presenz : / n'an i a mie, aillors estoit. », vv. 1245-1247). Enfin, la source de ses tourments est déclarée. Même si elle ignore d'où provient ce mal (« Ele ne set qui l'a surprise [...] qui la rage li ot doné. », vv. 1258-1262), la reine se découvre malade et elle est consciente d'avoir été empoisonnée (« mortel poison avoit beü. », v. 1259)⁵³⁶.

Se manifestant à la fois au niveau physique et mental, la maladie amoureuse de Didon apparaît, de façon abrupte et violente, comme le résultat d'une contamination émotionnelle causée par l'empoisonnement du dieu Amour. La représentation de ce trouble se base sur deux caractéristiques essentielles : sa nature soudaine et nocturne. Ce mal se manifeste à travers trois phases successives, qui se suivent dans un ordre croissant : d'abord éveillant les souvenirs de l'objet aimé, puis causant une excitation et un désordre corporels et, enfin, générant des hallucinations sensorielles. Un dernier trait distinctif caractérise la représentation de la maladie amoureuse, qui est, de la part de la victime, la conscience absolue d'avoir subi l'empoisonnement.

La représentation du syndrome amoureux, dans le couple Didon-Énéas, est univoque. Son apparition ne concerne que la figure féminine, qui est désignée dans le récit comme la victime d'un rapport amoureux au dénouement tragique.

⁵³⁶ Cf. BARBIERI 2017 sur la double valeur du terme *rage* dans les romans chevaleresques, notamment dans l'*Énéas*, où il est employé à la fois pour indiquer la frénésie amoureuse et la colère guerrière : « Impiegata tecnicamente per indicare gli aspetti eccessivi e selvaggi dell'esaltazione guerriera, la voce *rage* ricorre nella narrativa cortese d'*oïl* anche per designare l'eccitazione forsennata della passione amorosa, percepita come fiamma, desiderio violento, tremenda forza distruttiva [...]. È sintomatico che lo stesso termine serva ad esprimere tanto la collera marziale quanto l'esaltazione venusiana: il *furor* di Ares e quello di Eros sono parenti stretti. »

Dans le couple Lavine-Énéas, la maladie est en revanche attribuée aux deux protagonistes du lien amoureux ; mais ce noyau de fond ne revêt un caractère réciproque qu'après une longue phase initiale d'univocité⁵³⁷. Le développement du rapport suit en effet dans le récit l'ordre dicté dans un premier temps par la phase d'*innamoramento*, qui est reproduit en parallèle dans la représentation du noyau de fond. En d'autres termes, comme l'*innamoramento* ne touche initialement que le personnage de Lavine, la maladie amoureuse ne se déploie dans une représentation réciproque qu'au bout d'une phase d'univocité initiale.

Cette correspondance est essentiellement provoquée par l'enchaînement des deux moments successifs, qui ne sont pas séparés – contrairement au cas de Didon où la continuité entre ces deux phases est brisée par l'intervalle narrative de l'excursus troyen. Ainsi, lors de la phase d'*innamoramento*, le coup mortel d'Amour est déjà désigné comme la source de son bouleversement sentimental et les symptômes de la maladie apparaissent aussitôt. Ces deux moments partagent aussi le lieu et l'occasion : la jeune fille amoureuse est encore représentée à la fenêtre dans l'acte de contemplation (« d'iluec esgarde lo vasal », v. 8072) quand, sous l'effet de la flèche d'Amour, les symptômes commencent à se manifester sous forme de troubles physiques (« Ele comance a tressüer, / a refroidir et a tranbler, / sovant se pasme et tressalt », vv. 8073-8075). Contrairement à Didon, elle ne se révèle pas complètement consciente de la nature de ce malheur (« ne set ancor qui ce li fet, / qui son corage li comuet », vv. 8080-8081) ; elle est toutefois parfaitement instruite sur la phénoménologie amoureuse, grâce aux enseignements qu'elle vient de recevoir de sa mère. C'est ce qu'elle apprend au lecteur dans son premier monologue, dans lequel elle associe ses troubles corporels aux leçons sentimentales :

« Dedanz le cors une ardor sent,
[...] dont mes cors sent dolors mortaus,
se ce ne est cil cuivers maus
dont ma mere m'aconta ier
dont al me voloit anseignier. » (vv. 8087-8094)

À partir de la prise de conscience de son affection, la description de la maladie passera par son monologue : elle allèguera ici, à travers un excursus théorique sur la nature de la « bone amor », tous les thèmes et les moyens de manifestation qui s'enchaînent à l'intérieur de ce noyau de fond. Son discours prend une tournure de doctrine amoureuse, dans lequel elle formule une pensée inspirée et animée par le syndrome lui-même.

⁵³⁷ La réciprocity est la caractéristique qui distingue de façon définitive ce noyau de fond dans son attribution à Didon et, ensuite, à Lavine qui reste, dans son aspect formel, très semblable dans les deux emplois. C'est pourquoi il ne nous semble pas approprié d'opérer une distinction entre les deux syndromes érotiques basée sur la folie de Didon, un chemin qu'entreprend ADAMS 2005 dans le sillage de NOLAN 1987

Lorsque ce moment de réflexion et d'autoréflexion se conclut, le récit reprend comme à la suite d'un moment suspendu : Lavine est représentée au même endroit qu'au début de la phase d'*innamoramento* (« La meschine ert a la fenestre », v. 8381), dépourvue de toute conscience sur la source du déséquilibre qui l'a rattrapée (« ne pooit dire tot son estre, / ne ce que sent de son ami », vv. 8382-8383). Son état d'immobilité physique correspond donc à une situation d'atemporalité causée par la maladie amoureuse. La modalité de manifestation de l'affection est explicitement décrite :

Trestot lo jor, desi qu'al soir,
s'estut iluucc, si esgarda
lo lou par ou il s'an ala ;
molt li sanblot la voie bele. (vv. 8388-8391)

Lavine projette son état mental dans une dimension spatio-temporelle immobile. Son attention, auparavant capturée par la digression sur la phénoménologie amoureuse, est maintenant complètement attirée par la vision de l'espace qui circonscrit la scène d'action du héros. Le lieu dans lequel est localisé l'objet d'amour acquiert donc, par osmose, les qualités de ce dernier (« li sanblot [...] bele »).

L'acte de contemplation dans lequel le récit représente Lavine est donc l'extension d'un moment d'inaccomplissement – qui demeure comme tel jusqu'à la réalisation espérée. Mais il ne s'agit pas d'une attente. La perception de la temporalité de Lavine ne laisse aucunement émerger l'urgence d'une fin. L'axe chronologique de la représentation semble s'étendre, en revanche, autant que se poursuit la vision :

o l'oïl le suit tant com al puet,
garde soantre, ne se muet
desi que nel pot mes veor. (vv. 8385-8387)

Comme dans la phase initiale de ce passage, l'intérêt de Lavine est concentré sur le focus de son regard. Son immobilité dure jusqu'à la disparition de son objet de contemplation (« desi que nel pot mes veoir », v. 8395) : une représentation qui laisse émerger la volonté d'écraser la profondeur chronologique et spatiale du récit. Aucun indice ne signale le début du déploiement de l'affection érotique, et l'absence de repères caractérise aussi le retour à la réalité tangible. Le processus de la maladie amoureuse apparaît donc indépendant de l'écoulement du temps et de la représentation de l'espace.

À la suite de la manifestation pathologique de l'amour de Lavine, le personnage d'Énéas est également touché par la maladie érotique. La réciprocité du rapport amoureux entre les deux membres du couple est justement démontrée par l'application de ce noyau de fond aux deux personnages. Si l'apparition de l'état maladif n'est pas simultanée, la correspondance entre les deux descriptions est représentative de la parité de la condition amoureuse.

Après la ruse d'Amour – la lettre « empoisonnée » envoyée par Lavine avec la « flèche dorée » – les symptômes de la maladie amoureuse apparaissent aussitôt chez Énéas. La description des marques exprimant le bouleversement émotionnel est pratiquement conforme à la représentation appliquée à Lavine : la maladie se manifeste la nuit (« Quant vint a l'avesprer del jor », v. 8900), dans un premier temps à travers la fixité du regard sur le point de repère figurant et symbolisant l'objet d'amour (« la cité regardot sovant », v. 8904) auquel sont attribuées des qualités (« redisoit a sa gent / que molt par estoit la tors bele », vv. 8904-8905). Le déplacement physique d'Énéas crée, en ce cas, un motif ultérieur se greffant au noyau de fond : celui du déchirement entre l'intériorité et l'extériorité de l'amant. Le héros s'éloigne en effet physiquement du « lieu » dans lequel Amour a instauré la possibilité de contact érotique, mais son cœur demeure à cet emplacement (« ses corage ert toz a Laurente », v. 8910).

Cet état s'oppose à la condition qui caractérise Lavine : si la jeune fille est représentée dans une situation d'immobilité et d'atemporalité absolue, le sentiment du héros, lui, est défini dans le sillage d'un mouvement d'éloignement, qui ajoute à son affection amoureuse une perspective spatiale. La description du malaise se prolonge, ensuite, au moment du coucher (« de halt vespre s'ala colchier », v. 8914) : chez Énéas apparaissent alors, en ordre, les souvenirs de la jeune fille (« en son corage a recorder », v. 8916) et les effets du tourment corporel (« Il se degiete et estant, / torne et retourne molt sovant », vv. 8927-8928) ; derrière la souffrance éprouvée, on relève, en outre, la présence du dieu Amour, frère du héros, dont l'action influe directement sur la complexe manifestation érotique du personnage (« Cupido, [...] / qui ses freres charnaus estoit, / an sa baillie lo tenoit », vv. 8922-8924).

4. *L'aveu (monologues, dialogues)*

Le quatrième noyau de fond dont l'*Énéas* se sert pour la constitution du discours amoureux s'établit dans l'aveu, étape qui suit systématiquement la maladie amoureuse. Sous l'étiquette de ce noyau de fond, il est possible de regrouper une série de représentations à travers lesquelles les personnages impliqués expriment leur condition amoureuse. Cette représentation propose deux possibilités de mise en scène, à travers la prise de conscience des sentiments et de la réflexion sur la nature de la sensation (c'est le cas des monologues), et l'aveu des sentiments à des

intermédiaires ou directement aux objets de l'amour (représentation qui assume une forme dialogique).

Pour le premier couple, ce noyau de fond se mêle à l'interaction d'un personnage intermédiaire⁵³⁸. La voix de Didon, absente depuis la manifestation de la maladie amoureuse, ne réapparaît qu'au moment de l'arrivée de sa sœur Anna. La déclaration du sentiment ardent de la reine voit le jour sous la forme d'un interrogatoire :

« Anna, ge muir, ne vivrai, suer.
— Que avez donc ? — Falt me li cuer.
— Avez vos mal ? — Tote sui saine.
— Que avez donc ? — D'amor sui vaine ;
nel puis celer, ge aim. — Et qui ?
— Gel te dirai ; par foi, celui... »
et quant ele lo dut nomer,
si se pasma, ne pot parler.
Quant el revint de pasmeison,
si recomence sa raison :
« Celui qui a sofert tant mals,
ce est li Troïens vasaus. » (vv. 1271-1282)

Chaque étape du dialogue marque les phases de la démarche sentimentale. Le cheminement de l'aveu suit donc le rythme de sa prise de conscience. Didon arrive dans un premier temps à décoder la nature de son sentiment : elle n'est pas malade, c'est l'amour qui l'épuise. Puis, elle confie à sa sœur ne pas pouvoir cacher ce sentiment ; elle tente enfin de prononcer, en vain, le nom de son aimé et, après avoir repris conscience, elle en révèle l'identité.

L'aveu de Didon à sa sœur est la seule forme de confession amoureuse émanant de ce personnage. Ce noyau de fond est omis dans le dialogue avec l'objet d'amour : contrairement à l'épisode de Lavine, Didon ne réalise pas d'étapes préalables à l'accomplissement amoureux et n'avouera jamais ses sentiments à Énée⁵³⁹.

Ce noyau de fond, en revanche, est complètement mis en œuvre dans l'épisode de Lavine, dont le monologue se situe au croisement des deux représentations de la maladie amoureuse.

⁵³⁸ Voir ci-dessus, partie 1. *Les intermédiaires*, l'analyse du passage de l'aveu de Didon à sa sœur Anna. Ce personnage assume une fonction indispensable à la réalisation du rapport amoureux, parce que Didon développe un raisonnement visant à convaincre sa sœur de la légitimité de son sentiment, ainsi que des nombreux avantages auxquels pourrait mener ce rapport.

⁵³⁹ Pour le dispositif dialogique dans les aveux, cf. ZINK 1984, surtout pp. 263-267, qui voit dans « les effets du langage » les changements essentiels des romans français sur les hypotextes.

Dans un premier moment, elle invoque un remède qui soignerait sa plaie (« Amors porte sa mecine », v. 8104), et elle fait allusion à l'attente qu'elle doit endurer pour que le médicament la guérisse (« quant sa mecine me demore, / ne sai, lasse, qui me secore », vv. 8107-8108) ; après avoir ainsi développé une perspective temporelle de sa souffrance sur le long terme – dans l'attente – elle fait référence à la distance spatiale qu'elle a essayé de mettre en place pour se protéger de la douleur (« Ja m'estranjoie ge de lui », v. 8116) ; l'action d'*innamoramento* touche pourtant aussi l'éloignement physique (« ci m'a saisie a la fenestre, / dont lo Troïen esgarde », vv. 8120-8121) ; elle exprime alors la nécessité de garder son sentiment secret (« Lo Troïen m'estuet amer, / mais molt lo me covient celer », vv. 8127-8128), discrétion qui sert à cacher cet amour à la mère – obstacle principal de la relation ; le discours de la jeune fille finit par revêtir le caractère d'un débat intérieur, dans lequel deux voix opposées dialoguent :

« — Por coi t'arestas tu ici ?
— Por lo Troïen esgarder.
— Bien t'an peüsses consirrer.
— Por coi ? — Ne fu noiant savoir
quel venisses ici veor. » (vv. 8144-8188)

D'un côté, la conscience de la jeune fille s'exprime à travers une voix de contestation à l'égard de l'amour ; de l'autre, elle prononce l'aveu de sa défaite, se déclarant complètement conquise et apprivoisée, tandis que juste avant Lavine apparaissait « si salvage » (v. 8138).

Le monologue intérieur se poursuit, ensuite, autour d'autres points de questionnement sentimental et d'indécision. La jeune fille se demande pour quelle raison son attention amoureuse ne lui est pas retournée. Elle nourrit des doutes au sujet du caractère inégal du traitement de la part d'Amour : si elle a été frappée par le « dart [...] / d'or, qui fet amer » (vv. 8160-8161), le héros semble avoir été frappé par le « dart / qui est de plom et fait haïr » (vv. 8168-8169). L'acte d'intercession d'Amour aurait dû viser la réciprocité, produisant ainsi un résultat symétrique : la conformité d'intentions et de sentiments entre les membres d'une relation est en effet indispensable (« Lasse, comant porrai amer, / se ge ne truis d'amor mon per ? », vv. 8171-8172). Un couple n'est tel que lorsqu'il est composé de deux personnes ; aucune autre configuration ne peut être envisagée :

« Il an estuet dous en un cople
et chascuns soit vers l'autre sople
et face li ses volantez.
Or sai ge ja d'Amor asez. » (vv. 8175-8178)

Le discours adopte dès lors le ton d'une réclamation de justice. Lavine emploie, pour ce faire, des métaphores juridiques⁵⁴⁰. Dans son discours, elle met en scène Amour en tant que seigneur cruel et implacable auprès duquel elle doit demander justice, mais elle ne sait pas à quelle autorité s'en remettre pour revendiquer ses droits :

« A cui ferai ge ma clamor ?
Qui me puet fere droit d'Amor ?
Soz cui maint il ? An quel jostise ?
Ge ne sai pas sa manantise.
Sor lui n'a seignor an nul leu,
molt tient legieremant son feu ;
quant que il velt a en destroit,
ne fet por autre tort ne droit. » (vv. 8195-8202)

Amour est représenté en tant que despote impuni du domaine amoureux : personne ne peut le contrôler, personne ne discute ses décisions. Il est partout où il décide d'exercer librement son pouvoir invisible. C'est à cette image que s'adresse la jeune fille dans sa contestation. À qui peut-elle destiner sa plainte (« clamor ») pour obtenir justice contre Amour (« faire droit ») ? À une autorité supérieure (« jostise ») sur laquelle il exerce une emprise ? En réalité, sa demeure (« manantise ») ne se trouve nulle part et il n'est soumis à aucun souverain (« seignor »). Il gouverne ainsi son territoire de juridiction (« son feu ») en toute liberté. Il est le seul seigneur dans son domaine (« destroit »), qui est celui de l'amour, dans lequel il agit pour lui-même tant dans le « tort » que dans le « droit ».

Après la parenthèse judiciaire, l'intérêt de Lavine se porte à nouveau sur le problème de la configuration du couple. De nouveaux arguments sont rattachés au discours sur l'univocité du lien amoureux. Aurait-il été possible de ne pas préférer Énéas à Turnus, de les aimer au même niveau (« nus n'an deüst aler avant, / n'an deüsse plus amer l'un », vv. 8262-8263), en ne laissant rien transparaître de son plan (« bel sanblant faire a chascun », v. 8364) ? Cette résolution lui aurait permis de se retrouver en couple avec l'un ou avec l'autre, en dépit de l'issue du duel, (« se ges amasse andos issi / donc ne faillisse a un ami / li quels que fust morz ou vencuz », vv. 8275-8277). Mais la jeune fille connaît les lois d'Amour, dont elle constate la logique profonde : un véritable amour ne peut pas s'apparenter à du commerce (« marcheandie », v. 8292). Elle songe alors à proclamer cette loi et à exposer la manière dont la « bone amor » gouverne les sentiments et les relations :

⁵⁴⁰ Pour la métaphore amoureuse dans l'*Énéas*, voir SHIRT 1984. Dans cette étude, il manque pourtant des références à ce passage et à l'emploi de la métaphore féodale et juridique. Voir aussi ZINK 1984, p. 268.

« Qui bien aime ne puet boisier,
si est fieble, ne puet changier.
bone amor vait tot solement
d'un sol a autre senglement ;
des que l'an velt lo tierz atraire,
puis n'i a giens amors que faire.
Qui fermement velt bien amer,
son compaignon ait et son per. » (vv. 8283-8290)

En adaptant son expression à un ton explicitement doctrinal, le récit confie à Lavine la responsabilité de construire un excursus de nature théorique. S'attachant à reconnaître et à définir une forme supérieure et parfaite d'amour, elle désigne les caractéristiques de ce sentiment et du lien qu'il engendre : celui qui aime vraiment ne connaît pas la possibilité d'être infidèle et n'admet aucune forme d'inconstance (il « ne puet changier ») ; il établit un rapport duel et ne tolère pas la présence d'une troisième personne (le « tierz ») ; afin de se vouer à cette forme d'amour supérieure, il faut également s'efforcer de trouver un « compaignon » semblable (« son per ») – pour que les deux amants nourrissent l'un pour l'autre un sentiment analogue.

L'importance de la configuration monologique de cet aveu est fondamentale dans la justification d'un procès de réflexion et d'autoréflexion qui abstrait la conscience du personnage des contingences narratives et l'élève au niveau d'une omniscience supérieure à la scène. Il paraît légitime de remarquer, à ce stade, que la lucidité dont fait preuve Lavine dans la réflexion sur son sentiment amoureux est circonscrite à ce noyau de fond : sa conscience s'efface avec la conclusion du monologue. La présence extemporanée d'une théorie méta-érotique coupe le récit de la maladie amoureuse en deux, en provoquant un développement psychologique incohérent au sein du personnage. L'importance, surtout doctrinale, de l'ingérence d'éléments didactiques se révèle donc essentielle.

La phénoménologie amoureuse de Lavine assume ainsi une double importance. À un premier niveau, la jeune fille acquiert la fonction de locutrice d'un enseignement dont elle-même est l'expression narrative : son rôle dans l'histoire est celui d'incarner une forme d'amour « bone » dont la fonction informative se déploie notamment à travers l'opposition à la figure de Didon. À un second niveau, l'auteur semble transmettre dans ce discours méta-érotique son propre idéal de relation amoureuse, démontrant la validité de l'exemple qu'elle représente à travers son essor heureux⁵⁴¹.

⁵⁴¹ Sur la portée novatrice du discours méta-érotique de Lavine, cf. CORMIER 2008.

Il est intéressant de remarquer, à ce stade, qu'au sein de ce noyau de fond apparaît un élément régulier et prégnant des prototypes amoureux – dont l'*Énéas* accueille l'une des premières représentations : c'est la personnification d'Amour⁵⁴².

Au cours de la leçon amoureuse adressée à la jeune fille, la matière primaire insère dans le discours de la reine la personnification du dieu Amour en tant que médecin :

Sor lui n'estuet mire venir
a la plaie qu'il fet garir ;
il tient la mort et la santé,
il resane quant a navré.
Molt doit l'en bien sofrir d'Amor,
qui navre et sane an un jor. (vv. 7987-7992)

Cette métaphore n'est pas adoptée par toutes les rédactions – **H** et **I** l'omettent. Ailleurs, elle donne aussi le prétexte d'une représentation métaphorique ultérieure. Nous avons déjà vu que la présence de la métaphore féodale, attribuée à cette divinité, était employée pour la matière primaire à l'occasion du monologue de Lavine. Or, cette même métaphore est réemployée dans la rédaction de **EF**⁵⁴³. La personnification d'Amour ne semble pas avoir une dynamique de réception homogène : la validité de ce type de représentation dans le prototype amoureux conjugal diminue sans doute dans la constitution de la matière secondaire. La rédaction de **EF** pourrait cependant témoigner de la prédilection pour la personnification d'Amour en souverain des amants.

À la suite de la première manifestation de la maladie amoureuse, Lavine reconnaît, face à sa mère, son sentiment amoureux pour le héros troyen. Il s'agit de la deuxième occurrence du noyau de fond de l'aveu chez Lavine. S'adressant cette fois-ci à un personnage intermédiaire, il acquiert maintenant une configuration dialogique ; de plus, comme dans le cas de Didon avec sa sœur, la forme interrogatoire est également exploitée. Cet aveu, permettant à la jeune fille d'entrer en contact avec un personnage externe après la manifestation de la maladie, correspond aussi à la première proclamation consciente de son amour pour Énéas. Ces deux phénomènes sont parfaitement soulignés dans le dialogue comme deux éléments indépendants. D'abord, la maladie qui affecte la jeune fille est représentée comme un moyen de révélation du sentiment amoureux :

[...] de son estre li demanda,

⁵⁴² ZINK 1984, pp. 255-257.

⁵⁴³ Qui ajoutent les vers « Si l'a amours traite d'un dart / que il le plaie, bruist et art », aux vv. 8056 dans l'éd. SALVERDA DE GRAVE 1925-1929, t. I, p. 237. Cf. BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018, p. 611, note 2.

et ele dit que la fievre a.
Bien sot la mere qu'el mentoit,
altrement ert que ne disoit. (vv. 8449-8452)

Les symptômes sont la marque inaltérable du sentiment que la jeune femme, malgré ses tentatives, ne parvient pas à cacher. Lavine, qui avait essayé de passer sous silence ses sentiments, se retrouve obligée de révéler la vérité à sa mère, qui voit (« an puet veor certainement », v. 8506) et reconnaît, grâce à son savoir, la vraie nature de ce malaise. Le récit exploite l'évidence visuelle de cette manifestation érotique pour nouer un rapport entre le sujet amant et l'univers extérieur. Grâce à l'intervention de ce noyau de fond, l'exigence de l'aveu se développe à l'insu du sujet et sans sa volonté.

À la suite de la nuit d'insomnie et de l'épiphanie érotique qu'elle vit, la jeune fille retourne à un état d'aveuglement. Cet aveu dialogique adressé à l'intermédiaire a donc une deuxième finalité : le récit situe dans ce dialogue le moment de prise de conscience du sentiment amoureux, afin que la jeune fille parvienne à l'aveu principal – celui qui est enfin adressé à l'objet d'amour. La succession maïeutique de questions-réponses conduit Lavine à la compréhension. La jeune fille arrive alors d'abord à apprendre que sa souffrance dérive de la distance (« molt me desplest que trop m'est loing », v. 8524) et de l'impossibilité de voir (« quant ge nel voi, s'an ai dolor », v. 8529) ; ensuite, c'est à sa mère d'établir de quelle cause découlent ces sentiments :

— Par foi, tu l'aimes par amor.
— Coment, aime l'an donc ansi ?
— Oïl. — [...] (vv. 8528-8530)

Elle est enfin menée à la confession, qu'elle amorce à travers une suite de syllabes formant le prénom de l'objet de son amour (« [...] Il a non E... – puis sospira, se redist – ne... – d'iluec a piece noma – as... », vv. 8553-8555)⁵⁴⁴. L'apogée de l'introspection sur son sentiment est atteinte lors de la verbalisation du prénom du héros : à l'aveu est en effet attribuée la fonction de concrétiser le procès de discernement du sentiment amoureux. C'est un succès, celui du dialogue maïeutique avec sa mère, qui lui permet de parvenir à la dernière étape de la phase univoque de son sentiment : l'aveu à Énéas.

Exploité en tant que prétexte diégétique engageant la réciprocité du sentiment et le début du rapport, le récit de l'aveu est mis en scène à travers l'expédient diégétique de la missive (« Tot

⁵⁴⁴ Sue l'aveu trisyllabique de Lavine, cf. PETIT 2014.

escrivrai an un brieve, / manderai li par un foillet / tot mon estre, tot mon corage », vv. 8769-8771). En outre, cette dernière ne constitue pas seulement le support de la révélation : la lettre sert également à encourager l'exploit chevaleresque du héros.

Juste avant la déclaration écrite, prend place le débat intérieur – parallèle à celui du premier monologue – qui met en scène les deux voix de la jeune fille. D'un côté, la voix de la raison réclame le contrôle de soi et prône l'attente de l'issue de la bataille :

« Fole Lavine, aies mesure. » (v. 8679)
« [...] Un po atant,
li termes ert prochenemant
que la bataille an estera,
et se il voint, il te prendra. » (vv. 8731-8734)

Du tourment amoureux découle, de l'autre côté, le *je* obstiné de l'amour délirant et souffrant, qui espère, grâce à son influence, contribuer à la victoire d'Énée dans le duel⁵⁴⁵ :

« [...] ainz que la bataille soit,
li voil primes faire savoir,
s'an ert plus fiers al mien espoir ;
se de m'amor est a seür,
molt l'an trovera cil plus dur,
molt an prendra grant hardement,
s'il sot onques d'amor noiant. » (vv. 8756-8762)

Déterminée à informer le héros de son sentiment, la voix de la démesure l'emporte et donne lieu au noyau de fond de l'aveu. Contrairement au parti de l'attente, qui promouvait un modèle de comportement résolu et tempéré, la jeune fille se persuade que la meilleure voie à suivre est celle de la réalisation amoureuse. Elle entreprend ainsi cette action : avouant son amour, sans attendre le redoutable résultat du duel, Lavine peut soutenir la valeur chevaleresque du héros et lui assurer le triomphe sur son ennemi, Turnus.

L'importance de ce noyau de fond devient donc capitale. Il n'est pas seulement l'une des phases du procès amoureux, mais il en représente le moment le plus impliqué dans l'action et le plus déterminant pour sa réalisation concrète. Il est, de surcroît, employé en tant qu'intermédiaire thématique, soulignant dans le récit le fait que le rôle attribué à l'amour est encore une fois

⁵⁴⁵ Et Lavine n'est pas la seule à nourrir cet espoir. Lorsqu'Énée est désormais épris par la jeune fille, l'une des deux voix entre lesquelles – lui aussi – est tiraillé, lui rappelle d'avoir confiance en l'action d'amour : « [...] molt m'a doné grant hardement : / ne quit c'ons cors de chevalier / vers moi la puisse desraisnier » (vv. 8990-8992).

subordonné au dénouement de l'événement principal de l'histoire, à caractère politique. L'aveu est chargé de mener non seulement à la réalisation érotique, mais aussi à la victoire guerrière : il s'appuie et se mélange aux questions politiques et à la conquête du pouvoir.

5. Réalisation et apogée

La réalisation de la relation amoureuse occupe dans l'*Énéas* un noyau de fond qui revêt des aspects diversifiés. Il est exploité dans le récit des deux couples : dans le premier cas il se présente comme un accomplissement charnel, dans le second comme l'officialisation de l'union au sein du mariage. Malgré leurs dissemblances diégétiques substantielle, ces deux épisodes sont clairement liés par l'adoption d'un même noyau de fond qui correspond, dans son essence, au dernier stade érotique *in presentia* pour tous les prototypes : la relation amoureuse semble, en d'autres termes, connaître une apogée – qui peut être représenté comme une réalisation charnelle ou spirituelle – au-delà duquel ne subsiste aucune forme de dépassement sentimental ou concret. Les liens amoureux connaissent, donc, dans l'*Énéas*, une étape extrême qui détermine, ensuite, l'achèvement de la relation, pour Didon, ou, plus simplement, l'épilogue du discours amoureux, pour Lavine⁵⁴⁶.

Pour le premier épisode, l'accomplissement est représenté comme la réalisation charnelle d'un amour univoque. À la suite d'un *innamoramento* stimulé par l'action d'un agent extérieur, Didon vient de subir les contrecoups de la maladie amoureuse et, une fois qu'elle a compris son état sentimental, elle peut avouer son amour à l'intermédiaire – sa sœur, Anna. Elle est donc présentée dans une condition d'attente et de préparation à la réalisation érotique de son sentiment. Au héros, le récit n'attribue, en revanche, aucun noyau de fond informant sur son état sentimental précédant l'accomplissement. La non-réciprocité de ce couple est ainsi reproduite dans l'asymétrie diégétique, qui montre ce décalage par le biais d'une narration exhaustive en ce qui concerne Didon, et d'un 'signifiant zéro' pour le personnage d'Énéas. À l'amour de la reine, le héros ne répond que par le biais d'une perception visuelle :

Danz Eneas [...]
quant vit la dame Tirïene,
ce li fu vis que fust Diene :

⁵⁴⁶ Cf. à ce propos TAGLIANI 2013 : « Solo il matrimonio, celebrato alle soglie della conclusione del romanzo, scioglierà definitivamente ogni dubbio in Lavinia e cancellerà, finalmente, lo struggimento e la preoccupazione. Così, se per Didone l'atroce constatazione di aver perduto, con la separazione dell'amato, ogni possibile felicità, era divenuta la causa scatenante del suicidio, in Lavinia l'esercizio, pur faticoso, della riflessione e della *mesure* permette di ottenere un finale positivo alla pur tormentata vicenda: nella soggezione alla signoria di Amore, la fanciulla matura quell'autonomia e quella lucidità che le permettono di ottenere tutto ciò per cui ha sospirato a lungo », *ibid.*, p. 158.

molt i ot bele veneresse,
del tot resenblot bien deesse. (vv. 1483-1488)

C'est une sorte d'aperçu d'*innamoramento*, préparatoire à l'accomplissement, qui souligne son asymétrie par rapport au développement de la situation sentimentale de Didon.

C'est à l'intérieur du cadre même de l'excursion à la chasse que la relation amoureuse trouve son accomplissement. À la suite d'un orage, les deux personnages restent unis et s'abritent dans une grotte où Didon fait don d'elle-même à Énéas :

Estes les vos andos ansamble,
il fait de li ce que lui sanble,
ne li fait mie trop grant force,
ne la raïne ne s'estorce,
tot li consent sa volenté ;
pieça qu'el l'avoit desirré. (vv. 1521-1526)

Le récit de l'accomplissement met en relief l'écart qui a déjà été remarqué entre la condition de Didon et celle d'Énéas : le héros parvient à conquérir sa proie sans difficultés, parce que cette phase représente pour la reine la réalisation de son espoir amoureux, c'est-à-dire l'achèvement de l'attente qui étend le temps de la passion depuis l'étape de l'*innamoramento*. L'accomplissement, qui occupe aussi la fonction d'aveu (« Or est descoverte l'amor », v. 1527), est donc relaté comme une étape qui n'a qu'une valeur univoque dans la relation amoureuse. Il substitue l'aveu à l'amant qui, contrairement à l'épisode de Lavine, n'a pas anticipé la relation amoureuse et n'a donc pas précédé l'accomplissement.

Dans l'épisode de Lavine, la réalisation de l'amour suit deux étapes. Le dénouement des tourments amoureux de la jeune fille survient à la suite de la médiation épistolaire : le sentiment amoureux chez Énéas est engendré par la découverte de ses sentiments (« Tot a veü quant que manda, / molt s'en fist liez », vv. 8871-8872). À partir de ce moment, le regard univoque de Lavine se transforme en une suite de regards échangés avec Énéas (« Devers la tor s'an retorna. / Lavine vit qu'il l'esgarda », v. 8875-8876), accompagnés par de vaines tentatives de contacts physiques à distance (« un baisier li anveot, / mes nel senti, ne il nel sot, / de quel savor ert li baisiers », vv. 8879-8881).

La deuxième étape de l'accomplissement amoureux est en revanche marquée par le mariage⁵⁴⁷. Après le triomphe d'Énéas dans le duel contre Turnus, un délai de huit jours est accordé aux deux amants pour fêter leur union (« de ce fu li termes asis / par lor esgarz jus qu'a huit dis », vv. 9837-9839). Le récit semble concentrer les derniers éléments du discours amoureux à l'intérieur de ce cadre temporel. Exploitant la dilatation du temps amoureux, les deux derniers monologues donnent voix à l'inquiétude du héros et de la jeune fille. La chronologie du discours amoureux ne semble subsister que grâce à l'attente :

Molt par est mal a consirrer ;
tant devroie plus desirrer
que li termes fust acompliz
et que de li fusse saisiz.
Mais icist jor mervoilles durent. (vv. 10023-10027)

En effet, au terme de cette étape – avec le mariage et l'officialisation du couple – le discours amoureux s'épuise et le récit se termine sans faire référence à l'engagement sentimental des deux personnages⁵⁴⁸.

6. *L'obstacle*

Durant son déroulement, la relation amoureuse subit l'ingérence d'un noyau de fond s'opposant à son accomplissement sans l'empêcher. L'obstacle est un prétexte diégétique exploité en tant que moyen de représentation des risques et des menaces provoqués par le sentiment amoureux. Les problématiques posées procèdent de réflexions sur les enjeux sociaux du lien relaté. Le récit présente en effet une tendance à mettre l'accent sur le procès d'entrée de la relation amoureuse dans la réalité sociale qui interfère avec la politique. Ce noyau de fond est représenté comme l'intrusion d'une voix externe ou sous forme d'un trouble interne au couple.

La première occurrence de l'obstacle apparaît après l'accomplissement du couple Didon-Énéas. L'obstacle, ici, en tant que noyau de fond, est subordonné à l'exigence de l'auteur de

⁵⁴⁷ La correspondance entre le sentiment amoureux et la configuration conjugale du couple est un élément fondamental du prototype amoureux idéal de ce roman. Cela avait déjà été déclaré comme une étape fondamentale de l'accomplissement amoureux dans le dialogue de Lavine avec sa mère. Elle refuse en effet de se marier avec Turnus parce qu'elle ne l'aime pas : « — Se ne t'avra Turnus ? — Nenil, / ja ne avrai lui a signor, / mais a cestui otroi m'amor. » (vv. 8562-8564). Mais le recours au discours amoureux s'affaiblit lors de ce passage nodal dans l'histoire relatée. Le récit attribue en effet plus d'importance aux moments qui précèdent le mariage qu'au mariage lui-même, qui assure une fonction davantage diplomatico-politique qu'amoureuse. Cf. CHAREYRON 1988.

⁵⁴⁸ La seule apparition du mot « amour » est une *lectio difficilior* du ms A, aux vv. 9991-9992 : « Voiant als toz l'a erité / de son realme, de s'amor ». À ce propos, voir BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018, p. 729 note 1 : « [...] la leçon atypique de A [...] soutenue par I [...] est plus riche de sens (l'amour et le royaume sont étroitement liés), alors que la leçon *enor* [...] semble plus banale, voire redondante ».

transmettre son message – comme dans le cas de l'*excursus* phénoménologique dans le monologue de Lavine. L'obstacle est en effet annoncé par les réflexions critiques qui accompagnent la suite de l'épisode de la chasse et qui mettent en doute la légitimité de la conduite du couple. La reine ne s'était jamais ainsi sentie aussi honteuse depuis la mort de Sychée :

[...] onc mes puis la mort son seinor
ne fist la dame nul hontage. (vv. 1528-1529)

L'acte de violation de la promesse au mari défunt est défini tout au long du passage comme relevant de la « felenie » (v. 1547), du « putage » (v. 1584), de la « luxure » et de la folie (*cf.* v. 1590). Le jugement négatif, ainsi relaté par l'auteur, prend alors forme dans le récit : des rumeurs se diffusent au sujet du geste honteux d'Énéas envers la veuve (« La fame vait par la contree / que Eneas l'a vergondee. », vv. 1539-1540) et la faute de la dame est dénoncée partout au sein du royaume (« Par Libe note ceste fame / la felenie de la dame », vv. 1567).

La nouvelle relation n'alimente pas seulement les critiques par sa nature extraconjugale. On invoque en ce sens deux autres raisons. Ce qui aggrave la situation de Didon, c'est qu'elle préfère l'amour d'un homme de plus bas rang plutôt que celui des nobles, qu'elle a déjà refusés :

Quant l'oënt dire li baron,
li duc, li prince, li contor,
qu'ainçois ne volt prendre a segnor,
molt se tienent por vergondez,
qu'ele les a toz revelez
por un home de plus bas prois,
qui ne estoit ne cuens ne rois. (vv. 1582-1588)

Le statut problématique d'Énéas est causé par sa condition. Lorsqu'il débarque à Carthage, en effet, Énéas est un chevalier célibataire, voire veuf, dépourvu de terres et d'autorité ; son rang correspond à celui d'un « jeune » à la recherche de pouvoir, comme le souligne – d'un ton accusateur – le récit décrivant la réaction d'Énéas à la conquête illégitime du royaume (« toz est livrez a male voe, / et terre et fame tient por soe », vv. 1613-1614)⁵⁴⁹. En d'autres termes, la critique s'adresse à la démarche qui l'a conduit au pouvoir : il a atteint le pouvoir en violant un serment de chasteté, avec une reine appartenant à un rang supérieur, entraînant un rapport asymétrique.

⁵⁴⁹ C'est ce qu'on observe à très juste titre dans BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018, p. 263 note 1 à propos du v. 1614.

L'inquiétude de la société se répand en même temps que la « fame » sur le sort désastreux de cette union : dilapidant son énergie dans l'aventure amoureuse, le couple oublie et délaisse ses obligations externes. Les réjouissances amoureuses s'opposent, d'un côté, aux devoirs politiques du gouvernement, et de l'autre, à la mission de fondation :

La dame an laisse son afaire,
nule autre chose ne panse gaire,
et cil en a guerpi sa voie. (vv. 1575-1577)

Ensuite, le rappel du voyage pour la Lombardie intervient par la voix des dieux (« de par les deus vint uns mesage », v. 1616), qui ordonnent à Énéas de quitter la reine (qu'il « deguerpisse la Tiriane », 1621) et de partir pour la terre que la providence divine lui a conférée (parce qu'« altre est la providence as deus », v. 1624).

Les dangers qui sont blâmés dans le couple sont de trois ordres : sa nature extraconjugale, sa capacité de détourner ses deux membres de leurs missions, et le rang social inférieur de l'homme par rapport à la femme. L'obstacle installé à ce stade matérialise donc la nécessité de mettre en discussion la légitimité du couple et d'interrompre le rapport amoureux jugé comme néfaste selon les principes éthiques du récit.

La deuxième présence de l'obstacle détectable dans l'*Énéas* touche à la question de l'amour de Lavine. Ce noyau de fond correspond à la réaction de la reine après l'aveu de sa fille⁵⁵⁰. Dérangée par sa prédisposition amoureuse à l'égard d'un étranger et par son indifférence vis-à-vis de Turnus – le parti local –, la mère essaie de détourner Lavine de son propos. La reine introduit alors un obstacle qui nuit au bon déroulement de la relation amoureuse, en se servant de l'argument de la pédérastie et de ses conséquences, empêchant ainsi au couple d'engendrer une génération d'héritiers (« l'an ne feroit ja mes anfan, / li siegles faudroit ainz cent anz. », vv. 8601-8602). Cet amour est en effet contraire aux lois de la nature :

« [il] si fet contre nature,
les homes prent, les fames let,
la natural cople desfait. », vv. 8606-8608

La reine ne prédit à l'amour de Lavine aucun espoir d'essor heureux. Une telle liaison ne pourrait s'achever qu'avec un piège semblable à celui qu'a échafaudé Didon :

⁵⁵⁰ Il s'agit d'un moment préalable à l'aveu définitif, qui anticipe l'union du couple.

N'as tu oï comfaiement
il mena Dido malement ?
Unques feme n'ot bien de lui,
n'en avras tu, si com ge cui,
d'un traïtor, d'un sodomite. (vv. 8579-8583)

L'introduction de la relation dans la réalité sociale et politique est présentée comme une phase problématique, qui doit subir une mise à l'épreuve : c'est pourquoi, encore une fois, l'obstacle semble se matérialiser dans les accusations qui injurient le héros et qui circulent sous la forme de rumeurs. Les risques d'une mauvaise renommée et l'impossibilité d'une descendance sont désignés comme des questions de première importance. L'influence de la « providence » (cf. v. 1624) et le caractère moralement pur de ce lien permettront enfin à l'obstacle de ne pas obstruer les étapes successives menant à l'union⁵⁵¹.

Un autre obstacle s'oppose au couple Lavine-Énéas après la révélation réciproque de leur amour. C'est la distance spatiale qui s'instaure lorsque l'un des protagonistes se trouve en haut de la tour et l'autre en bas, dans le champ. Cette distance empêche le contact entre les deux amants, même après l'aveu épistolaire de Lavine et l'échange réciproque de regards : cet écart déclenche un court-circuit dans la relation désormais amorcée mais attaquée par des doutes concernant la sincérité mutuelle du couple.

Au sein du monologue d'Énéas apparaissent alors des propos à caractère misogyne. Dans son débat intérieur, l'incertitude s'appuie sur l'idée que la femme est capable de tisser des pièges subtils (« fame est de molt male voisdie. », v. 9009) ; elle pourrait avoir avoué son amour à Turnus, comme elle l'a fait avec lui (« il puet bien estre que Turnus / a de s'amor ou tant ou plus. », vv. 8999-9000). Quant à Lavine, elle confirme dans son troisième monologue les injures de la mère (« de feme lui est molt petit, / il voldroit deduit de garçon », vv. 9132-9133).

Les soupçons, liés ici aussi à l'intromission de la réalité sociale, ne représentent que des interférences négatives. Si les sujets d'incertitude et de doute affligeant les deux amants dérivent de problématiques externes et politiques, ils ont pour cause originelle la distance séparant les deux personnages : le court-circuit se manifeste comme une hésitation réciproque lorsque l'aveu amoureux n'a pas eu comme conséquence l'union. En tant que noyau de fond, la distance intervient donc comme un obstacle temporaire, précédant l'heureuse réalisation amoureuse.

⁵⁵¹ Sur le problème de l'homo-affectivité dans l'*Énéas*, cf. surtout BURGWINKLE 1993 ; CORMIER 1994.

7. *Le dénouement (abandon et plainte)*

Le dernier noyau de fond constitutif de l'établissement du discours amoureux dans l'*Énéas* survient lors de l'achèvement de la relation amoureuse : il ne concerne que les couples Didon-Énéas et Nisus-Euryale, les deux étant soumis à une étape qui en désigne l'épilogue. Ce noyau de fond, qui exploite l'axe narratif de la temporalité, est représenté à travers différents expédients diégétiques, se résumant essentiellement au récit de l'abandon de l'un des deux membres du couple et à la réponse plaintive de l'autre.

Pour le premier couple, ce noyau de fond est très développé : cette extension souligne l'importance qu'acquiert, dans le récit de cette relation, la phase finale. Cette étape débute avec l'annonce préliminaire des dieux, invitant Énéas à regagner les rangs de sa mission : le départ apparaît donc comme une action inéluctable et indésirable, contrariant tant l'homme que la femme. Le récit souligne un parallélisme affectif qui s'installe dans leurs réactions de dissentiment et de souffrance ; c'est à travers la mise en évidence de cette similitude que le parallélisme accentue l'asymétrie entre Didon et Énéas.

Lorsque s'approche le moment du départ, en effet, le héros est représenté en proie à l'angoisse à cause de son éloignement (« Molt li est grief a departir / et la dame a deguerpir », vv. 1629-1630). Les préoccupations au sujet de la dame le font hésiter (« molt est pansis, maz et dotos », v. 1631) quant à la possibilité de la laisser à la merci de sa souffrance et en danger de mort (« molt dote la departie / de la dame, qu'el ne s'ocie », vv. 1634-1635). Les motifs attachés au personnage d'Énéas sont clairement liés à la souffrance amoureuse (l'angoisse de la séparation, la souffrance du départ) ; mais la raison de son chagrin dérive aussi clairement du renoncement à un lien de dépendance extra-amoureux, voire politique. Quand le héros fait part à la reine de son désir de s'éloigner, il exprime son congé d'une manière particulièrement significative en ce sens :

« [...] bien sai que vos m'avez servi
molt richemant vostre merci ;
veistes moi desconsoillié,
merci en eüstes et pitié.
Se nel vos puis gueredoner,
ge nel porrai mie oblïer. » (vv. 1777-1782)

La gratitude du héros s'adresse notamment à l'hospitalité de la reine et à la disponibilité qu'elle lui a offerte sans se soucier de la pauvreté et de la prostration du chevalier. Énéas se révèle conscient de l'univocité des actions généreuses et bienfaitantes de Didon à son égard, faveurs qui ne pourront pas lui être retournées. Il en ressort l'image d'une dame qui, en tant que *domina*

pourvue de noblesse et de richesses, pratique vis-à-vis du chevalier 'jeune' sa « merci » et sa « pitié ». Dans le cadre d'une initiative à caractère diplomatique qui se traduit dans un lien sentimental, elle s'appuie sur sa supériorité de rang et de pouvoir. Mais étant donné cet écart, elle ne pourra pas être récompensée (l'acte de « gueredonner »).

Didon, pour sa part, reconnaît, conformément à Énéas, la compromission de leur liaison dans des questions sociales et politiques – d'autant qu'elle craint que les seigneurs qu'elle a refusés puissent porter plainte contre elle (« Cil me heent por vostre amor, / dont ge ne voil nul a seignor », vv. 1721-1722) ; mais, contrairement à lui, elle affirme explicitement la primauté des problématiques sentimentales :

« De ce me dot, si puis ge faire,
mais plus me torne a contraire
la vostre amors, qui molt m'argüe. » (vv. 1731-1733)

La dissemblance entre les deux fronts est incontestable, au point que l'éloignement représente, pour l'un, le début d'une nouvelle Histoire (son départ marque l'exorde d'une dynastie et une palingénésie historique) et, pour l'autre, la mort absolue (de la corporalité – brûlée par le feu – et de l'avenir – à cause de l'absence de descendants). Didon laisse clairement entrevoir le risque de cette disparition totale, évoquant l'absence d'un héritier qui pourrait représenter un moyen de survivance (« Se j'aüsse de vos anfant [...] », v. 1739).

Le congé définitif suit une dynamique d'éloignement qui se déroule, d'un côté, comme un mouvement dynamique (la nef, le voyage) et, de l'autre, comme un état figé (la fenêtre, la contemplation). Le héros agit, la dame subit : la représentation souligne encore une fois une situation d'asymétrie.

Le noyau de fond de la fin du rapport s'attache donc au récit du départ. Il faut remarquer que cet épisode, par sa nature narrative, n'exploite pas seulement la modification de l'espace du récit, avec l'élargissement des horizons du territoire qui l'encadre, mais acquiert aussi une forte valeur chronologique, qui attache cet épisode tant au présent – avec l'évocation de la réalité sociale et politique – qu'au passé et au futur. La narration de l'abandon participe, en effet, à l'approfondissement des dimensions temporelles, comme l'auteur le montre de deux façons différentes. Aux personnages est en effet attribuée une véritable mémoire émotionnelle, comme en témoigne Énéas en promettant à Didon la pérennité de sa gratitude et de son amour :

« [...] manbrera m'an tant com vivrai,
sor tote rien vos amerai. » (vv. 1783-1784)

Il en va de même de l'indulgence que Didon garantit au héros (« ge li pardoins ici ma mort », v. 2064) après sa descente aux enfers. Outre une mémoire émotionnelle, on confie également aux personnages la faculté de percevoir la muabilité et la profondeur de leurs sentiments : cela est le cas dans la prédiction de Didon, qui craint la persistance de ses sentiments (« se cist corages ne me mue / que jo ore ai, n'en vivrai mie », vv. 1734-1735), et dans sa conscience de l'inégalité sentimentale (« Nos sentons molt diversement », v. 1823), perçue également par Anna, qui regrette l'« amor soltaine » (v. 2142), voire univoque, de sa sœur envers le héros.

La réciprocité complète qui caractérise la relation entre Nisus et Euryale, et qui la distingue de tous les autres couples de l'*Énéas*, se reflète parfaitement dans la mise en scène de l'épilogue de cet amour – qui correspond également à l'achèvement de leur vie.

Les deux jeunes chevaliers sont représentés dans une situation de parfaite homologie sentimentale, mais le récit souligne aussi la parité de leurs volontés. Lorsque Nisus est appelé à accomplir sa mission dans le champ adverse, Euryale exprime non seulement le désir de l'accompagner, mais aussi une réelle nécessité de le suivre :

« Comant remandrai ge sanz toi,
ne tu comant irras sanz moi ?
Dunc n'ies tu gié et ge sui tu ? » (vv. 4943-4945)

La vie des deux jeunes gens semble courir le risque de s'interrompre face à la menace de la séparation : aucun des deux ne pourrait subsister sans l'autre, au point que leurs deux existences semblent se superposer l'une à l'autre (« N'es-tu donc pas moi et ne suis-je pas toi ? », v. 4945).

La parfaite réciprocité qui définit la nature de cette relation se confirme aussi devant la mort : lorsque Nisus commence à nourrir le doute que son ami ait été tué, il annonce sa volonté de ne pas lui survivre et de se sacrifier au nom de son amour pour lui (« [...] por vostre amor perdrai la vie / soantre vos ne vivrai mie. », vv. 5157-5158). Dans le même temps, son espoir de voir Euryale encore en vie se fonde sur la connexion sentimentale qui les lie à distance (« se il sentist dolor mortel, / mes cuers lo sentist altretel. », vv. 5169-5170). Il se crée une superposition entre ces deux personnages, qui fait que de la mort de l'un découle la mort de l'autre. :

« [...] ge metrai mon chief por lo sien ;
se muir por lui, molt par m'iert buen. » (vv. 5235-5236)

Dans de pareilles conditions, Lavine exprimera plus loin le souhait de mourir en cas de défaite du héros (« se Eneas i est conquis / ou par mesavanture ocis, / ocirrai moi [...] », vv. 8745-8747).

Mais la symétrie sentimentale du couple Nisus-Euryale s'étend à la possibilité que l'un se substitue à l'autre en cas de péril de vie : un équilibre tellement irrévocable que la fin de l'union ne dépendra que de la mort simultanée des deux personnages.

2.3 La femme présente

À mi-chemin entre la tradition occitane et la plus jeune tradition lyrique d'oïl, une exception aux premières règles du *discours amoureux* fait son apparition. En adoptant une posture de congé, l'expression amoureuse du poète acquiert le caractère d'une phase préalable ou consécutive à une 'rencontre', c'est-à-dire à une phase d'union des amants.

2.3.1 Images, espaces et sens d'un discours amoureux

Deux traits saillants de la *descriptio puellae* sont à pointer en tant que motifs d'altération de l'expression de l'auteur : son statut topique et sa valeur signifiante. Ces deux caractéristiques – qui vont de pair – se retrouvent selon une configuration presque constante. D'abord, l'expédient rhétorique tend à éliminer la présence de l'auteur, parce que la voix des *topoi* prend part au discours et restreint la possibilité d'emprunter des chemins inédits. Il ne reste à l'auteur que la possibilité d'intervenir sur l'emplacement du lieu commun et de défiger un autre sens de la figure de style. Partant de ce constat, la description de la beauté physique et morale de la femme aimée peut bien être évaluée en tant que composante à part entière du message littéraire, mais uniquement à partir des éléments qui dépassent l'anonymat de la parole stéréotypée. Ainsi, à la superposition invisible entre le *topos* et les choix d'auteur, le regard critique peut répondre en décelant les unités signifiantes dans le contexte et dans les caractéristiques propres de tel ou tel portrait⁵⁵². Mais il faut croire que le message se loge moins dans l'image que dans son sens : si l'intention représentative, dictée par les arts poétiques⁵⁵³ est, quant à elle, entièrement d'ordre topique, le sens de cette même représentation est contenu dans le *discours* que la description élogieuse peut véhiculer⁵⁵⁴. Il est possible d'entreprendre à partir de ce postulat l'interprétation du statut de la corporalité féminine dans la chanson lyrique de croisade⁵⁵⁵.

⁵⁵² Cf. sur « le jeu de l'invention » Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1960, p. 253 : « Les trouvères disposent d'un certain nombre de motifs topiques qui répondent à une vision idéale commune de la femme c'est-à-dire à une fiction amoureuse. Tout l'art consiste à en varier la disposition par le renouvellement des combinaisons formelles ».

⁵⁵³ La beauté de la femme est l'objectif principal de la *descriptio puellae* selon Mathieu de Vendôme, *Ars Versificatoria*, cf. I, 40 : « Amplius, si agatur de amoris efficacia, quomodo scilicet Jupiter Parasis amore exarserit, praelibanda est puellae descriptio et assignanda puellaris pulchritudinis elegantia [...] » (*Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire*, éd. Edmond Faral, Paris, H. Champion, 1958, p. 119).

⁵⁵⁴ La valeur subjective de la description est remarquée par R. Dragonetti (*La technique...*, *op. cit.*, p. 250) : « Décrire sera donc avant tout, donner, au moyen d'hyperboles, une image idéale exaltante ou déprimante de l'objet, selon qu'elle est dictée par un sentiment d'admiration ou de blâme. Étroitement liée au parti pris affectif du blâme ou de la louange, la description est donc essentiellement morale, pathétique et idéale : l'irréalisme en constitue une des caractéristiques marquantes ; sa vérité est dans le style, non dans l'observation ».

⁵⁵⁵ Pour le statut du genre et l'intervention du discours amoureux dans la tradition manuscrite, voir Luca Barbieri, « Le canzoni di crociata e il canone lirico oitanico », *Medioevi*, 1/2015, p. 45-74.

Comme l'a remarqué J.-Ch. Payen, dans ce genre poétique « se fait jour une sensualité qu'on ne rencontre généralement pas dans la lyrique d'oïl »⁵⁵⁶. Le point de départ, dans cette perspective, est l'idée qu'une mutation s'opère au sein des dynamiques sentimentales, qui transforme la « distance hiérarchique » séparant le poète de son aimée insaisissable, en une « distance dans l'espace » qui, unissant les deux amants dans la situation initiale, les sépare à la suite du départ du croisé. Le cadre ainsi dessiné ne constitue évidemment pas la *conditio sine qua non* de la chanson de croisade : l'hybridité que ce genre lyrique connaît par définition touche aussi au façonnement de la relation amoureuse qui l'habite. Par conséquent, l'opposition entre l'« ici » et l'« ailleurs », qui se définissent respectivement comme sièges de joie et de souffrance, n'apparaît jamais fixée de manière définitive.

On ne saurait cependant nier la singularité des expériences sentimentales relatées par les poètes-croisés, qui se distinguent de l'ensemble de la tradition lyrique par des détails exclusifs. Cela doit être premièrement relié à l'effet provoqué par la concrétisation de la figure féminine : la dimension matérielle du rapport amoureux passe aussi par la représentation de la Dame dans sa *descriptio*⁵⁵⁷. De façon manifeste dans ce genre poétique, l'image de la femme semble mettre en évidence, dans le passage du canevas rhétorique au dispositif idéologique, la distorsion éthique qui fléchit, au fil de leurs histoires, les traditions lyriques d'oc et d'oïl. Le portrait topique et les stratégies de mise en scène de la relation amoureuse qui sont construites autour fondent donc, dans l'image de *midonz*, les contradictions d'une idéologie inlassablement soumise à l'évolution mais constamment dominée par un double « souci de soi » : terrien et ascétique.

À travers une analyse stylistique de la *descriptio puellae*, de sa casuistique et de sa signification, cette étude poursuivra l'objectif d'extraire et d'analyser les composantes de la configuration descriptive féminine dans les chansons lyriques de croisade. En examinant la réponse du poète au souvenir de la beauté et du comportement de la dame ainsi que l'emploi du lexique du corps, on pourra mesurer le chemin parcouru dans le discours amoureux vers une dimension sentimentale plus matérielle.

⁵⁵⁶ Jean-Charles Payen, « *Peregris* : de l'*amor de lonh* au congé courtois [Notes sur l'espace et le temps de la chanson de croisade] », *Cahiers de civilisation médiévale*, 67/1974, p. 247-255, ici p. 251 : « les poètes d'oïl bouleversent profondément les données de la chanson courtoise. Celle-ci repose en effet sur une relation entre l'amant et la dame où la distance hiérarchique entre l'un et l'autre est telle que le *guerredon* est sans cesse reporté dans un avenir hypothétique. A cette distance hiérarchique s'ajoute une distance dans l'espace : dans la plupart des cas, la fiction romanesque sur laquelle se fonde le texte exige que la dame soit perpétuellement absente, comme si l'exil était la condition nécessaire et permanente de la *fin'amors*. Or, dans la chanson de croisade, la situation initiale est différente puisque le poète et la dame sont réunis. Au lieu de tendre vers la retrouvance à partir d'un exil actuel, le poète interrompt le bonheur relatif d'une présence réciproque pour s'éloigner de son amie. L'"ici" est le lieu de la joie et l'"ailleurs" celui de la souffrance : cette spatio-temporalité affective est exactement l'inverse de celle que cultive normalement la lyrique amoureuse d'oc et d'oïl ». Cf. aussi Cathrynke Th. J. Dijkstra, *La chanson de croisade : étude thématique d'un genre hybride*, Amsterdam, Schiphouwer en Brinkman, 1995, ici p. 151-152.

⁵⁵⁷ Cf. C. Th. J. Dijkstra, *La chanson...*, *op. cit.*, p. 49 : dans la récolte systématique des thèmes propres à la *fin'amor*, on signale la pratique d'*ekphrasis* physique de la dame. Elle identifie en outre deux types de *descriptio* : un mode « clichématique » et un mode « individualisé ».

1. Selon les coordonnées spatio-temporelles de l'action qui régit l'axe diégétique, la *descriptio puellae* peut répondre à trois chronotopes différents. Il est possible de les renvoyer schématiquement aux paradigmes suivants : si le poète évoque une expérience qui se déroule dans le passé, le corps de la femme revêt le rôle de souvenir ; la description assume le statut de réalité intérieure et se superpose à la réalité extérieure si elle se profile dans le présent ; si, enfin, l'histoire est conçue comme future et possible, le corps encadre le moment et le lieu du but de l'action.

C'est au premier modèle, privilégié par la tradition française, que répond l'image proposée dans *Se j'ai esté lonc tanz hors du paiz* (RS 1575) poème attribué à Gautier de Dargies⁵⁵⁸. L'appartenance de ce texte à l'ensemble des chansons de croisade procède de son évocation initiale du voyage, mais le noyau thématique est constitué par le souvenir de la femme. L'importance de cette figure est célébrée dès l'incipit, où le poète raconte le châtement qui l'a frappé : pour avoir osé se séparer de la créature aimée – *la rienz que pluz amoie*, v. 2 – (protase), le pèlerin est puni par de nombreuses adversités (apodose) qui aggravent le souci de la distance. L'acte du départ est rappelé en ouverture (v. 1) à travers deux coordonnées essentielles, spatiale (*hors*) et temporelle (*lonc*) ; l'éloignement de la dame est signalé, en revanche, par l'allusion à une absence visuelle : *et, Dieu merci, et dont me venist joie, / quant je ma douce amie n'i veoie ?* (vv. 8-9). Autour de la vue, qui conserve le plaisir du souvenir physique, plane le rappel des risques du service amoureux. La *descriptio*, placée au centre de la troisième strophe, représente à la fois le point d'arrivée de la déclaration de soumission et le prétexte pour remettre en cause la sincérité amoureuse :

Ja nus services ne sera peris
a fin amant qui en douz lieu l'emploie,
maiz li miens est en aventure mis,
quar tant redout cele qu'amer soloie :
la grant, la gente, la belle, la bloie,
mameletes dures en mi le pis,
gorge blanche pluz que n'est nois ne lis.
Ce n'i faut pas, ele est et simple et coie,
maiz ele a cuer felon qui trop m'esfroie. (vv. 19-27)

⁵⁵⁸ *Poesie – Gautier de Dargies*, éd. Anna Maria Raugei, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 347-360. Nous intervenons sur la ponctuation de l'édition dans cette strophe.

Le corps, peint par le biais de visions abruptes, est décrit selon une structure qui s'affranchit de l'ordre du canon classique⁵⁵⁹ : on évoque en même temps des repères généraux (la grâce et la beauté), des éléments macroscopiques (la stature et la chevelure) et, enfin, des caractéristiques plus nettes mais reliées aux conventions rhétoriques (les seins et la blancheur de la gorge). Le souvenir, qui s'impose comme une image fulgurante aux contours flous, sert moins à satisfaire le désir esthétique du poète qu'à ancrer ses déclarations et ses craintes amoureuses en un objet qui ne se concrétise que lorsqu'il est subjectivisé⁵⁶⁰.

Dans la strophe suivante, lorsque le visage devient le centre focal de la description, la beauté de la dame se disperse davantage, au fil de l'opposition entre passé et présent et en fonction de la contrariété d'avoir vu la promesse de *guerredon* non honorée :

Je me plaig mout del debonere vis,
du biau samblant que trouver i soloie,
qu'ele me fist tant qu'ele m'ot bien pris ;
par trahison qui treble et multeploie
m'a fait chose que dire n'oseraie;
quant m'esguardoit, si me faisait un ris :
lors me sambloit que fusse en paradiz ;
quant mieuz la serf, voir et pluz me desvoie
du guerredon que avoir en devoie. (vv. 28-36)

La beauté reproduit, en même temps qu'elle les rappelle, les itinéraires de l'âme du poète. Le poète associe la vision du ciel au sourire de la dame : le passé heureux, immobilisé dans la matérialité du portrait, fonctionne comme la source d'une dynamique spirituelle verticale. Au présent néfaste est attribuée, au contraire, une trajectoire descendante, qui transforme, au cours d'un temps indéterminé, l'élan favorable d'autrefois en une perte de repères inéluctable (*et pluz me desvoie*).

Réminiscence, verticalité et présence : le paysage psychologique évoqué par Gautier de Dargies résonne de notes familières à *L'onratz iauzens sers* de Gaucelm Faidit⁵⁶¹. Le poème sert à peindre le souvenir – la *doussa sovინensa* (v. 6) – qui associe la vision de la dame de *bela parvensa* (v. 2) aux impression tactiles (*mi torn'en plazers*, v. 5) de l'accomplissement du désir. Dans la chronologie intérieure de l'attente, la sphère de la séparation spatio-temporelle entre

⁵⁵⁹ *Ars Versificatoria* I, 57, éd. cit., p. 130.

⁵⁶⁰ Une remarque de Dragonetti à propos de la description de la dame nous semble très appropriée à ce propos : « Sans doute ce fait [la relation amoureuse] peut exister pour le trouvère lui-même, mais intégré au poème, il se métamorphose en mythe vécu avec plus ou moins d'intensité selon les fictions imposées de la rhétorique courtoise » (R. Dragonetti, *La technique...*, op. cit., p. 248).

⁵⁶¹ Gaucelm Faidit, *L'onratz iauzens sers* (BdT 167.33), éd. Giorgio Barachini, Rialto 2.ii, 2016 (<http://www.rialto.unina.it/GcFaid/167.33/167.33%28Barachini%29.htm> ; page consultée le 14 février 2018).

l'amant et l'aimée correspond au *bos espers* (v. 3), produit imaginaire de l'ascendance amoureuse qui ne se résoudra qu'au terme de l'*entendensa*⁵⁶². Aussi indéterminé qu'il puisse paraître dans la première strophe, le souvenir entend se rattacher par la suite à une image réelle, concrète, vraisemblable.

Que·l sieus gentils pros
 cors cortés, de bon aire,
 francs e cars e bos,
 humils e d'aut affaire,
 e·l huelh amoros,
 que·m saubon lo cor traire,
 e sa bevolensa,
 don soplei vas Proensa,
 m'an tan aut aders
 que rics suj et enders,
 sol nostra bevolensa
 sia complitz lezers,
 que no·i falha poders. (vv. 14-26)

La parole cherche à redéfinir les contours, à préciser les traits physiques et moraux de la femme, qui n'est pas uniquement le point d'origine du voyage et le fantasme d'un passé vécu, mais aussi le mirage futur de la fin tant souhaitée. Autour de la *descriptio* de la dame (qui s'étend jusqu'à la troisième strophe) se dessine alors le corps de l'*espers*, par le biais d'une stratégie qui rend concrète l'invocation du retour. Rentrer dans son pays, en effet, ne garantit pas de retrouver, dans le futur, un passé intact. La remise en question du pouvoir, les soucis territoriaux et affectifs

⁵⁶² Le concept d'*espoir* constitue l'un des noyaux idéologiques fondamentaux des traditions lyriques occitane et d'oïl. Le démontre la récurrence de ce mot au sein de la rhétorique amoureuse. Il est notamment employé en relation avec la phase du rapport où l'amant considère sa liaison comme devant se réaliser. Étape essentielle de la phénoménologie, elle consiste, dans plusieurs cas, en une suspension spatiale et temporelle perçue comme très longue – voire sans terme. C'est pourquoi dans la poésie les formes du terme indiquant l'*espoir* sont souvent associées à celles d'*attente* : les deux mots, à l'étymon différent, ont vu dans la langue (peut-être déjà en latin tardif) un croisement sémantique. La synonymie dérivée est bien attestée depuis l'afr. ; voir FEW 25, 710b s.v. ATTENDERE : « fr. *attente* "espérance" (dp. WaceConcA), afr. *avoir maire atente* "avoir une plus grande espérance" BenDucF, etc. » et en contexte amoureux « *avoir s'atente* à "aspirer à (un amour)" GautArrIIIIL, "brûler d'amour pour qn" JCondé » ; cf. aussi FEW 12, 164b s.v. SPERARE : « fr. *espoir* "attente, supposition" (BenSMAure-déb. 13^e s.), apr. *esper* "attente" (dernier tiers 12^e s.) ». La chanson lyrique de croisade représente, dans ce sens, le contexte le plus pertinent pour exploiter cette correspondance sémantique, puisqu'il y est très souvent question d'une *attente* (réelle, pendant le voyage outremer) qui s'ancre à l'*espoir* (du retour physique, ou plus spécifiquement de la réalisation des vœux spirituels à la suite de la mission). Ce binôme est aussi un lieu commun du *grand chant courtois*, cf. Georges Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e-XIII^e s.) : étude sémantique et stylistique du réseau lexical "joie"-«dolor»*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, p. 315 : « Cette joie [...], dans la chanson courtoise, est toujours envisagée sous l'angle de la virtualité ou de la finalité et, dès lors, l'emploi de *joie*, dans tels cas, se caractérise par un environnement distributionnel typique. [...] Le verbe dont *joie* dépend implique par sa signification propre une orientation vers l'avenir (*désirer, espérer, attendre...*) ; ou bien ce verbe est accompagné d'expressions comme *esperance de, s'attendre de, cuidier*, impliquant cette même orientation ».

sont autant de conséquences du départ qui ne sont pas rares⁵⁶³ : en s'éloignant de son patrimoine et de ses proches, le croisé est conduit à croire que la terre d'origine a acquis le caractère sinistre d'un lieu où il a perdu son identité. La femme devient donc l'incarnation synthétique du moment crucial où le poète-chevalier retrouve ses biens, sentimentaux et matériels. Les traits les plus agréables de son aspect et de son comportement – s'ils expriment la bienveillance – ciblent moins l'éloge esthétique de la beauté féminine que la perspective du bon accueil, invoquée à l'optatif (*que-l sieus*). À ce stade, le poète peut satisfaire son exigence de donner une physionomie émotionnelle au moment de son retour. Mais cela n'arrivera dans la réalité qu'à la condition (vv. 24-26) que la femme accepte sa requête de pardon (*Per so-i tanh perdos*, v. 40). Afin de pouvoir lui accorder son indulgence, la dame ne doit pas uniquement accuser son amant de l'avoir abandonnée (*afan, qu'ie-lh vi traire / al grieu comjat*, vv. 36-37) et d'avoir prolongé son attente (*quar tardiei pauc ni guaire / de tornar coitos / vas lieys en son repaire*, vv. 41-43) ; elle devra aussi le récompenser pour son entreprise. Dans le cœur de l'aimée, le malheur causé par le départ du croisé (*si-l movers [...] l'es al cor dolers*, vv. 53-57) pourra ainsi être compensé par la reconnaissance de ses mérites. Ayant servi Dieu, il s'est assuré des récompenses sur Terre et au Ciel :

[...] es dels bos pretz lo maire
 qui sans deleichos
 vai al rey glorios
 servir, qu'es vers salvaire,
 qu'el cel e sa ios
 n'er rics lo guazardos. (vv. 60-65)

La chanson *Aler m'estuet la u je trairai paine* (RS 140) du Châtelain d'Arras⁵⁶⁴ réitère la même opposition, incarnée par la figure féminine, entre un passé heureux, nourri de souvenirs, et un présent d'attente, marqué par l'inquiétude. En réalité, tout se déroule dans l'âme du poète :

⁵⁶³ Cf. Saverio Guida, *Canzoni di crociata*, Parma, Pratiche editrice, 1992, p. 31 : « Un altro motivo che agiva da freno su pur spesso sinceri propositi di partecipazione alla guerra santa era rappresentato dalla necessità di separarsi, con la prospettiva di tempi lunghi e di un ritorno dubbio, dagli affetti familiari, dalla propria moglie, dai propri figli, dai propri genitori, dai propri congiunti e amici, che costituivano una struttura sociale, culturale, giuridica, economica, un sistema di certezze e un polo di riferimento cui non riusciva facile rinunciare ». Cf. « "... quand le mari quitta son épouse si chérie ..." (Foucher de Chartres). De celles qui restent pendant la première croisade », *Croisades ? Approches littéraires, historiques et philologiques*, dir. Jean-Charles Herbin, Marie-Geneviève Grossel, Valenciennes, PUV, 2009, p. 195-211.

⁵⁶⁴ Châtelain d'Arras, *Aler m'estuet la u je trairai paine* (RS 140), éd. Luca Barbieri, 2015, dans *Troubadours, Trouvères and the Crusades* (<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs140/#page1> ; page consultée le 1 juin 2018).

l'acte de la remembrance (v. 21) ainsi que la faculté d'alimenter l'espoir (v. 20). Mais, pour mettre en scène ce contraste, l'image de la dame est encore une fois privilégiée :

En peril sui, se pitiés ne m'aïe,
mais se ses cuers resamble ses dos oex,
je sai de voir dont n'i perirai mie :
esperance ai qu'ele l'ait mout piteus.
Sovent recort, quant od li ere seus,
qu'ele disoit: « Mout seroie esjoïe,
se repariés ; je vous ferai joïex :
or soiés vrais come fins amourex ». (vv. 17-24)

Le poète, qui doit d'abord endurer les obstacles de l'aventure outremer, se dit également soucieux de survivre, à son retour, à la longue séparation amoureuse. Il réclame alors la compassion de sa compagne : peut-on croire qu'à la sincérité de ses yeux corresponde la fidélité de son âme ? Dessinée avec précision dans la mémoire du poète, cette image prend la parole pour lui rappeler que, avant de projeter l'éventuel retour (dans le futur : *mout seroie*), l'amant doit se soucier de sa conduite – de sa loyauté – au-delà de la mer (dans le présent : *or soiés*).

Être un *fin amant* et un bon croisé : chez Gaucelm Faidit (vv. 53-65) la supériorité de la mission spirituelle est garantie par le poète lui-même, qui rassure sa Dame, en rappelant sa qualité de *miles Domini*. Dans la chanson *Aler m'estuet*, en revanche, on attribue la responsabilité de cette revendication à la voix féminine qui rejette l'angoisse amoureuse du poète en l'appelant à son devoir de croisé. Plus précisément, la sainte mission ne s'oppose guère à celle du *fins amourex* : les deux rôles se superposent, de sorte que la conduite en tant qu'amant loyal outremer peut lui assurer la réussite militaire et, parallèlement, le succès dans la lutte contre l'hérésie ne peut que conforter la possibilité de l'accord et de la récompense. Le souvenir de cette image parlante résout ainsi le conflit intérieur du poète, pris entre un présent menaçant, en terre étrangère, et un futur incertain, dans l'espoir de réconciliation avec la *Douce dame, contesse et chastelaine* (v. 9). C'est à la femme de dénouer le désarroi et d'associer en elle-même tous les termes de la question. La peur et l'hésitation du poète vis-à-vis des répercussions de son éloignement se résolvent alors mieux par un effet de synthèse qui lègue à cette figure le pouvoir d'incarner le souvenir dans le passé – point de départ du voyage – et de réaliser l'espoir dans le futur – point d'arrivée du croisé. Plus qu'une figure tyrannique et inatteignable, dont l'amant craint la maîtrise totale sur son cœur, le *servitium amoris* offert à la femme devient alors le

symbole même du *servitium Domini*⁵⁶⁵. Le serment d'amour (*je vous ferai joiex*, v. 23), au-delà d'une simple promesse de réalisation de leur relation, représente donc la prévision atemporelle et a-spatiale de l'espoir (la récompense du Ciel). On peut sans doute, dans cette perspective, remettre en question la connotation négative attribuée au « là-bas » du croisé : il s'agit d'un horizon néfaste dans le *présent* de l'amant – forcé de quitter sa dame (*Sans cuer m'en vois el regne de Surie*, v. 27) ; mais, en même temps, le lieu *u Diex fu travelliés* (v. 2) est le siège de la rédemption et de la récompense future. En d'autres termes, même en s'éloignant de la femme, « là-bas » le poète peut y mériter la réalisation de son espoir amoureux⁵⁶⁶.

2.3.2 Les autres temporalités

Les formulations et les images adoptées par le Châtelain d'Arras dans cette chanson (RS 140) se retrouvent au cours de la période suivante.

On retrouve ainsi le thème de la correspondance entre les yeux et le cœur développé à l'intérieur de la *descriptio* (RS 140, vv. 17-19) dans le bref texte anonyme *Hai las! Je cuidoie avoir laisé en France* (RS 227b, vv. 19-21)⁵⁶⁷. Le croisé, parvenu en terre étrangère et affligé par les dangers de la mission *en Romenie* (v. 5) se dit d'autre part affranchi des *maus d'amors* (v. 2) laissés *en France*. Mais la mission accomplie sous l'égide de la foi ne se substitue pas au souci sentimental : le pèlerinage se superpose, en effet, à l'affrontement amoureux. Le poète ne parle pas d'un passé désagréable, ni d'un souvenir obsédant, mais d'un présent où les tourments de l'amant et les supplices du pénitent se rencontrent.

Allégorie de la raison autoritaire du despote (*Deus, qel exanple*, v. 10), le lion est ainsi systématiquement assimilé au gardien de la prison où demeure désormais le croisé ([...] *la prison / dont li çartiers est plus fort d'un lion*, vv. 6-7) et à la dame (*Dame or aiez del lion remembrance / qi aus felons est fels e otrageuz / et aus humels de bon aire e piteus*, vv. 12-14) afin de la supplier d'exercer avec discernement son pouvoir sur l'amant. On circonscrit au chronotope présent –

⁵⁶⁵ Cf. Lucia Lazzerini, *Les troubadours et la sagesse : pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen âge à la lumière des quatre sens de l'écriture et du concept de "Figura"*, Moustier-Ventadour, Association Carrefour Ventadour, 2013, surtout p. 107.

⁵⁶⁶ Comme l'observe Marie-Geneviève Grossel (« Chanson(s) de croisade », *La chanson de trouvères : formes, registres, genres*, dir. Marie-Geneviève Grossel, Valenciennes, PUV, 2012, pp. 127-140, ici p. 139) : « Le rapport de la chanson de croisade au temps et à l'espace qu'elle construit, un *nunc* qui est souvent un *modo* (tout à l'heure) et un *hic* qui est en fait un là-bas, subvertit intrinsèquement ce qui est le propre du chant lyrique, si ce dernier est bien, comme on l'a défini, l'étirement d'un cri dans le présent intemporel de la généralité humaine. [...] la chanson de croisade travaille le statut ambivalent du sacré, qu'exprime si mal notre terme pieux : il y faut toute la machinerie mythologico-antique de la culture des clercs pour que coïncident le salut et la bataille, de plus toujours perdue et toujours à recommencer, l'assimilation de la Terre Sainte avec le Paradis, celle enfin de l'horrible cité judéenne de ruines et de sang avec la Jérusalem céleste ».

⁵⁶⁷ Anonyme, *Hai las! Je cuidoie avoir laisé en France* (RS 227b), éd. Anna Radaelli, 2014 (<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs227b/#page1>; page consultée le 14 février 2018).

l'« ici » de la terre étrangère et de la menace émotive – les périls de la croisade et le chagrin amoureux.

Il s'ensuit que *ses dos oex* pourraient mystifier la nature de *ses cuers* (contrairement à RS 140, v. 18, où ils sont équivalents). Lors de la représentation physique du corps qui incarne et résume le sens mortifère du calvaire outremer, l'allure et les yeux fidèles de la dame sont des écrans qui ne révèlent pas son esprit cruel. Ils le cachent agréablement :

son cler vis e sa simple semblance
e si bel oil riant et amoreus
ne jugent pas qe li cuer soit crueus. (vv 19-21)

Quant à la frénésie imaginative (*mainte pensee*, v. 3), à la figure mythique (*la seraine, / qui par son chant a pluisors engigniés*, vv. 11-12) et à la référence littéraire (*Del gentil cuer Genievre la roïne / fu Lancelos plus preus et plus vaillans*, vv. 33-34) évoquées dans la chanson du Châtelain d'Arras (RS 140), chacun de ces motifs se retrouve dans *Se j'ai lonc tans esté en Romenie* (RS 1204)⁵⁶⁸. À nouveau, le lien formel entre les deux pièces ne découle pas d'une affinité substantielle, car cette composition se déroule à partir du chronotope présent. Le croisé, rentré de l'expédition religieuse, reconnaît son état d'avilissement face au mauvais traitement qui lui a été infligé par sa dame (*bone amour m'a doné tel malage*, p. 6)⁵⁶⁹. L'« ici » du retour dans la terre d'origine ne peut donc pas être un « ici » de la présence réelle. Oubliant la réduction de la distance spatiale, le poète exprime l'éloignement mental de la dame. L'image dessinée dans la *descriptio* prend, par conséquent, l'apparence d'un spectre dont le caractère subjectif et onirique est clairement déclaré :

Car jone dame et cointe et envoisie,
douce et plaisant, belle et courtoise et sage
m'a mis ou cuer une si douce rage
que j'en oubli le veoir et l'oïe,
si comme sil qui dort en letargie,
dont nus ne puet esveillier son coraige ;
car quant je pens a son tres dous visage,
de mon penser aim mielz la compeignie
c'onques Tristans ne fist d'Yseu s'amie. (10-18)

⁵⁶⁸ Châtelain d'Arras, *Se j'ai lonc tans esté en Romenie* (RS 1204), éd. Luca Barbieri, 2014 (<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1204/#page1>); page consultée le 2 février 2018).

⁵⁶⁹ Cf. C. Th. Dijkstra, *La chanson...*, *op.cit.*, p. 61-62.

Exposée, tangible, agréable : la dame, absente dans le présent, devient présente dans la description en absence. Ainsi peinte dans ce portrait, on confie à la beauté féminine – au lieu du rôle d'éveil émotionnel – la fonction d'anesthésier l'amant. Assoupi dans une extase contemplative (la *letargie*⁵⁷⁰) qui le prive de sa perception de l'espace extérieur, le poète se concentre et se complaît dans l'image de ses propres *penser*. Les traits de la dame, qui sont à la fois la cause de l'amour (*ou cuer*) et la source du chagrin (*rage*), hypnotisent les sens de l'amant (*le veoir et l'oïe*, v. 13) tel que le *chant de la seraine*, / *dont la douçours atret dolours et paine* (vv. 26-27).

Le plaisir éprouvé dans l'intériorité et dans le rêve remplace, grâce à l'artifice poétique et à la construction physique, le véritable don. S'opposant à l'exemple tristanien (*aim mienz [...]* *c'onques Tristans*) l'amant affirme même sa prédilection pour l'état transcendant de son sentiment par rapport à la réalisation concrète de l'amour⁵⁷¹. Ou plutôt il peut commencer à aspirer au contact réel (*sentir sa douce alaine*, v. 28) après avoir purgé sa peine, qui consiste à languir face à ses propres visions :

[...] ja sanz merci nem ferai penitance,
 car sa biauté et sa tres grant vaillance
 et li biaux vis ou la vi primieraine
 m'ont .c. soupirs le jour doné d'estraïne. (vv. 33-36)

Heureusement, dans le temps intérieur, l'attente s'arrête : autrement, l'amant ne pourrait pas endurer jusqu'au bout les « cent soupirs » (*si ne puis pas avoir longue duree*, v. 42). Le support du *somnium*-portrait de la dame remplace donc la chronologie étouffante d'un présent néfaste par une attente sans espace et sans temps qui se déroule dans la dimension extatique et vise l'ascension promise dans le *resgart plain de douce esperance* (v. 20).

Il n'est pas uniquement question de conserver au présent (*mes or*, v. 5) l'exigence poétique de l'impossibilité éprouvée dans le passé (*si j'ai lonc tans*, v. 1) : l'amant doit maintenir sa distance de la femme, même après le pèlerinage, pour pouvoir 'espérer', pour continuer son parcours vertical vers la récompense céleste. La femme n'est pas inaccessible du fait de dynamiques

⁵⁷⁰ Cf. GdFC 10, 73c s.v. *lethargie* "état dans lequel on semble mort, étant sans haleine et sans pouls" ThibChamp [à corr. selon TL 5, 338 s.v. *letargie*] RaoulSoissons : « Si come cil qui dorte en letardie ». On pourrait certainement restreindre cette définition au sens d'extase, compte tenu du contexte dans les deux premières att. Voir Marie-Pascale Halary, « La vision de Dieu dans quelques textes médiévaux : la "figuration" à la croisée du voilement et du dévoilement », *Littérature et révélation au Moyen âge. Visible, invisible*, dir. Jean-René Valette et Pierre Bordier, Nanterre, Université de Paris X, 2007, p. 217-233, ici p. 217-218 où l'on fait référence à la description de la rencontre divine élaborée par Bernard de Clairvaux : « Ibi, modicum, hora videlicet quasi dimidia, silentio facto in caelo, inter desideratos amplexus suaviter quiescens ipsa quidem dormit, sed cor eius vigilat ».

⁵⁷¹ Cf. Francis Dubost, « Lancelot et Tristan ou la transcendance décalée », *Personne, personnage et transcendance aux XII^e et XIII^e siècles*, dir. Marie-Étiennette Bély et Jean-René Valette, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999, p. 17-33.

hiérarchiques, mais parce que, en tant que moteur de l'ascendance, elle reste l'image subjective d'un but spirituel⁵⁷².

En tant que projet à la réalisation prochaine ou incertaine, la conquête de la Terre sainte peut entrecroiser son parcours avec le sort du lien entre l'amant et sa bien-aimée. Incertaine mais nécessaire, la croisade est ainsi chez Peire Vidal un thème qui se mêle aisément à l'éloge de la beauté de la dame. Dans *Si·m laissava de chantar*⁵⁷³, des directives de conduites sont données à ceux qui souhaitent vivre *ab cortesia* (v. 30). Encore une fois, le passage du temps (le *tarzar*, v. 21) et l'attente de l'au-delà (la *mort*, v. 27) viennent limiter le cours de la vie humaine, et devant ces échéances, le poète s'empresse de rappeler les responsabilités individuelles : la nécessité de libérer le *verais monumens* de sa *mal serva senhoria* (v. 18-20). Le poète, qui n'a pas encore entrepris cette mission, ne se dit pas inquiet, car le plus important est de parcourir la bonne route (*bos comensamens / mostra bona via, / qui no s'en cambia*, vv. 34-36) en évitant l'accumulation de richesses (car *com pauc val aurs als manens*, v. 28) et en faisant de sa propre dame le but ultime de la mission spirituelle. Plutôt que de penser à amasser une fortune qui pèse comme un lourd fardeau lors du *jutgamens* (v. 48), il faut savoir défier les infidèles, même au prix d'un grand effort (*ieu per sobreforsa / cug dels fellos mescrezens / en breu recobrar Suria / e Domas e Tabaria*, vv. 37-40), et penser à sa dame :

Ar m'er mon chant a virar
vas ma dona cui tenc car
plus que mos huelhs ni mas dens :
ni non puesc esser jauzens,
si lieis non avia.
Aissi·m lass'e·m lia
ab prometre ses donar,
qu'autre gaugz no m'es plazens,
ni ges de lieis no·m poiria
partir, neis si m'aucizia. (51-60)

⁵⁷² Il faut rappeler, à ce titre, la prudence adoptée par David A. Trotter (*Medieval French literature and the crusades : 1100-1300*, Genève, Droz, 1988) vis-à-vis de l'interprétation littéraire de la séparation amoureuse dans la chanson lyrique de croisade : « It is arguable that not only the overtly exhortatory songs but also the love-songs ostensibly lamenting the pains of parting may be read as propaganda. In the case of the love-songs which exploit the "separation motif", there is some ambivalence about whether they come down in favour of the crusades or not. [...] The crusade lyric, in common with other crusade literature, is both a reflection of public opinion (more precisely, a limited section of it) and an active contributor to its formation » (p. 177-178).

⁵⁷³ Peire Vidal, *Si·m laissava de chantar* (BdT 364.43), éd. D'Arco Silvio Avalle 1960 (XXXII) – Rialto 29.ix.2013 (<http://www.rialto.unina.it/PVid/364.43%28Avalle%29.htm> ; page consultée le 20 mai 2018).

Convoiter la femme ne signifie pas rejeter l'accomplissement et le sens de la mission spirituelle. Contrairement à la conduite impie tenue par les avarés, en tournant (*virar*) ses pensées vers la *dona*, le poète semble prolonger de manière cohérente son discours : s'il faut chercher *de ben dir e de ben far* (v. 22) avant d'être jugé au Ciel, il est alors indispensable de choisir comme guide sa propre bien-aimée. Toutefois, tant que le serment du croisé d'accomplir sa mission ne reste qu'un projet (*Mas tant ai de que pensar, / qu'ieu non puesc ben desliurar / totz mos honratz pensamens*, vv. 31-33), la promesse de la dame ne peut pas s'accomplir. Même *ses donar*, pourtant, l'amant accepte l'attente, le jour de la récompense dépassant celui de la mort. À cause de sa beauté, il est impossible de se séparer d'elle :

Tant es doussa per amar
e bella per remirar
e cortez'e conoissens
et als pros et als valens
de bella paria,
que, si ver dizia,
el mon no'n auria par.
Mas fragz m'a tals mil covens,
que, s'un sol m'en atendia,
estort e guerit m'auria. (vv. 61-70)

C'est au cœur de l'exposé de la souffrance de l'amant que s'érige ainsi la *descriptio*. La plénitude de la beauté de la femme aimée – émotionnelle dans l'*amar*, visuelle dans le *remirar*, intellectuelle dans son être *conoissens* – n'est malheureusement pas sensible à l'honnêteté de l'amant qui, preux et vaillant (v. 64), lutte pour suivre la bonne route mais n'a pas encore vu une seule des promesses se réaliser.

Dans le cas où l'accomplissement du pèlerinage n'en est encore qu'à un stade virtuel, la distance entre l'amant et la femme est appelée ainsi à représenter à la fois le but et l'obstacle du croisé : comme une concrétisation de la foi, la femme est évoquée dans sa corporalité pour que l'homme y voie son guide et contemple sa propre plénitude spirituelle. Il doit toutefois payer pour son inactivité et, tandis qu'il se prépare pour le pèlerinage – en assurant qu'il n'obéit pas au désir des richesses mais au désir de suivre la *bona via* – sans fixer son départ, il se contente du premier niveau de la contemplation⁵⁷⁴. Il ne peut encore être ni *estort* ni *guerit*.

⁵⁷⁴ Cf. Thomas d'Aquin, *Summa Theologiae* (éd. Henri-Dominique Gardeil, 1967) I-II, Q. 26, art. 1, co. : « In appetitu autem naturali, principium huiusmodi motus est connaturalitas appetentis ad id in quod tendit, quae dici potest amor naturalis, [...] et potest dici amor naturalis. Et similiter *coaptatio appetitus sensitivi, vel voluntatis, ad aliquod bonum, idest ipsa complacentia boni, dicitur amor sensitivus, vel intellectivus seu rationalis*. Amor igitur

Élevée au rôle de guide et de protection, la femme-foi se réaffirme comme telle aussi dans *Be·m pac d'ivern e d'estiu*⁵⁷⁵, poème dans lequel Peire Vidal confie de manière encore plus concrète à la femme ce rôle clef, en la dotant d'une corporalité qui envahit l'intégralité du texte. Chaque mention de la *domna* est accompagnée à la fois par des détails physiques ou moraux (*sens e pretz la capdella*, v. 17 ; *siei dig an sabor de mel*, v. 19 ; *front, huelh, nas boch'e maissell'a, / blanc pieitz ab dura mamella*, v. 37-38), par la célébration de sa fonction salutaire entre les agresseurs de l'amant (*Ma don'a pretz soloriu / denant mil combatedors*, vv. 11-12) et contre ses propres ennemis (*Sei enemic son caitiu*, v. 35). Dans cette perspective, le *topos* de l'élévation chevaleresque et spirituelle à laquelle on parvient à la suite de l'initiation amoureuse acquiert clarté et cohérence :

per que·m train'e·m sembella
 e·m tra·l cor de sotz l'aissella,
 don m'a leyal e fizel
 e just pus que Dieus Abel. (vv. 27-30)

Du fait même de respecter la soumission, d'aimer et de contempler la dame, l'amant-chevalier parvient ainsi au stade de perfectionnement intérieur qui, par son effet de purification (elle est *une columba ses fel*, v. 40), peut être assimilé – en tant qu'il est incarné par la femme – à l'initiation imposée par Dieu à Abel⁵⁷⁶.

Le schéma littéraire proposé par Peire Vidal ne fait certainement pas école – tout du moins pas de manière immédiate. Il crée à bien des égards un modèle original de l'évocation des devoirs spirituels à travers la figure féminine. À une époque presque contemporaine remonte, en effet, la chanson anonyme *Parti de mal e a bien aturné* (RS 401)⁵⁷⁷, qui développe de manière très proche le paradigme du succès dans la bonne pratique de la foi. Une fois de plus, l'attente et l'inaction (*trop avons demuré*, v. 29) font en sorte que le chronotope se développe dans une dimension

sensitivus est in appetitu sensitivo, sicut amor intellectivus in appetitu intellectivo. Et pertinet ad *concupiscibilem* [...] », p. 134).

⁵⁷⁵ Peire Vidal, *Be·m pac d'ivern e d'estiu*, (BdT 364.11), éd. D'Arco Silvio Avalle, 1960 (XXXVI) – Rialto 29.x.2013 (<http://www.rialto.unina.it/PVid/364.11%28Avalle%29.htm> ; page consultée le 20 mai 2018).

⁵⁷⁶ Cf. à ce propos les interprétations de la femme-*Sapientia* de Lucia Lazzerini, en particulier la contribution récente dans *Silva Portentosa: enigma, intertestualità sommersa, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi, 2010 : « Anche nel periodo aureo dell'esperienza trobadorica la figura femminile è, nella maggior parte delle liriche, profondamente ambigua, sempre sospesa tra carnalità e trascendenza. Talvolta, però, l'identità terrena sembra svanire nei tratti di una creatura soprannaturale, che regna non solo sul cuore dell'amante ma sul mondo intero [...] » (p. 76).

⁵⁷⁷ Anonyme, *Parti de mal e a bien aturné* (RS 401), éd. Anna Radaelli, 2014 (<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs401/#page1> ; page consultée le 18 février 2018). Cf. aussi, pour le commentaire détaillé, « *Voil ma chançon a la gent fere oïr: un appello anglonormanno alla crociata* (London, BL Harley 1717, c. 251v) », *Cultura Neolatina*, LXXIII 3-4/2013, p. 361-400.

future – et proche – au sein de laquelle aura lieu à la fois l'éloignement, la mission et le retour. Sans l'intermédiaire de l'image de la dame, le rejet de l'argent et du pouvoir (*ne se pöent de la mort destolir, / kar quant il unt grant tresor amassé / plus lur covient a grant dolur guerpier*, vv. 9-11) et le refus des plaisirs terrestres (*Allas, chettif! Tant nus sumes pené / pur les deliz de nos cors acumplir*, vv. 15-16), s'accompagnent de l'exaltation de la récompense céleste (*Pur ço fet bon paraïs deservir / kar la sunt tuit li gueredon dublé*, vv. 18-19) et de l'incitation à la croisade (*pur aler Deu servir* v. 23). La préservation du pouvoir sur la terre d'origine doit être oublié à la faveur d'une récompense ultérieure :

[...] ki pur Lui lerad sa richeté
pur voir avrad paraïs conquesté. (vv. 34-35)

Et dans le rappel de l'importance du souvenir amoureux, s'affiche le sens second d'une attente du retour qui, n'ayant plus de siège temporel, participe à la victoire divine :

Ki bien avrad en sun païs amé
par tut l'en deit menbrer e souvenir.
E Deus me doinst de la meillur joïr,
que jo la truisse en vie e en santé
quant Deus avrad sun afaire achevé! (vv. 38-42)

La véritable *longinqua regio*⁵⁷⁸ devient alors la terre d'origine, *lieu* de départ qui est fait spécialement pour être négligé et abandonné. Le parcours d'ascension commence donc justement par l'action d'éloignement qui mène à la Jérusalem terrestre et conduit, dans un second temps, sur le chemin de l'homologue céleste⁵⁷⁹. La jouissance du bien supérieur se retrouve ainsi personnifiée par une *meillur* : non pas une créature de chair et os, non pas la femme qui, par sa nature terrestre et par son emplacement géographique, empêche l'*éloignement*, mais une pure cible pour obtenir le *summum bonum*.

La difficulté du départ n'est pas effacée, mais la dame ne peut pas intervenir pour l'empêcher. S'investissant directement dans l'entreprise divine de reconquête, l'homme peut se servir de l'image féminine afin de motiver son déplacement. C'est le cas dans la chanson d'Hugues de

⁵⁷⁸ Cf. Gaia Gubbini, *La passione in assenza. Lessico della lirica e temi del romanzo nella Francia medievale*, Roma, Manziana, 2012, p. 15-28.

⁵⁷⁹ S. Guida, *Canzoni...*, op. cit., p. 12-13.

Berzé *S'onques nuns hons por dure departie* (RS 1126)⁵⁸⁰. La femme n'est présente que comme but de l'attente. L'amant se contente de la suspension afin d'alimenter sa tension verticale :

[...] mais je me teing apaiés de l'atandre,
puis que chescuns vos aime ensi sans prendre. (vv. 23-24)

Et pourtant il ne restera pas dépourvu pour toujours de sa récompense qu'il obtiendra grâce à son choix : *Faut-il aler a Dieu ou [...] remanoir ci* (v. 26) ? Bien entendu, il préférera partir parce que, refusant l'éloignement, son action ne pourrait prétendre à la perfection conçue par l'intelligence divine (*Un confort voi en vostre dessevrance, / que je n'avrai a Deu que reprochier*, v. 33-34) et contredirait l'idéal absolu incarné par la dame :

[...] vos estes de si tres grant vaillance
que vostre amins ne doit faire faillance. (vv. 47-48)

Sa remarquable valeur se transforme : de tourment qu'elle était, et qui faisait redouter la rupture du lien amoureux, elle devient la raison ultime du départ car, s'il renonçait à sa mission outremer, le poète offenserait la *vaillance* supérieure de la dame qu'il aime.

Destinataire du chant, moyen de valorisation chevaleresque, cible de la mission et intermédiaire de la connaissance divine : autour des fonctions attribuées à la femme, le croisé peut prévoir son départ, représenter son état intérieur et révéler ses inquiétudes. C'est une figure souple que celle de la bien-aimée, maniable à travers la *descriptio puellae* dans l'esprit de l'amant, que son image s'inscrive dans un passé que l'on se remémore, qu'elle concerne le présent ou qu'elle soit projetée dans le futur.

La femme peut ainsi pénétrer dans les souvenirs du croisé comme une préfiguration verticale de l'ascension divine, où l'attente de l'union et l'espoir de revoir son corps représentent le prix à payer pour la récompense dans l'au-delà (RS 1575). Entre réminiscence et mirage du futur, on lui confie le rôle crucial d'incarner les fantasmes du bouleversement terrestre qui obsède le croisé, lorsqu'il abandonne ses biens matrimoniaux et patrimoniaux (BdT 167.33). Dans la mémoire, elle peut aussi se matérialiser en termes physiques pour signifier que la véritable fonction du service amoureux est l'engagement dans l'entreprise guerrière en Terre Sainte (RS 140). Elle se manifeste également au présent, en se superposant, dans l'« ici » évoqué par le

⁵⁸⁰ Hugues de Berzé, *S'onques nuns hons por dure departie* (RS 1126), éd. Luca Barbieri, 2015 (<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1126/#page1>); page consultée le 2 juin 2018). Cf. aussi *Le liriche di Hugues de Berzé*, éd. Luca Barbieri, p. 237-272.

poète, aux périls militaires (RS 227b) ou en remplaçant la frustration de l'absence par une contemplation *in absentia* (RS 1204). Lorsque le regard poétique est dirigé vers le futur, enfin, ce corps est acclamé comme un guide terrestre pour entreprendre la bataille outremer (BdT 364.43) ou pour s'initier au perfectionnement qui conduira au Paradis (BdT 364.43).

Par la matérialisation qu'elle atteint à travers cet expédient rhétorique, la dame est, dans tous les cas, présente dans cette poésie. La prémisse de l'amour lointain est contredite par la persistance de sa corporalité. Le problème de la réalisation de l'amour semble donc effacé, qu'il soit purement idéologique, imaginé ou bien réel. Rares sont les cas où l'irréductible écart réside dans la conduite de la dame récalcitrante et dédaigneuse. Tout comme Gautier de Dargies, qui interpelle le *biau samblant* de sa dame *que trouver i soloie* (RS 1575, v. 29), on retrouve un *moult biaul samblant* (RS 1636, v.12) de la dame pour encadrer son agréable aspect et son gentil traitement. Le renouvellement de cet axiome érotique fait de la chanson lyrique de croisade le siège idéal pour représenter une liaison préexistante à l'interruption *qui tant amant avra fait dessevrer* (RS 757, v.6) : la croisade est le prétexte thématique d'une séparation inéluctable, ce qui permet au poète, lorsque ce n'est pas l'aspiration divine qui l'invite au chant, de décrire le corps féminin et de concrétiser l'expérience amoureuse⁵⁸¹.

Chantant la dimension tangible d'un amour dorénavant distant, le poète exploite la *descriptio puellae* pour faire de la dame l'objet perdu à la suite du départ :

Por joie avoir perfite en Paradis
m'estuet laisier le païs ke j'ain tant
ou celle maint cui g'ey merci toz dis,
a gent cors gay, a vis frès et plaisant. (vv. 1-4)

L'image est tellement vénérable que la « joie parfaite » obtenue par le biais du pèlerinage ne l'empêche pas d'évoquer le souvenir d'un entretien intime

[...] ne croi ge pas ki me puisse tenir
de vos, ke suel baisier et acolleir,
ne ge n'ey pas en moy tant d'estenance!

⁵⁸¹ L'image poétique, qui est une réélaboration de la mémoire, répond évidemment à la règle stricte de conduite du croisé, dans le plein respect de la continence imposée pendant la période de la mission. Comme le rappelle, à propos de l'épopée, Magali Janet, *L'idéologie incarnée : représentations du corps dans le premier cycle de la croisade : Chanson d'Antioche, Chanson de Jérusalem, Chétifs*, Paris, H. Champion, 2013, p. 292 : « L'idéal monastique de la continence prévaut dans les chansons de geste de la première croisade. L'engagement du croisé au combat comme sa ferveur, plus encore que dans les autres épopées médiévales, sont absolus et repoussent les plaisirs charnels dans un ailleurs spatial et temporel. Les plaisirs de l'amour sont relégués parmi d'autres dans la France d'avant la croisade. Le croisé se définit comme un pèlerin adepte du *contemptus mundi* et un combattant fervent qui a su quitter les délices du monde afin de satisfaire une aspiration plus haute ».

Cent fois la nuit remir vostre senblance. (vv. 17-22)⁵⁸²

où le souvenir de la perception physique et la mémoire visuelle ont été concentrés dans la reconstitution de l'étreinte.

La corporalité devient de ce fait la base d'une pensée de l'excès, par laquelle l'amant, négligeant son serment de croisé, se rebelle intimement contre le refus de la chair qui lui est imposé. Sa désobéissance aux règles du sacrifice est d'autant plus nette qu'elle ne s'oppose pas seulement à l'abstinence : la condition préalable et essentielle de son départ est plus précisément un rejet généralisé de son propre patrimoine physique. Comme l'apostrophe le troubadour Joan de Castelnou

Declinamen natural se deu fayre
que sega dretg e be tota sazo
lo cors formatz razonalds, ses cor vayre,
la cauza qu'es sobre tota razo ,
qu'es verais Dieus. [...] (vv. 25-29)⁵⁸³

Le corps doit suivre son inclination naturelle, qui consiste dans la mission supérieure et surhumaine du sacrifice divin. Un autre office du corps, du sien propre comme de celui d'autrui, ne peut dès lors subsister.

Ces déséquilibres, contradictions et distorsions, compliquent la possibilité d'accepter pleinement l'interprétation de la distance géographique – différente par rapport à celle du *grand chant courtois* – qui s'interpose entre l'amant et l'aimée dans la chanson lyrique de croisade comme aliment de l'espoir d'une réunion future et 'sensuelle' des amants⁵⁸⁴. Dans ce genre poétique, en effet, la femme est présente, certes sous de nombreux aspects, mais toujours en lien étroit avec la mission divine. Pourra-t-on dire, éventuellement et sans implications de genre, que son corps dépasse le statut de simple objet de plaisir ?

2.3.2 Répertoire des chansons lyriques de croisade qui présentent une *descriptio puellae*⁵⁸⁵

⁵⁸² Anonyme, *Por joie avoir perfite en Paradis* (RS 1582), éd. Anna Radaelli, 2015 (<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/texts/of/rs1582/#page1>; page consultée le 2 juin 2018).

⁵⁸³ Joan de Castelnou, *Tot claramen vol e mostra natura* (BdT 518.10), éd. Sadurní Martí, Rialto 26.v.2016 (<http://www.rialto.unina.it/JnCas/518.10%28Mart%C3%AD%29.htm> ; page consulté le 2 février 2018).

⁵⁸⁴ J.-Ch. Payen, « *Peregris...* », art. cit., p. 251.

⁵⁸⁵ Nous nous référons aux textes présents dans la base de données *Troubadours, Trouvères and the Crusades* (<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades>) - "School of Modern Languages and Cultures" de l'Université de Warwick. Nous proposons ici le répertoire, provisoire et certainement incomplet, qui a servi de support à notre étude.

Oc :

Gaucelm Faidit, *L'onratz iauzens sers* (BdT 167.33)

Guillem Ademar, *Non pot esser sofert ni atendut* (BdT 202.9)

Peire Vidal, *Ajostar e lassar sai tan gent motz e so* (BdT 364.2)

Peire Vidal, *Be•m pac d'ivern e d'estiu* (BdT 364.11)

Peire Vidal, *Si•m laissava de chantar* (BdT 364.43)

Oïl :

Anonyme, *Hai las! Je cuidoie avoir laissé en France* (RS 227b)

Anonyme, *Por joie avoir perfite en Paradis* (RS 1582)

Audefroï le Bastard, *Bele Yzabeaus, pucele bien aprise* (RS 1616)

Chardon de Croisilles, *Li departirs de la douce contree* (RS 499)

Châtelain d'Arras, *Aler m'estuet la u je trairai paine* (RS 140)

Châtelain de Coucy, *A vous amant, plus k'a nul'autre gent* (RS 679)

Châtelain de Coucy, *Li nouveaux tans et mais et violete* (RS 985)

Conon de Béthune, *Belle doce dame chiere* (RS 1325)

Gautier de Dargies, *Bien me quidai de chanter* (RS 795)

Gautier de Dargies, *Se j'ai esté lonc tanz hors du païz* (RS 1575)

Henri de Lacy – Walter de Bibbesworth, *Sire Gauter, dire vus voil* (RS 1780a)

Raoul de Soissons (?), *Se j'ai lonc tans esté en Romenie* (RS 1204)

Vidame de Chartres, *Tant com je fusse fors de ma contree* (RS 502)

TROISIÈME PARTIE

3. Hériter l'art d'amour, ou l'art de pratiquer l'amour

L'histoire du discours amoureux au Moyen Âge est aussi longue que fluctuante. Elle se nourrit de phases d'inclusion et d'exclusion, de codification et de censure, de rénovation et de suspension. Face à une telle condition d'insubordination critique, les possibilités herméneutiques sont mises à l'épreuve. La représentation que le temps a fait de ces siècles de littérature permet cependant d'accomplir des efforts de synthèse, qui s'affichent comme une nécessité à l'égard de la compréhension de l'*un* et de la vision du *tout*. Les textes conservés, et les données culturelles, socio-historiques et politiques qui leur sont liées, permettent en effet de déceler, dans l'histoire du discours amoureux, une suite de phases distinctes.

Au début du XII^e siècle, une production littéraire profane et *de cour* se voit fondée et formée par une première instance artistique provenant du Sud de la France. Sous l'impulsion de la réflexion laïque, l'élite culturelle s'engage à modeler sur elle-même un système expressif de l'amour autour de la *chasteté* : elle parvient ainsi à conjuguer des principes orthodoxes avec son ambition artistique du sublime et son caractère profane, dans des schémas qui se fixent avant 1170. Avant cette même époque, au Nord se stabilisent les termes d'une autre expression amoureuse. Le *clergé* au service de l'aristocratie s'efforce de convertir son idéal amoureux de principe d'ordre spirituel en règle d'ordre universel : le *mariage*, en voie d'institutionnalisation, est appelé à représenter l'amour parfait de l'aristocratie chevaleresque, qui projette sa noblesse morale et son élévation culturelle dans la création de liens humains élaborés. Les *noyaux de fond* qui sont ainsi fixés ne créent pas un code, mais un répertoire de possibilités expressives changeantes dans le temps et dans l'espace, engendrés sous un même étendard culturel. La diversité de *prototypes* adoptés dans les œuvres le démontre.

Cette diversité, par ailleurs, ne contredit pas l'idée de l'homogénéité du substrat qui fait de la France, du Nord au Sud, un lieu propice à la naissance d'un discours amoureux unique et autochtone. Sa propulsion externe, provoquée par le potentiel intrinsèque de la matière produite, est autre chose. Ainsi, parler de la France, lorsqu'il s'agit de ce que l'on appelle « amour courtois », n'est pas – ou pas seulement – une exigence cartésienne, dictée par l'incapacité inéluctable d'embrasser des connaissances globales dans le domaine. Parler de la France représente une évidence épistémologique : les origines du discours amoureux, ainsi que ses phases de changement et de régénération, sont toutes strictement liées – comme nous avons tenté de le démontrer – à l'histoire de la Galloromania.

Une telle perspective explique à quel point il est aussi possible que nécessaire de distinguer une troisième et dernière période de l'*amour* dans la littérature médiévale qui soit exclusivement

ramenée à la France. Dans cette idée, on ne vise pas à minimiser l'importance des regards concentrés sur d'autres lieux et époques. Les nouvelles mutations propres au discours amoureux, tel qu'il est né au cours du XII^e siècle, s'inscrivent une fois de plus dans cette aire.

Centre d'essors fondamentaux, la France présente un ensemble de caractères qui semblent se réunir et se concentrer autour de nouvelles conditions historico-culturelles et de nouveaux élans théorico-idéologiques. Cela n'a évidemment pas empêché le fait que ces évolutions aient subi l'influence de facteurs externes et que, au-delà de ce territoire, d'autres expérimentations artistiques aient connu une plus grande longévité. À un premier niveau, cependant, l'histoire du discours amoureux galloroman se laisse parfaitement interpréter au sein-même de ses propres frontières. Dans d'autres lieux et ultérieurement – comme en Sicile, en Toscane, en Catalogne et en Allemagne – il est possible de circonscrire, en ce sens, les étapes d'une *autre* histoire.

Jusqu'à cette phase de la recherche, nous avons mis à l'épreuve la possibilité de résumer, d'expliquer et de comprendre l'évolution du discours amoureux comme la constitution d'un répertoire de *prototypes*, se déroulant essentiellement en deux phases. À partir de ces deux moments fondamentaux, le discours amoureux propre à la littérature laïque galloromane semble désormais disposer de toutes ses possibilités expressives, qui le caractériseront pour les décennies suivantes. Or, aux alentours de 1250, l'*amour* – comme sujet littéraire – semble changer de forme, ainsi que de contenu : il entreprend une transmutation qui annonce le début d'une nouvelle phase du discours amoureux, atteignant son apogée autour de 1275. À la tête de cette troisième phase, le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival (1250⁵⁸⁶) ouvre une voie qui sera empruntée et menée à la gloire par Jean de Meun, avec sa seconde partie du *Roman de la Rose* (1275⁵⁸⁷).

En France, ces années sont marquées par des bouleversements bien connus. Le développement des milieux universitaires, l'urbanisation de la culture, la centralisation culturelle de Paris, l'ascèse de la scolastique et l'apogée monarchique de Louis IX, constituent un ensemble de facteurs qui affectent profondément la production littéraire *courtoise*. Ces éléments se répercutent aussi directement sur l'expression amoureuse dont cette tradition littéraire est pourvue, par le biais d'une série de facteurs déclencheurs qui semblent présider ce processus. Mais les influences dont il est question ne ciblent pas précisément la réflexion amoureuse ; les changements qu'elles entraînent ne relèvent pas, comme nous le verrons, de stratégies culturelles univoques.

D'un côté, de nombreuses impulsions théoriques, externes à la littérature *courtoise*, provenant de l'élite intellectuelle, agissent constamment sur la production littéraire. De l'autre, des élans de renouvellement commencent à foisonner spontanément au cœur de cette tradition, fécondant le

⁵⁸⁶ Cf. « BestAmFourn », *DEAFBiblEl*.

⁵⁸⁷ Cf. « RoseM », *DEAFBiblEl*.

germe de la transformation. Une réaction en chaîne semble ainsi se déclencher, affectant l'action de différents vecteurs de changement. Ainsi, depuis les hauts rangs de la culture, la réflexion théologique inaugure cet effet de vague, provoquant à différents niveaux une séparation entre ses modèles éthiques et les anciennes hiérarchies morales. C'est justement dans ces conditions qu'une production de caractère strictement profane a pu gagner un statut tout à fait indépendant, développant une conception pratique et codifiée du discours amoureux.

Le dénominateur commun de ce mécanisme de conversion se révèle dans la réflexion développée par Thomas d'Aquin sur l'amour humain et divin, sous l'influence de la lecture d'Aristote⁵⁸⁸. Du moment où l'un forme une *unité transcendantale* avec Dieu⁵⁸⁹, c'est dans l'amour "physique" que l'homme peut trouver la forme la plus noble d'amour, parce qu'elle vise l'autre. L'élan 'unifiant' qui caractérise la théorie thomiste et sa conception de l'amour, entre en résonance avec l'idée d'amour désintéressé qui nourrissait depuis bien longtemps la mentalité des experts en matière érotique. Dans le *De Amicitia* de Cicéron, livre de chevet de ces intellectuels, le bien de l'autre est foncièrement valorisé et identifié comme la seule forme supérieure d'amour⁵⁹⁰.

Les interrogations sur la 'naturalité' de l'amour acquièrent une configuration à la fois pratique et cognitive, qu'elle n'avait guère connue pendant les deux époques précédentes, où l'amour *naturel/naturau* était plutôt conçu comme force normative. La valorisation de la *ratio naturalis* accomplie dans la *Summa contra gentiles* (ca. 1258-1265) par Saint Thomas, semble véhiculer des réflexions analogues (§ 3.2, 1).

Autour des mêmes années de l'essor de la basse scolastique, de nombreux textes littéraires fondamentaux apparaissent, qui semblent intégrer les mêmes conceptions innovatrices de la théologie. L'idée d'un bien qui se gagne à travers le *technè*, dépassant le simple apprentissage de la théorie, commence à germer. La science amoureuse subit un procès d'*encyclopédisation*, qui lui permet d'être plus aisément produite, reproduite, présentée, enseignée et apprise. À cet effet, le patrimoine éthique et esthétique que la littérature *courtoise* offrait, est transformé en connaissances et en modèles pratiques, orientés vers la constitution d'un code moral et de conduite. Ce dispositif de réélaboration de l'héritage est évident, comme nous le verrons, chez Richard de Fournival et Jean de Meun (§ 3.2, 2 et 3).

Les clercs, auteurs des œuvres encyclopédiques de matière amoureuse, représentent le facteur élaborateur et altérateur de la production littéraire. Au sein de cette catégorie d'écrivains, la tradition littéraire se transforme, est mise en discussion et réformée. L'orientation de ce clergé

⁵⁸⁸ ROUSSELOT 1907, pp. 17-18.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 77-78.

⁵⁹⁰ FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI 2007, pp. 49-51.

cible une classe explicitement laïque, dont l'engagement intellectuel est expressément mondain. Ses intentions déniaient pourtant les intérêts de l'aristocratie et s'éloignent des modèles de la vieille classe chevaleresque noble. Entre rôle clérical et spéculations profanes, la place de ces auteurs dans l'univers culturel apparaît par définition ambiguë. La présence d'une faille dans la pensée amoureuse de caractère clérical est démontrée par un événement bien connu : la condamnation du *De Amore* en 1277 (§ 3.2, 4).

La naissance des universités et la centralisation intellectuelle dans la ville de Paris contribuent à créer une classe de *clercs* dont la formation scolastique influence l'élaboration de la doctrine amoureuse. En ce sens, Ovide représente un autre point de repère fondamental : en fournissant un modèle à la fois littéraire et théorique, cette *auctoritas* est un exemple que les écoles ont su exploiter de manière orthodoxe et toujours plus raffinée. Les œuvres ovidiennes en distiques reçoivent, à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, des réélaborations radicales : à travers l'acte de vulgarisation linguistique, un grand nombre d'entreprises de traduction contribue à la diffusion et à la récupération idéologique de la science érotique philo-*nasienne* dans sa forme encyclopédique et chrétienne⁵⁹¹ (§ 3.2, 5).

Les legs de la première littérature *courtoise* ne sont d'ailleurs pas réservés aux rangs occupés par ses héritiers doctes, professant de claires ambitions intellectuelles. La postérité offre une seconde école de réception, représentée de manière originale. À partir de la seconde moitié du XII^e siècle, plusieurs facteurs internes à la tradition *courtoise*, surtout d'ordre générique et expressif, participent et accélèrent un procès de réélaboration et de transformation.

Siège d'une nouvelle production poétique, le Puy d'Arras accueille l'un des moments cruciaux de ce changement. Cette communauté littéraire héberge une production poétique vivante, une poésie qui dialogue avec l'histoire et qui devient un moyen de débat pour la société. Le potentiel communicatif de la parole poétique est suprêmement affirmé par le genre qu'elle s'attribue dans ce cadre, le *jeu-parti*. Autour de 1250, avec l'ascèse de ses plus grands poètes, l'amour dont il est question dans ces pièces poétiques acquiert un nouveau rôle. Dans les vers d'Adam de la Halle, de Guillaume le Vinier et de Jean Bretel, le discours amoureux est plié à l'exigence – toute littéraire – d'entretenir le défi poétique ; mais s'il est vrai que « la vérité référentielle que l'on posait *a priori* »⁵⁹² se fonde dans le spectre rhétorique de la pièce, l'*amour* devient la translation thématique d'une réalité contextuelle : là où deux voix s'affrontent dans le but de gagner la controverse, la composition s'ancre à un lieu – la ville – et à un interlocuteur – la bourgeoisie –

⁵⁹¹ Cf. GALLY 1992, p. 438.

⁵⁹² GALLY 1986, p. 74.

spécifiques : la contextualisation de la poésie dans des conditions socio-historiques précises affectent fortement le traitement de la matière amoureuse.

L'interrogation sur la conduite sociale devient, dans ce contexte, un souci primordial. Avec le choix de ce régime poétique, l'« académie littéraire »⁵⁹³ s'éloigne de l'exigence – toute cléricale – de problématiser la morale intime : les *a priori* et les dynamiques internes au couple, les différents postulats et conséquences du lien amoureux, comme la jalousie, l'opposition entre richesse et pauvreté, entre jeunesse et vieillesse, la sincérité, la loyauté, l'honnêteté de l'amant, ne représentent pas des domaines sur lesquels il faut se questionner. Les poètes jouent dans le champ d'un *amour* poétiquement *facile*, où l'« idéal utopique » ne doit pas être recherché⁵⁹⁴ parce qu'il existe déjà dans le code.

Cette situation d'immobilité superficielle et de bouleversement interne est rendue possible par l'élasticité du discours amoureux, qui commence à être exploité à travers les *noyaux de fond* classiques élaborés par la production lyrique (§ 3.1.2). Ainsi, même en dehors de la communauté poétique arrageoise, on assiste à la prolifération de 'centres' de production poétique traditionnels, des nouvelles *cours*. Ces héritiers, qui se placent en parfaite continuité avec les devanciers fondateurs de l'expression amoureuse, en sont en réalité très lointains : les prémisses, les messages et le rôle de la parole poétique chez Jacques de Cysoing et Watriquet de Couvin font face à un nouveau concept de *courtoisie*, où la poésie doit être active, concrète, et sa morale engagée, tout en restant aristocratique et élitiste (§ 3.1.1).

En conclusion, à partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, des bouleversements remarquables se produisent au cœur de la tradition littéraire *courtoise*. Tous ces changements, présentant des raisons, des temps et des modalités hétérogènes, semblent cependant se polariser dans une opposition assez claire. L'urbanisation intellectuelle provoque un déplacement du centre de production littéraire de la cour à la ville. Ici, une catégorie de poètes bourgeois tente un rattachement à la culture *courtoise*, tandis que dans de nouvelles – et petites – cours se pratique encore une poésie traditionnelle. Le clergé, qui avait autrefois largement contribué à l'établissement des principes de la doctrine amoureuse, se détache quant à lui de l'aristocratie, afin de promouvoir un modèle de science érotique pratique et praticable pour le bien commun⁵⁹⁵.

Cette opposition bouleverse profondément le discours amoureux galloroman. Depuis le début de cette période, en effet, le traitement de sujets érotiques décrit une matérialisation générale de ses constituantes référentielles. Mais la revendication d'une légitimité pour la dimension concrète

⁵⁹³ DRAGONETTI 1960.

⁵⁹⁴ Cf. SCHNELL 1989, p. 333 ; *id.*, p. 339.

⁵⁹⁵ Sur cette opposition fondamentale, ayant son écho aussi dans la littérature, cf. FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI 2007, pp. 17-19.

de l'amour se déplace plutôt du côté orthodoxe de l'héritage *courtois*, qui parvient à affirmer une vraie science laïque de la pratique mondaine de l'*éros*.

La synthèse, comme nous l'énoncions au début, risque incontestablement d'aboutir à une approximation. Les phénomènes que nous détectons à partir de la seconde moitié du XII^e siècle connaissent naturellement des antécédents, ainsi que des exceptions. D'un côté, par exemple, il est indéniable que le premier *Roman de la Rose* anticipe certains principes qui dictent l'avènement d'une science encyclopédique de matière amoureuse ; Thibaut de Champagne, de l'autre, ouvre, à plusieurs égards, la voie aux poètes de la génération suivante.

Tous les événements poétiques à l'origine de l'affirmation de cette troisième phase sont, d'ailleurs, la conséquence d'une suite d'expériences littéraires qui forgent le nouveau visage de la *courtoisie*. Aussi, l'origine de cette phase s'inscrit immédiatement dans les limites d'un compromis, où la filiation avec une tradition novatrice ne concède que le droit de demeurer dans les bornes de la réélaboration et de la rénovation. Parmi les pièces variées de la mosaïque, l'image d'un nouvel exorde vient ainsi compléter la scène. Mais, sans brouiller les tesselles, la reproduction accomplit son devoir dans l'impossibilité de restituer la représentation originelle.

3.1 La réception interne à la tradition

Dans les étapes suivantes de l'examen, nous nous attacherons à identifier les deux catégories d'héritiers du discours amoureux *courtois* pendant la seconde moitié du XIII^e siècle et à en analyser les caractères distinctifs. La première réunit, comme nous l'avons anticipé, les représentants authigènes de cette tradition.

Plusieurs facteurs se combinent pour constituer l'identité de cette classe de continuateurs, mais les composantes rhétoriques, stylistiques et théoriques qui fondent le discours amoureux traditionnel ne sont pas perturbées : l'essence du phénomène de réception interne à la tradition se résume autour d'un effort de conservation, non pas comme une opération de transmutation. Ainsi, les *noyaux de fonds* ne sont pas altérés de façon essentielle, mais la variation due à un déclencheur de changement affecte, de façon plus ou moins importante, l'adaptation et la reconstitution des *prototypes* traditionnels. Ce facteur déclenchant peut dépendre de trois différents types d'altération : de genre, de contexte, ou des contenus.

Se rapportent au premier type de changement tous les différents traitements que subit le discours amoureux dans les *saluts d'amour*. Ce genre poétique se réapproprie des *topoi* stylistiques propres aux compositions lyriques du siècle précédent. À travers le réemploi des moyens expressifs de la poésie lyrique classique, le *salut* réinscrit le discours amoureux dans un contexte littéraire à la fois nouveau et traditionnel.

Dans le deuxième cas, le phénomène de réception interne à la tradition intervient dans la production des derniers trouvères de cour. La modalité traditionnelle que s'attribue la poétique de Jacques de Cysoing, d'un côté, apparaît dans le choix apparemment intransigeant du moyen lyrique et de l'adaptation au discours amoureux classique : mais, dans l'éventail d'éléments employés pour la réécriture, émergent des contenus qui se détachent vigoureusement de certaines structures fondamentales de l'expression amoureuse du siècle précédent. Le corpus de Watriquet de Couvin, de l'autre, apparaît clairement enraciné dans la tradition contemporaine : le choix du *dit* est, en ce sens, révélateur de sa modernité ; ainsi, lors de son affrontement avec le discours amoureux, il parvient à réemployer des moyens rhétoriques tout à fait traditionnels, dans un contexte qui en bouleverse la portée théorique dans un sens social et éthique.

Nous procéderons dans cet examen à travers l'analyse de ces trois catégories de réception interne, en focalisant notre attention sur des cas d'étude choisis par leur exemplarité et intérêt particulier.

3.1.1 Intégrer et altérer à travers le genre : *saluts* et *complaintes*

Les *saluts* et les *complaintes* d'amour ne sont pas une exclusivité de la seconde moitié du XIII^e siècle : les plus anciennes attestations de ce genre semblent remonter au *salutz d'amor* occitan⁵⁹⁶, qui aurait connu ses premières lueurs dans le Sud de la France vers la fin du siècle précédent⁵⁹⁷. Cette présence ne permet toutefois pas d'affirmer que les *saluts* d'oïl découlent du genre occitan. Caractérisé, même dans l'aspect formel, par un fort caractère narratif⁵⁹⁸, le *salut* occitan et son homologue français nouent des contacts profonds avec la narration d'oïl. On a même suggéré que, dans le Nord du domaine galloroman, le genre du *salut* aurait été inspiré par le motif de la « comunicazione epistolare nella più antica narrativa francese »⁵⁹⁹ : la difficulté d'attribuer au *salut* une origine et un statut univoque en font, par ailleurs, un « genre étrange [...], à la fois non lyrique pour la forme et lyrique pour le fond »⁶⁰⁰. La question insoluble des origines n'empêche toutefois pas de circonscrire ce genre avec plus de précision. Les caractéristiques formelles, structurales et énonciatives du *salut* le lient étroitement aux changements propres à la littérature du XIII^e :

À côté du roman en vers, le roman en prose voit le jour ; les deux formes commencent à insérer des pièces lyriques, que ce soit sous forme de fragments ou bien de citations complètes, mais aussi des épîtres ; le roman en vers trouve une nouvelle voie avec l'allégorie, ce dont la première partie du Roman de la Rose est la meilleure illustration ; un récit à la première personne s'invente aussi sous la forme du *dit* [qui use] majoritairement du couplet d'octosyllabes à rimes plates. [...] Ces différents modes d'écriture sont aussi ceux des *saluts*.⁶⁰¹

La première personne qui 'prononce' le *salut* n'est pourtant pas uniquement assimilable au *je* narratif du *dit*. Les *saluts* et les *complaintes* revendiquent aussi une filiation serrée avec la poésie lyrique. Cet aspect est mis tout particulièrement en évidence par les nombreuses insertions lyriques de refrains ou de chansons⁶⁰². Les indices d'une descendance lyrique ne s'arrêtent pas là : la raison d'être même de ces textes est un type de discours amoureux qui se révèle être très

⁵⁹⁶ Cf. l'éd. de référence du corpus occitan GAMBINO – CERULLO 2009.

⁵⁹⁷ Le premier salut occitan que nous conservons est *Domna, cel qe·us es bos amics* (BdT 389,1), attribué à Rimbaut d'Orange (cf. CAPAREZZA 2001). Le troubadour le plus prolifique dans le genre est Arnaut de Mareuil, dont on conserve cinq *saluts*.

⁵⁹⁸ Le *salut* adopte le couplet d'octosyllabe à rimes plates.

⁵⁹⁹ Cf. DI GIROLAMO 2007, en réponse à POE 2006 (qui fait remonter l'origine du genre à une période antérieure, comme le prouverait l'insertion épistolaire dans le lai de *Milun*). C. Di Girolamo reprend ici son hypothèse sur la naissance du *salutz* d'oc à partir du *Tristan* de Thomas. Cf. LEFEVRE – UULDERS *et al.* 2016 (pp. 20-23), où l'on met en avant, entre autres, la trace du *salut* (comme « idée ou [comme] genre ») dans la narration d'oc, surtout dans *Flamenca*, *Jaufré*, les *Novas del papagay* d'Arnaut de Carcassès.

⁶⁰⁰ LEFEVRE – UULDERS *et al.* 2016, p. 25. Pour la réflexion sur le genre, cf. GAMBINO – CERULLO 2009.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁰² *Ibid.*, pp. 27-28 – pp. 38-42 ; sur la valeur de l'insertion lyrique comme partie intégrante du discours, cf. surtout IBOS-AUGE 2010.

proche, d'un point de vue rhétorique et stylistique, de la poésie d'argument érotique. L'amour constitue le prétexte, la cause et le but de ces textes pour de claires raisons internes : le *salut* est une lettre d'amour en vers dans laquelle le poète exprime ses souffrances amoureuses à la dame ; la *complainte*, elle aussi en vers mais généralement plus longue, met en scène le *je* qui se plaint des difficultés liées à l'aveu de ses sentiments⁶⁰³. Cette proximité entre le discours amoureux lyrique et celui du *salut* ne remonte toutefois pas à un acte de réadaptation immobile et sclérosée : la matière érotique s'inscrit, au sein de ces textes, à mi-chemin entre le registre lyrique et le déploiement narratif, dans un domaine d'application inédit pour la tradition poétique, où une hausse du degré de subjectivité⁶⁰⁴ provoque des mutations importantes.

En d'autres termes, les textes que l'on rassemble à l'aide de cette étiquette générique constituent un groupe assez vaste (une trentaine de textes pour le domaine d'oc, et une autre trentaine pour l'oïl), dont la datation est étendue dans le temps (entre la fin du XII^e et la fin du XIII^e siècle) ; à cela s'ajoutent quelques écarts de style et de forme du passage d'un texte à l'autre⁶⁰⁵. Cet ensemble hétérogène de pièces semble cependant concentrer ses possibilités de réalisation autour de deux pôles de référence, qui sont quant à eux très stables : l'énonciation narrative, d'un côté, et le caractère lyrique, de l'autre. Aussi, en plus de son intérêt général, ce corpus semble concerner de près le XIII^e siècle : il suffit de considérer ses caractéristiques principales, notamment l'adoption d'une forme récitée, un choix métrique propre à la narration, la propension pour l'allégorie, pour l'insertion lyrique et le haut degré de subjectivité interne. Si à cela on ajoute le petit nombre d'informations historico-littéraires issues de la transmission de ces textes, l'apogée des *saluts* et des *complaintes* pourra être localisé dans le Nord de la France, au cours de la deuxième moitié du siècle en question⁶⁰⁶.

Les *saluts* et les *complaintes* s'avèrent donc être un cas exemplaire de réadaptation de l'expression amoureuse classique, connectée aux pratiques littéraires contemporaines à travers la mutation de genre. Dans le cadre de la présente étude, il sera donc question d'analyser les raisons et les conséquences de cette dynamique de réception, qui représente l'une des manifestations les plus éloquents des mutations se réalisant à l'intérieur de la tradition. Au-delà des nombreux

⁶⁰³ Nous tirons cette distinction générique de UULDERS 2010, p. 8. Sur les problèmes liés à cette distinction, cf. surtout LEFEVRE – UULDERS *et al.* 2016, pp. 32-38.

⁶⁰⁴ L'individualité du *je* lyrico-narratif n'anticipe pourtant pas, apparemment, l'émergence de l'identité de l'auteur : les *saluts* sont presque toujours anonymes, exception faite pour les deux pièces attribuées à Philippe de Remi.

⁶⁰⁵ Ces différences, il nous semble, tournent notamment autour du refrain (qui peut être présent ou absent), de la nature de l'insertion lyrique, de la structure strophique ; d'un point de vue thématique, les différences dépendent surtout de l'identité du destinataire de la plainte (la parole du poète peut s'adresser directement à son amie ou il peut dialoguer avec Amour), de la nature de la requête émise, de la présence et du type d'allégorie employée.

⁶⁰⁶ Cf. UULDERS 2010, p. 9. Pour l'hypothèse sur l'origine arrageoise, sur la nature jongleresque et donc sur la provenance des *saluts* du Puy d'Arras, cf. LEFEVRE – UULDERS *et al.* 2016, pp. 65-68, où l'on résume les arguments principaux de ce postulat. Nous ne traiterons pas de cette question, à laquelle nous portons toutefois un grand intérêt, étant donné que l'examen se focalise ici sur les remaniements du sujet dans le genre littéraire spécifique. Pour les causes de ce déplacement liées au contexte, nous renvoyons au chapitre suivant (§ 3.1.2).

points obscurs que les questions de la naissance, de la définition et de la diffusion de ce genre littéraire recèlent⁶⁰⁷, cette étude mettra en évidence l'exemplarité des *saluts d'amour* dans la longue durée du discours amoureux.

Parmi les manuscrits qui transmettent le corpus des *saluts* et *complaintes*, le 837 du fonds français de la Bibliothèque nationale de France en conserve vingt-quatre à lui seul, s'imposant ainsi comme le témoin le plus important de cette tradition⁶⁰⁸. Nous délimiterons notre corpus aux textes conservés dans ce *codex*, nous basant sur l'édition la plus récente⁶⁰⁹.

1. Permanence des caractères lyriques dans les saluts

Le rapport entre le *salut d'amour* et la poésie lyrique a été mis en évidence à plusieurs reprises⁶¹⁰. Ce lien générique a été défini hiérarchiquement, et pour cause : les textes afférant à la catégorie de *salut* et *complainte* s'inscrivent dans un rapport de dépendance à l'égard des thèmes de la chanson, de sorte qu'ils peuvent être considérés comme les représentant d'un 'sous-genre'⁶¹¹. Par ailleurs, ce rapport est, d'un certain point de vue, réciproque : la chanson s'approche en effet du *salut*, dans sa fonction primordiale de message indirect envoyé à la dame aimée⁶¹². Mais le noyau thématique du *salut* se manifeste, dans la plupart des cas, sous la forme d'une requête amoureuse⁶¹³, un motif qui est l'un des registres occasionnels de la poésie lyrique, et qui constitue le prétexte de l'expression du *je* dans le *salut*.

Cette restriction du champ d'action de la parole lyrique dans le *salut* et dans la *complainte* amoureuse, ne saurait pourtant pas donner une représentation assez ample des possibilités expressives de ces deux genres. À ce propos, P. Bec avait averti de l'intérêt d'une mise en relation thématique et stylistique entre *canço* et *salut* : tout en remarquant la divergence de leur « texture formelle », ces deux genres relèvent en effet d'un même « message poétique, qui est l'effusion

⁶⁰⁷ Cf. pour une mise au point, l'introduction à l'éd. LEFEVRE – UULDERS *et al.* 2016, qui fournit des repères critiques, théoriques, historiographiques et bibliographiques très complets. Pour une bibliographie récente, cf. surtout LEFEVRE 2001 ; BARBIERI 2008 ; LEFEVRE 2008A ; LEFEVRE 2008B ; MARINETTI 2008 ; GAMBINO – CERULLO 2009 ; UULDERS 2010 ; UULDERS 2011 ; UULDERS 2012.

⁶⁰⁸ Dans le BnF, fr. 837 les *saluts* sont intercalés par d'autres textes courts et ne forment pas une suite. Les *saluts* sont presque toujours des *unica* ; les autres pièces appartenant à ce genre sont parsemées dans d'autres manuscrits : dans les 378, 795, 1588 et 19152 du fonds français, Bibliothèque nationale de France, dans le ms. 13521 nouv. acq. fr., le ms. 2800 de la collection Rothschild. Voir LEFEVRE – UULDERS *et al.* 2016, pp. 75-78. Pour une description du ms. de base, cf. LEFEVRE 2005.

⁶⁰⁹ LEFEVRE – UULDERS *et al.* 2016.

⁶¹⁰ Dans le cadre de cette étude, nous nous référons surtout à BEC 1961 ; LEFEVRE 2008b.

⁶¹¹ LEFEVRE 2008b.

⁶¹² Pour un aperçu sur la nature épistolaire du *salut* et sur son rapport avec l'*ars dictaminis* médiévale, cf. LEFEVRE – UULDERS *et al.* 2016, pp. 16-20 ; cf. aussi LEFEVRE 2001, pour l'équivalence entre la fonction de l'envoi dans la chanson et son rôle dans l'épître ; pour une perspective de comparaison entre le *salut* et la lettre d'amour latine médiévale, cf. UULDERS 2010, pp. 37-43.

⁶¹³ Cf. UULDERS 2010, p. 50 ; voir aussi la référence, pour la catégorisation de ce registre, à ZUMTHOR 2000.

lyrique à base de *fin'amor* »⁶¹⁴. Avec le changement du cadre d'expression, cette correspondance se rend, dit-il, encore plus éloquente, car « une succession de thèmes courtois fondamentaux s'actualisant sur le plan stylistique par des séquences de motifs, de termes-clefs ou de schèmes formulaires dont l'agencement technique, plus ou moins heureux, constitue la plus ou moins grande originalité » de ce genre⁶¹⁵. Le réemploi de certains motifs clefs⁶¹⁶, en particulier, rendrait ce nouveau contexte générique particulièrement apte à « expliciter le sémantisme complexe, à la fois précis et polyvalent, [de la] terminologie érotique courtoise »⁶¹⁷.

Nous voudrions inscrire notre analyse dans la lignée de cette perspective clairvoyante, tout en renouvelant les résultats sur la base des acquisitions théoriques de la présente étude. Les *saluts* et les *complaintes* fournissent en effet au discours amoureux de nouvelles conditions d'expression : le poète ne prend plus la parole dans une démarche de légitimation de la nature humaine de son sentiment amoureux, dans un effort de sublimation de ses instincts sensuels, qui commence et se termine sur la centralité de l'*ego* ; dans un état d'agrément pacifique de son élan érotique, il ne vise plus que la déclaration de ses sentiments, entraînant ainsi une dualité référentielle de l'ordre d'un dialogue univoque.

La mutation du cadre, liée aux modalités rhétoriques du genre, ne change pas les paramètres expressifs du *je*, au contraire. Le *salut d'amour* se révèle extrêmement conservatif aux égards du discours amoureux traditionnel et déploie la structure de son exposition autour des quatre noyaux de fond originaires de la poésie lyrique occitane⁶¹⁸ : ces motifs sont toutefois exploités et interprétés de manière déformée par rapport à leur emploi primaire, de sorte que chaque réadaptation finit par témoigner d'un acte d'éclaircissement et d'abaissement du niveau allusif de l'expression métaphorique. Le sens nouveau qui est ainsi engendré relève donc d'une expression explicitée et narrativisée, voire même concrétisée dans sa connotation, et déclinée à un degré minimal d'ambiguïté sémantique.

Ce procès de 'concrétisation' est toutefois loin d'envahir le champ de la pratique réelle. Les *saluts*, comme tous les genres poétiques qui témoignent d'une réception interne, ne connaissent pas le revers mondain de l'apprentissage et de l'exemplification du discours amoureux selon une hiérarchie morale accessible. Contrairement aux *arts d'aimer*, ce qui est expliqué dans la 'théorie'

⁶¹⁴ BEC 1961, p. 194.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁶¹⁶ P. Bec identifie dans le *salutz* d'Arnaut de Mareuil les motifs suivants : la joie d'amour ; la louange courtoise, amenant la *descriptio puellae* ; le don courtois ; l'accession initiatique à la *druerie* ; la requête courtoise. *Ibid.*, p. 201.

⁶¹⁷ *Id.*

⁶¹⁸ Les trois originaires : image solaire, dimension chrono-topique et maladie amoureuse, auxquels s'ajoute dans un deuxième temps, à partir de Bernart de Ventadorn, la métaphore féodale. Cf. § 1.1.

ne doit pas être ‘praticué’ : ainsi, le désir proclamé d’avouer son sentiment amoureux ne s’accomplit pas dans une action concrète au statut exemplaire⁶¹⁹.

À travers l’analyse de la réadaptation des *noyaux de fond* qui engendrent le discours amoureux dans notre corpus de *saluts* et *complaintes*, nous chercherons à mettre en lumière les points essentiels de ce cas de réception interne.

2. Dynamiques de mise en scène

2.1 Description de la dame : la lumière et la Nature

Dans ce corpus, le *topos* de la description féminine peut subir deux types de traitement : il est possible de classer, d’un côté, une catégorie de références abstraites au corps de la dame, évoqué par le biais de termes de comparaison matériels mais métaphoriques ; de l’autre, le corpus présente de nombreuses occurrences de *descriptio puellae* élaborée selon les critères rhétoriques traditionnels mais dans le cadre d’une valorisation de la nature spirituelle du physique féminin.

L’un des termes de comparaison les plus fréquents dans la description abstraite de la dame (1^{ère} catégorie) est la référence à la lumière et surtout au soleil. L’emploi de cette image est assimilable à la métaphore *photique* dominant les premiers poèmes occitans, mais ne lui est pas comparable au niveau du sens. Dans le cas des premiers troubadours, la représentation d’images liées au champ sémantique de la lumière coïncide avec la mise en scène de la polarité essentielle, dans une dynamique de tension entre axe dysphorique et euphorique de l’expression amoureuse (proximité / distance ; salut / mort ; sagesse / ignorance). Dans les *saluts*, en revanche, la lumière est une qualité attribuée au corps de la dame, qui symbolise et reflète les effets du sentiment éprouvé. La lumière est employée dans la seule représentation du pôle positif / passif. Prenons en considération les exemples suivants :

(1) [...] dedenz le mur du palais⁶²⁰

M’a bone Amors la douce entree

Par franchise abandonne,

⁶¹⁹ Cf. à ce propos l’hypothèse de UULDERS 2010, pp. 56-57 : « Comme l’a souligné Dragonetti [cf. DRAGONETTI 1959], les arts d’aimer visent la requête effective de la femme, là où dans la conception amoureuse de la poésie lyrique, celle-ci entraînerait la fin même de l’amour. Une différence fondamentale réside en effet dans l’attitude envers la dame : l’amant hardi des arts d’aimer présente activement sa requête amoureuse à celle-ci, tandis que celui des chansons n’ose se déclarer à sa dame de peur d’être refusé. » Selon l’auteur, par le biais de l’apostrophe adressée à la dame, « le salut se rapproche des leçons des arts d’aimer. Le salut se trouve donc, de ce point de vue, sur la ligne de fracture entre le grand chant courtois et les arts d’aimer ». Dans notre perspective, le versant concret de la réception du discours amoureux se situe dans un tout autre contexte, genre et niveau littéraire (§ 3.2).

⁶²⁰ Ce passage est à mettre en relation avec des vers du *salut* 24 où l’image solaire est associée à l’espace clos (le palais), selon le *noyau de fond* originel. Voici le texte en question : « Tout autressi com li sileus / luisanz enlumine les leus / esquels il puet ses rais estendre, / tout autressi poez entendre / que la biauté de son viaire / donoit au palais luminaire » (« *Il est resons que cil se tese* », vv. 1114-1119).

Por miex esprendre en la lumière
Qui vient du vis, que ç(a) en arriere
Vous ai dit [...] ⁶²¹

(2) Ma dame est si com li solaus
Qui partout espant sa luor
Et au prochain plus rent chalur.
Tant a droit m'i sui essaiez
Que je doi bien estre apaiez
En tant a ce que me netoie
Servir, puis qu'Amors m'i emploie. ⁶²²

(3) Et neporquant je ne di mie
Que je soie vostre pareil
Ne que la lune est au soleil,
Quar li solaus clarté commune
A assez plus que n'a la lune.
Aussi avez vous l'avantage
Desus moi, douce dame sage,
De valor [...] ⁶²³

(4) Quar, certes, grant dolor seroit
Se tele dame ami avoit
Qui ne fust bons
Quar, aussi comme en esté tans
Est li solaus biaius et luisanz,
Sont ses biautez resplendissanz
La ou el vient. ⁶²⁴

À travers la disposition d'une métaphore (ex. 1 et 3) ou d'une *similitudo* explicite (ex. 2 et 4), le procès de comparaison est sollicité par l'exigence de représentation d'un élément physique, étant donné qu'il s'agit soit d'une qualité qui émane du corps de la dame, soit d'une impression perçue au niveau sensoriel-matériel. Les exemples 1 et 2, correspondant à deux passages voisins d'un même salut, illustrent cette démarche. La lumière est ici une source de réconfort et de purification : l'amant semble évoquer l'expérience de la jouissance de cette luminosité lors d'une rencontre rapprochée avec le visage de la dame (1) ; cette expérience est alors invoquée dans les

⁶²¹ *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (salut 1), vv. 324-329.

⁶²² *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (salut 1), vv. 336-342.

⁶²³ *Douce dame preus et senee* (salut 3), vv. 18-25.

⁶²⁴ *Li dous penser ou je si souvent sui* (salut 4), vv. 141-146.

souvenirs (2) afin de justifier son acte d’asservissement, qui lui permet toutefois aussi de se purifier. En effet, la proximité avec la dame amorce ce procès d’amélioration (4), parce que grâce à sa luminosité supérieure, sa valeur se propage (3). Dans ces exemples domine un type de description abstraite : ici les *saluts* semblent fixer une image topique de comparaison entre la dame et le soleil⁶²⁵ différente de celle que la tradition avait formulée dans la chanson d’amour. La création de l’image solaire dans l’absence de l’évocation de la polarité semble toutefois simplement conceptualiser le même sens. La représentation du corps de la dame, passant à travers une sensorialité métaphorique et abstraite, permet de mettre en valeur son essence humaine tout en évitant le recours aux éléments attachés à la corporalité : le résultat de cette dynamique est, de cette façon, parallèle au but de l’*illumination* amenant à la chasteté : cette *illumination* n’est toutefois plus une prise de conscience, mais une absorption passive d’amour⁶²⁶.

Même si ce n’est plus à la *sagesse* de permettre d’alimenter vertueusement son sentiment amoureux, l’illumination du poète reste au centre de la description, et son but demeure la valorisation de l’abstinence du contact charnel. Ainsi, sur l’autre versant de l’effigie féminine, qui se construit selon le modèle classique de la *descriptio puellae*, la référence explicite aux traits physiques réels est médiatisée à travers la référence à la création divine, comme dans les exemples suivants :

Molt haute chose fist Nature
 Quant forma si noble figure
 En qui si grant biautez resplent.
 [...] A deviser n’est pas legier,
 Ce m’est avis, sanz mesprison,
 La seue tres gente façon.

⁶²⁵ La rime *soleil-pareil* est fréquente et facile dans la poésie d’oïl (UULDERS 2010, p. 79) ; mais la comparaison avec la lune semble moins fréquente, cf. DRAGONETTI 1960, pp. 266-267. Il est intéressant de remarquer la présence du binôme *lune/soleil* dans la lettre d’amour et de salutations latine conservée dans les *Formulae Salicae Merkelaniae* : *Et ipsi salutes inter nubes ambulat, sol et luna ejus deducant ad te* (cf. UULDERS 2010, p. 35). Cette image est à mettre en relation avec deux lieux importants : d’un côté, avec la comparaison entre Guilhem et Flamenca, qui deviennent deux pareils, deux ‘soleils’ (cf. *infra*) ; de l’autre, avec la comparaison que Guilhem de Montanhagol fait de la dame dans *A Lunel lutz una luna luzens* (*BEdT* 225,1) réprimandée par Blacasset (*BEdT* 91,1) : « Amic Guillem, lauzan etz mal dicen / Q’en luna ven del soleills res-plandors ; / Doncs pos luna l’apellatz, / ven d’aillors en leis beu-tatz ez enluminamenz » (éd. RIQUER 1975, pp. 1444-1446). Cf. GOUIRAN 1983. Dans le salut occitan, la comparaison entre la dame et le soleil amène à la déformation de son nom : « Donna, mesaç’eu sui / be sapçaç, de celui / qe vos ama, Soleilla, / e no avez, donna, pareilla ! / E manda vos saluç [...] » (cf. GAMBINO 2009, p. 696). Il ne s’agirait pas d’un phénomène de « lexicalisation de *soleilla* comme nom commun » mais, selon l’hypothèse de CHAMBON 2018, d’un néologisme anthroponymique littéraire (*ibid.*, p. 162). *Soleilla* est en effet aussi le surnom occasionnel de Flamenca (éd. MANETTI 2008, pp. 331-332, vv. 5020-5023).

⁶²⁶ Il faut toutefois signaler que, juste après la référence à l’image solaire liée à la dame (« en qui si grant biautez resplent », v. 345), le *salut* 1 fait une allusion pratique à ses effets bénéfiques à travers un exemple : « [...] li pereceus et li lent / en devienent prest et legier », vv. 346-347. Cette présence simultanée de la métaphore solaire et de la référence à la paresse guérie par la dame, renvoie littéralement au sens primaire du *noyau de fond* lyrique dans les poèmes occitans (§ 1.1).

Cheveus a, ne sont blond ne sor [...] ⁶²⁷

Ele a le cors si fet a point,
Il est si droit, il est si joint
Que par la ou ele se çaint
Ele est si gente.
Si com Nature a mis s'entente
A former si bele jovente,
C'est uns droiz ang(e)les. ⁶²⁸

Se toutes les gouttes de mer
Estoient langues por parler
Ne porroit il pas raconter
Ne dire
La grant biauté que Nostre Sire
A mis en li [...] ⁶²⁹

Se Jhesu Crist
L'avoit a fere comme il fist,
Certes, je ne croi pas ne cuit
Que jamés refere poïst
Tel creature
De sens, de biauté, de mesure. ⁶³⁰

Or me doinst Dieux que je ne faille
De voz aspalez tres bien fetes, [...]
Le nombrillet et la nature fet a compas et a mesure. ⁶³¹

Molt est Nature sutil chose,
Quant color plus bele que rose
Mist en son vis et en sa bouche. ⁶³²

En ce sens, il nous semble évident que les apostrophes et les mentions de l'*abstractum agens* de la nature soient assimilables à l'idée de la création divine, dans laquelle la dame – dans une échelle métonymique – est manifestement incluse. Pour justifier la remarquable profusion de références à Dieu, à Jésus Christ et à la Nature, qui est un trait typique du lexique des *saluts* et

⁶²⁷ Suit une *descriptio* selon le canon bref. *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (salut 1), vv. 343-351.

⁶²⁸ *Li dous pensser ou je si souvent sui* (salut 4), vv. 100-106.

⁶²⁹ *Li dous pensser ou je si souvent sui* (salut 4), vv. 115-120.

⁶³⁰ *Li dous pensser ou je si souvent sui* (salut 4), vv. 127-132.

⁶³¹ *Cloz de girofle, lis et rose* (salut 7), vv. 108-116.

⁶³² *Celui qu'Amors conduit et maine* (salut 14), vv. 9-12.

est sans aucun doute plus rare dans le grand chant courtois, il paraît donc possible de donner cette explication interne. On rétablit ainsi la connotation abstraite au corps de la dame même dans la *descriptio puellae*. Ce moyen rhétorique, qui était ailleurs l'indicateur d'une proximité et d'un haut niveau de réalisation (§ 2.3), correspond désormais à la louange de la création.

2.2 « Par espoir » : la grâce de l'amour

L'évocation de l'espoir⁶³³ de l'amant touche, dans la poésie lyrique, à un degré de sens profond et raffiné : loin d'immobiliser, dans l'instant de la composition poétique, le sentiment de l'amant lié à l'attente, le poème s'ouvre, grâce à la révélation de l'espoir, à un cadre chrono-topique qui sort des limites de l'acte littéraire. Le *noyau de fond* originel, comme nous l'avons vu, permet de mettre sur le plan de la possibilité l'ascèse amoureuse du poète : cette possibilité est véhiculée par une tension temporelle créée par l'attente, tandis que la destination de cette tension est explicitée par une donnée spatiale ; face à la nécessité de la polarité essentielle, cette tension verticale se transforme pourtant en état d'immobilité et de suspension (l'*espoir*). La présence de dynamiques liées à l'espoir subit dans les *saluts* une nette banalisation, mais sa présence récurrente est liée à la nouvelle fonction qui lui est attribuée : l'attente et l'espérance semblent en effet chargées de garantir le salut que l'amant peut gagner par grâce de sa dame. Cette valeur est mise en avant dans les passages suivants :

(1) [...] com pris et loiez estoie,
Ne partis fusse de la place
S'envers vous n'eüsse eu tel grace
Que me daignastes conforter
Par bon espoir et deporter
Quar par li ai sens ; et memoire
Me fistes recouvrer en oire [...] ⁶³⁴

(2) Nus ne m'i porroit riens valoir
Que fine Amor qui par espoir
Me fist jadis une promesse
De merci [...] ⁶³⁵

(3) Prochainement morrai sanz faille.

⁶³³ Dans l'édition, le mot « espoir » est transcrit en minuscules, tandis que la majuscule attribuée à « Espérance » semble indiquer son rôle d'*abstractum agens*.

⁶³⁴ *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (salut 1), vv. 36-40.

⁶³⁵ *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (salut 1), vv. 200-202.

Il n'est remede qui vaille, [...]
 Li feus d'amors m'esprent et tient
 Et Esperance me soustient,
 Qui ne veut pas que je defaille.
 Esperance, qui tant est nete,
 Si me deprie et amoneste
 Que je ne chiece en desespoir.⁶³⁶

(4) Li piler sont de bon espoir,
 Bien peüst la meson cheoir
 Se Bon Espoir ne la tenist.⁶³⁷

Le manque de liberté, le découragement, la mort : toutes les difficultés et les conséquences liées à la pratique du service amoureux risquent de détourner l'amant de son rôle. Généralement identifiée comme étant un don d'Amour, alors, l'espérance semble intervenir pour réintégrer l'amant dans le service auprès de sa dame. Représenté comme une valeur acquise par grâce du seigneur-Amour, le *bon espoir* coïncide avec le retour du poète à la liberté et avec la reconquête de son discernement (1)⁶³⁸. Le but du service amoureux ne peut être révélé que par Amour, qui peut promettre à l'amant de lui faire grâce, en lui assurant ainsi le salut (2). L'axe temporel (« prochainement ») est développé dans le sentiment d'urgence lancée par l'amant, où la perception d'une mort future est effacée par la conscience du soutien d'Espérance (3) qui lui permet d'endurer les souffrances amoureuses et d'éviter la « chute ». Le risque de s'approcher du pôle négatif (« je ne *chiece en desespoir* », ex. 3) et la fonction de soutien du *bon espoir* sont réitérés même à travers la métaphore architecturale (4).

La dame demeure inatteignable : le *bon espoir* n'exprime pas tant le désir de réalisation du sentiment amoureux, mais sert plutôt à révéler l'exigence de conserver la tension ascensionnelle au pôle positif et la possibilité de tolérer la souffrance dans le temps. Les repères chrono-topiques, simplifiés dans leurs dynamiques, représentent bien une dimension essentielle des *saluts* comme de la poésie lyrique. Il en suit, donc, un effet de suspension nécessaire, qui sauve de la mort et garde l'attention sur la dame, malgré les conséquences du service et des souffrances amoureuses : les deux derniers *noyaux de fond* hérités de la poésie, comme nous le verrons dans la suite, font également partie de l'échafaudage principal de l'expression amoureuse des *saluts*.

⁶³⁶ *Douce dame, salut vous mande* (salut 23), vv. 25-39.

⁶³⁷ « *Il est resons que cil se tese* », vv. 1088-1090.

⁶³⁸ La syntaxe de ce vers peut en rendre la lecture moins claire ; nous en donnons ici la traduction : « j'étais comme prisonnier de liens / et je n'aurais pas quitté la place / si je n'avais reçu de vous telle grâce / que vous daignâtes par Bon Espoir me reconforter et soulager / car ma raison me vient de lui ; ainsi le fîtes-vous recouvrer bien vite mes esprits » (LEFEVRE – UULDERS *et al.* 2016, pp. 91-93).

2.3 Service amoureux : les règles de la relation

Le service amoureux est le moyen de représentation fondamental des hiérarchies de pouvoir dans les *saluts*, mettant en scène trois actants principaux : l'amant, Amour et la dame. Son emploi relève, plus que dans le cas des autres *noyaux de fond*, d'un emprunt inactif. Le service amoureux est perçu comme l'une des conditions préalables de l'expression poétique. Le rapport entre l'amant et sa dame se traduit donc comme une relation entre « homme lige » et son seigneur :

(1) [...] ses liges hons sui,

et serai tout mon eage ;

et plevi, quant li fis hommage,

que je toz ses commandemenz

garderai devant toutes genz.⁶³⁹

(2) Franche riens, et je m'umelie

Et vous pri merci et requier

Quar nule riens je n'ai tant chier

Comme vous. Si me retenez

A vostre homme ; hommage en prenez

Tel comme vous le voudrez prendre

Et, se vous m'i veez mesprendre,

Si en prenez vostre venjance

Que d'autre ne criem penitance.⁶⁴⁰

(3) En vous servir ai mis mon cuer sanz retourner

Ne en toute ma vie ne l'en quier mes oster.

Or vous voudrai proier et par amors moustrer

Le mien cuer et le vostre vueil ensamble atoner.⁶⁴¹

(4) Amie, a vous servir de tout en tout me met,

Quar de toz vilains visces avez cuer pur et net.

Por ce que ne sui blons com cil autre vallet,

N'est droiz qu'a Amors faille, puis que m'en entremet.⁶⁴²

(5) [fin cuer] servir la veut et honorer.

De ce ne le doit nus blasmer,

Qu'il ne puet greignor bien avoir

⁶³⁹ *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (salut 1), vv. 8-12.

⁶⁴⁰ *Douce dame, preus et senee* (salut 3), vv. 66-74.

⁶⁴¹ *Ma douce amie, salut, s'il vous agrée* (salut 13), vv. 12-16.

⁶⁴² *Bele, salus vous mande, mes ne dirai pas qui* (salut 18), vv. 73-76.

Qu'estre du tout a son voloir,
Quar en li est toute biautez.⁶⁴³

Les *saluts* ne s'avèrent guère être détachés du sens métaphorique originel : les références au champ sémantique féodal subsistent, surtout en relation avec l'*Huldigung*.

La métaphore féodale, en particulier, se manifeste comme une déclaration spontanée de l'amant, qui offre son service à la dame en vertu de son prix supérieur (cf. surtout ex. 5) : le service apparaît donc comme un don sentimental sans retour (3), qui entraîne une relation codifiée selon des règles (« commandemenz », 1), qui n'accepte pas de défections (4), quitte à recevoir une pénitence (2). En conclusion, dans les *saluts*, l'ancrage du lien amoureux à la métaphore féodale respecte le modèle traditionnel et son sens.

2.4 Maladie amoureuse : conséquence du service

Avec la convocation du motif de la maladie amoureuse, les *saluts* confirment leur adhésion au *prototype* lyrique traditionnel. Ce *noyau de fond* est largement développé dans les textes de notre corpus, qui l'exploitent comme sujet de digression pour la *narratio*. L'amant, devant expliquer la raison de son message, déploie ses arguments persuasifs autour de sa fidélité (comme il l'affirme dans sa déclaration d'« hommage lige ») et dans la description de son état émotionnel, se manifestant sous la forme d'un trouble, voire d'une blessure physique, ou d'un état de souffrance spirituelle équivalent à une maladie :

(1) [...] il n'est mires tant soit sachanz,

Qui du mal garir me peüst !
Non ! se de l'art plus en seüst
Que ne fet le meillor du monde,
Tant soit or granz a la roonde,
Ainz en perderoit toute sa cure
Quant ne troveroit ouverture
De tele plaie apparissant [...] ⁶⁴⁴

(2) Molt puet amors grever la ou ele se prent.

Je le doi bien savoir quar pres du cuer la sent :
Quant plus sovent m'eschaufé, plus tramble durement.
Si ne mi sai garder ne m'assaille forment. [...]
Toz les maus que je sent m'ont porchaicié mi œil ;

⁶⁴³ *Amors qui m'a en sa justice* (salut 19), vv. 29-35.

⁶⁴⁴ *Diex ! où porrai-je conseil prendre* (salut 1), vv. 184-191.

Toz jors monte ma paine trop plus que je ne sueil.⁶⁴⁵

(3) Doné li ai trestout mon cuer
Com cil qui ne puet a nul fuer
Durer, s'ele n'i met conseil.
Mes d'une chose me merveil :
Se c'est Amors qui me destraint,
Qui si me descolore et taint,
Ou autres maus, las, je ne sé. [...]
Entré me sont parmi les iex...⁶⁴⁶

Le poète s'ancre à un *topos* bien représenté dans la poésie lyrique occitane lorsqu'il affirme l'impossibilité de la guérison de sa maladie, causée par l'absence d'une blessure physique qui puisse être soignée (1)⁶⁴⁷. La plaie à laquelle le poète fait référence est celle du cœur qui, comme l'expliquent les autres attestations du motif (2 et 3), dérive de la vue de la dame (« les maus que je sent m'ont porchaicié mi œil », « entré me sont parmi les iex »). Les *saluts* convoquent la phénoménologie de l'*innamoramento* tirée du *prototype* romanesque septentrional (cf. *Énéas*, § 2.2.2), mais dans le contexte d'un amour univoque, suivant l'emploi lié à la formalisation de ce motif dans la poésie lyrique d'oïl⁶⁴⁸. Les textes de notre corpus démentent, sur ce point, leur ancrage à l'héritage lyrique et à l'interprétation traditionnelle de ce *noyau de fond* essentiel : la vue n'est pas liée à la dimension onirique⁶⁴⁹, c'est-à-dire comme moyen d'atteindre le *lieu* sans briser le serment de chasteté, mais comme la phase initiale de l'*innamoramento*. Les *saluts* se relient de ce fait explicitement à la tradition narrative : d'un côté, donc, par l'interprétation non-lyrique du motif, et par le développement narratif du *noyau de fond*, de l'autre.

Ces deux phénomènes sont d'ailleurs strictement liés au discours amoureux du Nord et au genre narratif des *saluts*. Premièrement, l'adaptation du motif de la vue au *prototype* narratif de l'*innamoramento* suit, en effet, une évolution propre à la littérature septentrionale depuis la fin

⁶⁴⁵ *Bele, salus vous mande, mes ne dirai pas qui* (salut 18), vv. 45-50.

⁶⁴⁶ *Amors qui m'a en sa justice* (salut 19), vv. 15-22.

⁶⁴⁷ D'ailleurs, le poète ne fait sans doute pas uniquement référence au *topos* lyrique (cf. « E no'n puosc trobar meizina », *BEdT* 262,5, v. 10), contraire au précepte ovidien des *remedia* (cf. LAZZERINI 1993a), mais aussi au « discours médical » (cf. BALDWIN 1994) ou à la science encyclopédique et pseudo-ovidienne de matière érotique de la fin du XIII^e siècle.

⁶⁴⁸ Cf. LUCKEN 1998, pour son enquête sur l'importance de la vue dans la poésie lyrique d'oïl ; dans cet article, les textes narratifs, lyriques, didactiques et encyclopédiques sont mélangés sans distinction. Il est donc nécessaire de suggérer une différenciation : comme nous le disions ci-dessus, il faut reconnaître, dans le récit de l'*innamoramento* à travers la vue, le *noyau de fond* né dans la matière antique française ; c'est de là que les textes d'oïl, lyriques ou narratifs, tirent ce motif. D'ailleurs, comme il l'a déjà été remarqué (§ 1.1), dans la poésie d'oc les dynamiques d'*innamoramento* liées à la vue réelle ne sont pas observées dans cette configuration. Dans le discours médical, la vue est considérée en revanche comme l'une des composantes physiologiques de l'homme (cf. *ibid.*, p. 214).

⁶⁴⁹ Cf. VILLARI 2018.

du siècle précédent⁶⁵⁰. Les contraintes génériques liées au code du *salut*, deuxièmement, encouragent l'amplification descriptive et diégétique de ce *noyau de fond* dans le cadre de la *narratio*. Le phénomène de réception interne reçoit ainsi un témoignage exemplaire⁶⁵¹.

⁶⁵⁰ Comme le démontrent les attestations enregistrées par LUCKEN 1998, à partir de la codification du *noyau de fond* dans l'*Énéas*, tous les romans (*Cligès*, *Roman d'Alexandre*) et les pièces lyriques (Thibaut de Champagne, Guillaume le Vinier, Chastelain de Couci) s'éloignent de la représentation de la vue selon le *prototype* occitan.

⁶⁵¹ D'autres métaphores sont aussi employées dans la mise en scène de l'*innamoramento*. L'exemple le plus pertinent à ce propos se trouve dans le salut 23 (*Douce dame, salut vous mande*), où l'amant exploite l'image topique du poisson accroché à l'hameçon et, ensuite, celui de l'*innamoramento* à travers la vue : « Douce dame, salut vous mande / je qui sui comme la limande / qui a l'aimeçon se tient prise » (vv. 1-3) ; « tant doucement / fui surpris au commencement / de vo simple regardeüre / que tout perdi contenment » (vv. 13-16).

3.1.2 Un Nord sans Arras : la poésie traditionnelle dans les nouvelles cours

Jacques de Cysoing et Watriquet de Couvin illustrent, d'après notre analyse, une étape fondamentale dans le développement du discours amoureux au sein de l'espace galloroman. L'histoire littéraire ne reflète certainement pas cette condition d'exemplarité. Les seules traces de ces poètes se retrouvent dans la plupart des cas regroupés dans des aperçus génériques⁶⁵², ou isolées dans des études très spécifiques et avec peu de résonance⁶⁵³.

Le défi se déroule, dans les deux corpus, à travers deux champs génériques différents : dans la poésie lyrique, d'un côté, et dans le *dit*, de l'autre. Les deux poètes se distinguent aussi nettement par leur statut : l'un est poète-amateur, l'autre est trouvère de profession. L'importance de la production de ces poètes peu connus réside dans leur statut de trouvères tardifs autant que dans le caractère traditionnel de leur production et dans l'isolement de leur ambiance de production. Ces auteurs travaillent dans des cours du Nord de la France ou au service de grands seigneurs, à une époque où une partie importante des produits poétiques et lyriques dérive de l'ambiance communautaire du *podium* picard. Leur poétique se veut également marginale dans les lignes des œuvres qu'ils créent, où un ancrage dévoué à la tradition s'accompagne de nouveaux contextes paralittéraires, métalittéraires et sociaux inédits. Cette poétique originale, d'ailleurs, les place à mi-chemin entre la première et la seconde catégorie de récepteurs.

Au cœur de cet acte de réadaptation, ces deux corpus partagent un facteur commun : la transformation inéluctable que subit alors le discours amoureux. En se réintégrant et en se réadaptant, le nouveau discours littéraire de matière érotique met en lumière les points faibles de l'ancien code *courtois*, lié à un substrat idéologique désormais obsolète ou incompatible avec les contenus théoriques du nouveau langage poétique. De manière à la fois parallèle et distincte, les deux poètes franchissent cette impasse, en démontrant la valeur herméneutique de leurs œuvres dans l'étude de la *courtoisie* entre la fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle.

1. L'écran lyrique, la fonction politique et la fiction courtoise

La seule édition intégrale du corpus de Jacques de Cysoing demeure, à présent, celle établie par E. Hoepffner dans un article de 1938, où il réédite le travail d'un élève, M. René Karst⁶⁵⁴. C'est

⁶⁵² Cf. Les exemples tirés des poèmes de Jacques de Cysoing DRAGONETTI 1960 ; LAVIS 1972 ; il est mentionné dans le corpus de ZAGANELLI 1982 une seule fois, p. 248 ; ses poèmes sont recueillis aussi dans TOJA 1966, pp. 471-478 ; ROSENBERG – TISCHLER 1995, pp. 820-823.

⁶⁵³ Sur Watriquet de Couvin, nous signalons l'apparition de contributions très récentes : GOYETTE 2015 ; STOUT 2015 ; MENEGALDO 2017 ; RUSSO 2017 ; APRIGLIANO 2018 ; ZINELLI 2019.

⁶⁵⁴ Éd. HOEPFFNER 1938.

de cette étude qu'il est possible de tirer l'essentiel des renseignements à notre disposition sur ce poète :

Dans tous les chansonniers qui donnent son nom, le trouvère Jacques de Cysoing est qualifié de *messire*. C'est dire qu'il appartenait à la famille noble de Cysoing, une des grandes maisons de la Flandre. Mais le nom de Jacques ne figure pas parmi les représentants connus de cette maison. Il s'agit donc d'un cadet de la famille.⁶⁵⁵

Sa production poétique a été circonscrite à la fin de 1200, grâce à l'allusion à la défaite de Mansourah (ce qui permet d'admettre 1250 comme *terminus post quem*) et à travers l'envoi par Thomas Herier (3^e tiers du XIII^e s.) de l'une de ses chansons⁶⁵⁶. Au total, son corpus de poèmes compte huit chansons d'amour et un sirventès. Le ms. M (BnF fr. 844, le « manuscrit du Roi »), conserve, avec des lacunes, l'intégralité de ce corpus⁶⁵⁷ ; dix autres chansonniers transmettent ses poèmes⁶⁵⁸. Nous reportons la liste des *incipit* et des références des poèmes, dans l'ordre suivi par l'édition :

N° 1	RS 513	<i>Nouvele amour qui m'est el cuer entree</i>
N° 2	RS 1647	<i>Quant l'aubespine florist</i>
N° 3	RS 1305	<i>Li noviaus tans que ge voi repairier (sirv.)</i>
N° 4	RS 930	<i>Quant recommence et revient biaux estez</i>
N° 5	RS 1912	<i>Li tans d'esté ne la bele saisons</i>
N° 6	RS 256	<i>Quant foille vers et flors naist sor la branche</i>
N° 7	RS 1987	<i>Contre la froidor</i>
N° 8	RS 179	<i>Quant saisons del douz tans se repaire</i>
N° 9	RS 536	<i>Quant la sesons est passee</i>

Un seul indice permet de contextualiser ce personnage et sa production poétique, grâce à la référence à un comte de Flandre, auquel il adresse son sirventès⁶⁵⁹. La *scripta* révèle une stricte adhésion à la *koiné* poétique standard, avec des traits picards anodins. Dans la technique poétique, Jacques de Cysoing privilégie des formes simples (surtout les strophes isométriques de huit vers

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 69. E. Hoepffner ajoute en note : « Quant au nom du poète, les manuscrits le donnent aussi à côté de Jacques, Jakes et Jaikes avec les diminutifs Jakemes (*T*) et Jakemon (*a*) [...] Cysoing, chef-lieu de canton, près de Bouvines, arrondissement de Lille. C'est sans doute pour cette raison que G. Groeber, dans le *Grundriss des roman. Philologie*, II, I, p. 952-953, et A. Jeanroy et A. Långfors dans leur édition des *Chansons satiriques et bachiques* [...] traitent Jacques de Cysoing de poète lillois. »

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁵⁷ D'après la table de matière du *codex* ; à la suite de l'ablation du fol. 13, les deux premières chansons ont été perdues. Le ms. présente aussi d'autres lacunes pour ce corpus, cf. HOEPFFNER 1938, p. 71.

⁶⁵⁸ Le groupe le plus important est constitué par les mss KNP ; un autre groupe moins complet est formé par OTU ; les autres mss, conservant un ou deux seuls poèmes, sont OaVRC.

⁶⁵⁹ Pour l'identification spécifique de ce personnage (s'agit-t-il de l'un des fils de Marguerite de Flandre ? De Guillaume de Dampierre ? De Gui ? Ou plutôt de Jean ?), cette information reste pourtant vague ; cf. HOEPFFNER 1938, p.70. Mais elle suffit pour situer la pièce de Jacques de Cysoing dans un contexte historique précis.

décasyllabiques) ; il a aussi composé une chanson à refrain (n° 9), construite selon le schéma de la *cobla capfinida*. Dans la constitution des rimes, le poète est aussi très sobre. Dans son corpus, on enregistre pourtant des rimes identiques, jugées par E. Hoepffner comme des « négligences qu'un poète soigneux de l'époque ne se permettrait pas » et qui lui permettent de conclure qu'il s'agirait d'une « nonchalance » typique d'un « poète amateur »⁶⁶⁰.

Au-delà de cette marque d'insouciance, le caractère traditionnel de ces compositions signale, plus que tout, sa nature isolée et marginale par rapport aux grands centres de production. La prédilection pour l'ouverture printanière, qui ne manque que dans une seule chanson (n°1), en est l'étendard. Mais ce poète n'apparaît pas partout comme un infatigable « conservateur », sa marginalité est révélée par son traditionalisme, ainsi que par des choix poétiques inouïs. Jacques de Cysoing ne nie pas la description des souffrances amoureuses, mais ni dans son lexique ni dans sa topique il n'opte pour l'expression dysphorique⁶⁶¹. Le refus du « ton larmoyant »⁶⁶², exception faite pour la chanson 6, est remplacé par une attention marquée envers les ennemis du couple et les faux amants. Comme le remarque E. Hoepffner :

La proche qu'il adresse à l'amour est précisément de ne pas savoir distinguer le *loial cuer* du *failli*, ceux qui se moquent de lui (qui font *gas* de lui) des *fins amis* (2, str. 4 et 5), de ne pas savoir reconnaître *fausse chiere ne faus soupirs ne faintice proiere* (8, 31-32 ; cf. aussi 1, 15-16).⁶⁶³

Cet élément n'est guère le seul facteur d'originalité. On remarque, en effet, dans les chansons de ce poète, une forte présence de références autobiographiques et matérielles, ou qui prétendent l'être. Ainsi, dans les allusions à sa vie privée, à son mariage, à sa maladie (4, str. 2 ; 7, str. 2)⁶⁶⁴, Jacques de Cysoing pourrait receler un modèle et des buts différents par rapport à ses contemporains. Deux de ces références, qui semblent se rapporter à des situations familières à l'auteur, acquièrent une fonction tout à fait fondamentale. En premier lieu, le poète semble particulièrement affligé par l'incompatibilité entre le chant d'amour et le mariage, comme il semble le déclarer dans les chansons 4 et 7⁶⁶⁵. D'autre part, lorsqu'il traite de la déchéance de la noblesse, de la décadence morale et de l'inanité stratégique des grands seigneurs, il emploie des

⁶⁶⁰ *Ibid.*, pp. 76-77.

⁶⁶¹ Pour la présence du lexique euphorique dans ses chansons, et de l'emploi du concept de *joi*, cf. ZAGANELLI 1982, pp. 247-249.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 79.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 74.

images et des termes de comparaison inusités, en conférant à ce texte un rôle fondamental dans les dynamiques de transmutations de la poétique *courtoise*⁶⁶⁶.

Cet ensemble d'informations, liées aussi aux renseignements à notre disposition sur l'origine de ce trouvère, nous permettent d'isoler Jacques de Cysoing des grands centres de production poétique de son époque. Comme E. Hoepffner semble aussi le suggérer, il paraît possible de classer Jacques de Cysoing parmi les « poètes de la Flandre qui, dans la deuxième moitié du XIII^e siècle, gravitait autour des centres d'Arras et de Lille, sans que toutefois il s'y soit mêlé de très près »⁶⁶⁷. C'est dans cette perspective que s'établit l'importance du corpus de Jacques de Cysoing. Récepteur isolé et original, dans ses poésies il se révèle être un exégète attentif, soucieux surtout de se munir d'un spectre d'orientations idéologiques aussi ample que possible. Son corpus s'avère être un véritable *unicum*, étant le fruit d'une convergence d'idées et de moyens inhabituels, étrangers aux conventions de son époque. À travers un regard empreint d'une certaine naïveté, il offre un point de vue particulier sur les éléments conservés mais destitués à la tradition.

1.1 Le contexte politique

Dans le corpus de Jacques de Cysoing, le champ de réadaptation le plus insolite de l'expression amoureuse s'accomplit dans le domaine socio-politique, selon un dispositif de transposition référentielle et sémantique. Dans *Li nouviaux tens*, l'emploi des termes reliés à la sphère du sentiment amoureux dans le cadre du discours politiquement engagé apparaît particulièrement évident. Dans ce poème, la conservation des signifiants de caractère érotique se joint à la transformation radicale des signifiés : ce mécanisme se réalise par le biais du retournement de l'axe sémantique du discours, qui exploite régulièrement les *noyaux de fond* classiques. Dans deux des cinq strophes de la pièce, ce dispositif apparaît de façon particulièrement évidente :

Li nouviaux tans que ge voi repairier
M'eüst doné voloir de cançon faire,
Mais jou voi si tout le mont enpirier
Qu'a chascun doit anuier et desplaire,
Car courtois cuers jolis et deboinaire
Ne veut nus ber a li servir huchier
Par les mauvais ki des bons n'ont mestier;

⁶⁶⁶ Comme le remarque aussi E. Hoepffner (p. 81), ce n'est pas tant dans la critique de la déchéance morale que s'affiche son originalité, mais dans les moyens rhétoriques employés. L'éditeur n'approfondit pas cet aspect, mais nous a permis de focaliser l'attention sur ce texte important.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 70.

Car a son per chascuns oisiaus s'aaire. (vv. 1-8)

Ne lor valt rienz samblanz de tornoier,
S'il n'a en eus de largece essamplaire.
Mais qant amors en loial cuer repaire,
Tel l'atire qu'il n'i a qu'ensegnier.
Por ce la fait bon servir sanz trichier,
Car on puet de toz biens a chief traire. (vv. 35-40)⁶⁶⁸

C'est dans l'opposition classique entre la sérénité du décor printanier et le chagrin individuel que se réalise le dépassement de la matière érotique. Mais un autre axiome réside derrière l'antithèse établie par l'occasion topique.

L'exorde, ouvrant sur le renouvellement saisonnier et motivant l'intonation du chant, fournit le cadre métalittéraire à l'expression de la plainte (v. 2). La peine perçue et décrite, cependant, ne revêt pas un caractère personnel : elle semble devoir acquérir, selon le poète, des proportions collectives (v. 4). Ce chagrin concerne en effet tout le monde, puisqu'un renversement étonnant est en train de bouleverser le bon ordre des choses : les cœurs « courtois [...] jolis et deboinaire » sont désormais refusés par les grands seigneurs. Mais tout cela s'explique facilement : chacun mérite son égal (v. 7). Ainsi, comme les oiseaux cherchent leurs congénères, les méchants ne peuvent qu'apprécier leurs pairs (v. 8). Si l'on ne dispose pas d'un cœur loyal, alors l'étalage de générosité et de richesse n'y peut rien (vv. 35-36). En revanche, en prêtant un service honnête à l'amour, on serait spontanément attiré par des biens supérieurs (38-40).

Le renouvellement de la saison, la revendication des valeurs éthiques du groupe, l'opposition entre la règle et la réalité, le principe d'égalité dans l'union, la nécessité de la sincérité dans le service d'amour : tous ces éléments rhétoriques appartiennent très explicitement au discours amoureux. Mais au lieu d'être référés au chagrin causé par la dame, ils servent à blâmer les barons qui s'entourent de flatteurs et de faux routiers. Néanmoins, cette mutation du sens ne se réalise pas sans embarras : une superposition paradoxale des termes des deux domaines révèle l'origine étrangère de leur connotation primaire.

Ce paradoxe résulte, en premier lieu, de l'affliction qui fait entonner le chant : pour engendrer la perception du contraste, le malheur est censé en effet symboliser le défaut amoureux. L'exorde printanier, qui décrit une circonstance conduisant naturellement à l'amour, ne peut que servir à dénoncer une situation sentimentale malheureuse. Si la souffrance, thème central de la lamentation, procède d'un autre type d'inquiétude, le contraste ne subsiste plus de façon linéaire. De plus, dans la transposition du plan du discours, le lexique érotique n'a pas été entièrement

⁶⁶⁸ Cf. éd. HOEPPFNER 1938, pp. 89-90.

converti (surtout au v. 37). Le poète tient pourtant beaucoup à renforcer la portée politique de son texte : dans l'envoi⁶⁶⁹, il informe expressément le lecteur que son chant ne concerne pas le discours amoureux, mais qu'il a composé un « serventois » adressé au comte de Flandre pour l'informer d'une situation 'civile' inquiétante.

La pièce se pose donc dans une ambivalence qui lui permet de ne dépendre exclusivement ni de l'argument amoureux, ni du sujet politique : le poète entremêle les deux plans, en exploitant un niveau de sens et un niveau de contenu complètement indépendants. Le prétexte esthétique – l'expression amoureuse *courtoise* traditionnelle – donne la voix au réquisitoire dénonçant la décadence de la vie de cour.

Ainsi le « courtois cuer » est le bon homme de cour, le conseiller loyal qui, pourtant, n'est plus appelé au service d'aucun prince. C'est cependant grâce à cette valeur qu'il peut être désigné comme le meilleur de son entourage. Les « oisiaus » ne sont plus définis par leur chant de renaissance naturelle, mais sont présentés comme les exemples d'une conduite ordonnée. Quant à la largesse, elle est bien loin d'être louée au titre de vertu désintéressée : elle est redéfinie à partir de l'emploi qu'en fait le souverain, constituant l'enjeu de son exercice politique. L'« amors », enfin, fait aussi son apparition, représentant le pôle positif pour toute action de l'homme. Cette sorte de valeur-phare, dont l'acquisition permet celle de toutes les autres, n'a rien à voir avec la relation passionnelle, mais les dynamiques qu'elle entraîne lui sont équivalentes. L'ascèse qu'il faut suivre pour parvenir à cette hyper-valeur demande, en effet, une forme de *service*, analogue à celle qui est demandée dans la relation amoureuse classique.

1.2 La question conjugale

Il existe une autre chanson dans laquelle Jacques de Cysoing montre une attitude de réélaboration et de mise en question vis-à-vis de la tradition, qui est toutefois formellement conservée. Il s'agit d'une pièce dans laquelle dominent des allusions d'ordre autobiographique et personnel, sous la forme de répliques dans une polémique poétique :

Quant recommence et revient biaux estez,
Que foille et flor resplendist par boschage,
Que li frois de l'yver est passez
Et cist oisel chantent en lor langage,
Lors chanterai
De cuer verai ;

⁶⁶⁹ « Quens de Flandres, por qu'il vos doive plaire, / Mon serventois vueill a vous envoyer, / Maiz n'en tenez nul mot en reprovier, / Car vos feriez a vostre honor contraire. »

Ja por rienz nel lairai,
Car ma dame, qui tant est bone et sage,
M'a commandé a tenir mon usage
D'avoir cuer gai.

Cil qui dient que mes chans est remez
Par mauvaistié et par faintis corage
Et que perdue est ma jolivetez
Par ma langor et par mon mariage,
N'ont pas, bien sai,
Si amoroz assai,
Comme je ai,
Qui joie maintendrai
Tot mon vivant, ne ja por nul malage,
Comment qu'il griet ne comment qu'assoage,
Ne recrerai. (vv. 1-22)⁶⁷⁰

Dans la première strophe, le lexique euphorique permet de faire coïncider l'expression de la joie avec l'épanouissement naturel de la *reverdie*. Le décor printanier s'accorde avec l'esprit du poète, mais l'entreprise poétique s'efforce surtout de s'accorder au désir de la dame (vv. 8-10), qui a demandé à son amant « d'avoir cuer gai ». Cet arrière-plan offre au poète un argument pour objecter les accusations de ses ennemis, qui lui reprochent des vices et des défauts incompatibles avec les conventions esthétiques requises dans la composition poétique (v. 11) : non seulement le poète serait un faux amant, une âme méchante (v. 12), mais il aurait aussi perdu l'éclat de sa beauté, à cause de la maladie et du mariage (v. 13-14). Cependant, que le « malage » (v. 20) empire ou se réduise (v. 21), le poète s'attache à préserver la joie de son cœur (v. 19) : c'est tout ce qu'il faut, selon lui, pour perpétuer le chant.

À travers le prétexte – fictif ou véritable – de réfuter les critiques de ses antagonistes, le poète fournit au lecteur un aperçu des principes de son art poétique et de son programme littéraire. En particulier, il semble s'attacher à souligner la fonction de la joie, qui s'élève au rôle de raison fondant l'exigence et incitant l'expression lyrique, prévalant sur toute autre qualité ou capacité poétique. Cette nouvelle hiérarchie de valeurs permet au poète de légitimer son statut, contre deux ordres de défauts qui ne conviennent pas à la figure de l'amant-poète. La maladie, d'un côté, représente la cause de ses défauts physiques, ainsi que, vraisemblablement, un indice de vieillesse ; de l'autre, le mariage semble imposer un véritable interdit à la liberté du chant.

⁶⁷⁰ Cf. éd. HOEPPFNER 1938, p. 91. Le ms. est unique en ce cas (M) et ne donne que les deux premières strophes de la pièce, en laissant la place à au moins trois autres couplets. Cf.

Comme le remarque E. Hoepffner, « le rapport entre le chant et le mariage [...] a évidemment préoccupé le poète. L'allusion à la maladie, comme empêchant le chant joyaux du trouvère est un autre trait personnel qu'on trouve rarement ailleurs »⁶⁷¹. Or, dans la référence explicite à l'état de souffrance physique, le poète franchit certainement les limites d'un langage qui résonnerait comme plus conventionnel dans l'affirmation au négatif (par ex. : "je ne suis pas jeune, mais je chante" ; plutôt que : "je suis malade, mais..."). Mais, dans le fond, il ne s'éloigne pas d'une notion fondamentale du discours amoureux lyrique de la première génération : la jeunesse et la beauté sont des conditions primaires de l'amour.

L'allusion du poète à son lien conjugal, en revanche, étonne par-dessus tout, notamment par l'originalité de cette admission. En se référant ouvertement à sa relation conjugale, le poète rend explicite la contradiction éthique qu'à son époque la liaison illégitime entraîne avec l'état marital ; plus particulièrement, il reconnaît de cette manière une limite identitaire attachée à l'hypostase érotique de l'expression amoureuse dans la poésie lyrique, en l'ancrant à une contingence concrète, se déployant à la fois sur le plan extérieur (à travers le jugement social) et intérieur (à cause du manque de légitimation morale de la double relation).

Dans la deuxième occurrence de ce motif, le poète insiste d'ailleurs à nouveau sur les mêmes arguments :

Contre la froidor
M'est talent repris
De chanter jollement
Por tresbone amor
Qui si m'a surpris
Que je sai a escient
Que ja n'en iere partis.
Nul jor tant con soie vis,
Ainz servirai loiaument,
Ligement,
Bone amor a son devis.

Ja n'iere a nul jor
Louseignolz faillis
Qui a female se prent,
Qui pert sa baudor,
Sa joie et ses cris,
Quant vivre doit liement.
Se mes chanters m'est meris,

⁶⁷¹ *Ibid.*

N'en doi ester mains jolis,
Mais pluz envoisiement
Et souvent
Doi chanter, ce m'est avis. (vv. 1-22)⁶⁷²

Le poète entreprend son chant pour répéter son serment de fidélité (entretenu « loiaument » et « lagement », vv. 9-10) stipulé avec la « tresbone amor » (v. 4, v. 11 « bone amor »). Mais le poème ne sert pas qu'à confirmer son service irrévocable (v. 9). Dans la deuxième strophe, la composition révèle son argument central, par lequel il s'efforce de raisonner sur l'opposition entre deux types de relations contiguës. Se dévouer « lagement » à l'amour chanté (1^{er} type) convient parfaitement, selon le poète, à celui qui entretient une relation « liement » (2^{ème} type). La pièce ne s'attarde pas sur les détails taxonomiques, mais le sens de cette distinction peut être établi à partir des analogies avec la chanson n° 4 : le poète semble en effet faire allusion à la même circonstance où, à cause de son lien conjugal, il se serait vu obligé de renoncer au chant amoureux. Mais il décide de ne pas se plier à cette stricte prescription : contrairement au rossignol, même s'il est rassasié par les délices du mariage, il continuera tout de même à composer des poèmes, en recherchant la joie qui caractérise son esprit.

L'obstacle posé par l'incompatibilité entre le chant et le mariage se résout par la simple scission des deux plans, qui subsistent indépendamment l'un de l'autre dans la pensée du poète. Ainsi, il saisit cette occasion pour sortir également de l'autre impasse : dans la dernière strophe, il finit par justifier le premier défaut que ses antagonistes lui reprochent, la vieillesse, en exaltant l'action bénéfique de la maîtresse :

Dame de valor
Qui maintient bon pris
Tient fin ami en jouvent,
S'en bee a honor
Cuers qui est assis
En tel amor veraielement,
Se guerredons en est pris. (vv. 23-29)⁶⁷³

⁶⁷² Éd. HOEPPFNER 1938, pp. 95-96. Le poème est structuré en trois strophes *unisonans* de douze vers de 7, 5 et 3 syllabes et sur trois rimes. Dans l'édition, le texte est établi sur la base de M, qui présente des leçons meilleures et *difficiliores* ; les autres témoins (KNP, V) tombent dans des banalisations qui concernent l'emploi et la place des adverbes, qui ont toutefois une valeur sémantique fondamentale dans cette pièce, pour la distinction entre loyauté amoureuse (*loiaument*) et sérénité conjugale (*liement*) : KNP, V répète en effet deux fois *loiaument*. Le groupe KNP confirme le problème d'interprétation lié à l'adverbe dans le modèle aussi au v. 20, où « envoisiement » est remplacé par « renouoisiement » (leçon improbable, étant donné que l'adverbe n'est pas attesté ailleurs).

⁶⁷³ Éd. HOEPPFNER 1938, p. 96.

La « jouvent » n'est pas une qualité contingente, mais une condition de grâce assurée par la valeur excellente de la dame (v. 24-5). L'amant gagne son honneur (v.26) en demeurant en l'état de « jouvent », qui lui est assuré par le « guerredons » de sa dame (v. 29) : ayant ainsi remporté la joie, il peut demeurer dans un état supérieur de béatitude, qui lui confère le statut de parfait amant et poète.

À tout prendre, le trouvère de Cysoing, bien qu'il ait suivi le modèle de l'ouverture hivernale pour justifier l'élan poétique, abandonne en réalité le niveau métaphorique du discours amoureux. On perçoit assurément l'existence d'une dynamique d'élévation, mais il ne s'agit pas d'un mouvement ascensionnel-spirituel. La conquête de la joie représente une ambition poétique, liée à une revendication sociale, là où la vieillesse et le mariage risquent d'empêcher l'entreprise littéraire. L'honneur, acquis par le biais de l'amour pour la dame, constitue donc le parcours de l'acquisition de la renommée publique et d'une reconnaissance institutionnelle dans l'art poétique⁶⁷⁴.

Pour conclure, le chant (dans *Li nouviaus tans*) peut transposer dans l'esthétique traditionnelle – dont il acquiert les éléments les plus classiques – une diatribe morale initiée à la fois par une exigence personnelle et par une volonté de dénonciation et de correction de la morale commune. Le discours amoureux est appelé à acquérir un rôle qui lui est théoriquement étranger, celui des relations de pouvoir, sans changer de forme, mais seulement de contenus.

Dans le deuxième cas d'étude – *Quant la sesons est passée* – nous assistons à un exemple ultérieur de redéfinition des contenus du discours amoureux *courtois*. À travers la même opération poétique de conservation des *noyaux de fond* traditionnels, Jacques de Cysoing parvient à subvertir insensiblement les postulats de l'expression lyrique *courtoise* : il auto-légitime son statut d'amant-poète dans un sens purement théorique, en proclamant la compatibilité avec son lien conjugal, qui est, en revanche, explicitement lié à la contingence.

2. *Le nouveau discours amoureux dans le dit*

La naissance du dit a souvent été reliée à l'exigence de fournir une réponse critique au lyrisme de la poésie *courtoise*. L'originalité du dit par rapport au *grand chant courtois* a donc été

⁶⁷⁴ Comme le remarque RIQUER 1975, chez les troubadours, l'*honneur* dispose d'une fonction publique analogue, mais il transpose cette valeur dans une réalité sociologique qui s'avère être très fluide dans la production occitane. La dynamique ascensionnelle, il nous semble, est renversée dans une poétique circulaire chez Jacques de Cysoing : la joie représente le point de départ pour la légitimation du chant, et, à travers l'honneur, le poète est amené à perpétuer son acte poétique.

reconnue comme un refus du discours chanté, remplacé par un discours « récité »⁶⁷⁵, voire « dit », justement. On a également souligné la manière dont ce genre met en scène un « 'je' qui est toujours représenté » et qui développe un « jeu au second degré » fondé « sur le discontinu »⁶⁷⁶. L'écart ne s'opère pas uniquement par des caractéristiques formelles, mais aussi par certains choix thématiques très radicaux à l'égard de la tradition narrative et lyrique *courtoise* : il s'agissait d'offrir une place *poétique* aux sujets didactiques et moralisants.

Ce paradigme liminaire se révèle, bien entendu, indispensable pour délimiter les frontières du dit et le distinguer d'autres formes narratives brèves. Cependant, la distinction qui a ainsi été représentée entre le dit et la poésie lyrique *courtoise* ne rend pas compte de la souplesse stylistique et de la flexibilité thématique à laquelle se prête cette forme textuelle dans l'établissement du discours didactique et amoureux.

Parcourant des chemins parallèles, certaines orientations poétiques ont conçu un type de dit à statut ambivalent, à la fois réalisé sur la base de la rhétorique *courtoise* classique et assimilé aux buts édifiants du « je » qui s'auto-représente, raconte et présente la matière.

2.1 *Le sire de Verjoli*

Une figure littéraire du XIV^e siècle se révèle particulièrement emblématique de cette tendance. Watriquet Brasseniex, mieux connu sous le nom de Watriquet de Couvin⁶⁷⁷, auto-proclamé « sire de Verjoli »⁶⁷⁸ (autrement dit, du « beau chant »), exerce son activité littéraire entre 1319 et 1329, au service de Gaucher de Châtillon, connétable de France, et de Gui de Châtillon, son neveu, comte de Blois et seigneur d'Avesnes. Son rôle de poète de cour influence et détermine ses sujets de prédilection. De son corpus de dits émerge une remarquable disposition à l'approche pédagogique et morale : il s'adresse au domaine du pouvoir, rappelle aux nobles leurs devoirs et à ceux qui peuplent la cour les vertus capitales. L'attrait du milieu de composition se dévoile en outre dans ses choix rhétoriques, qui recherchent la délectation d'un auditoire aristocratique : il se rend ainsi « précepteur des grands »⁶⁷⁹ exploitant souvent leur prédilection pour l'allégorie et la forme versifiée⁶⁸⁰.

Parmi ses pièces, composées dans la plupart des cas en octosyllabes à rimes plates, on compte 19 dits de moralité générique et 4 faisant face au thème de la chevalerie, 5 compositions d'histoire

⁶⁷⁵ La définition de « poésie récitée », par opposition au chant, est donnée par ZINK 1992 p. 223.

⁶⁷⁶ CERQUIGLINI-TOULET 1980 pp. 158-160.

⁶⁷⁷ « [...] sui Watriqués Brasseniex / De Couving. [...] », *Li dis de l'escharbote*, v. 70-71. Les extraits des dits de Watriquet de Couvin sont tirés de l'éd. SCHELER 1868.

⁶⁷⁸ « Watriquet m'apelent aucun / De Couvinz, et presque chascun, / Et sui sires de Verjoli. », *Li tournois des Dames*, v. 439-441.

⁶⁷⁹ RIBARD 1981 p. 281.

⁶⁸⁰ NOTZ 1990 p. 60.

personnelle ou historique, 2 fabliaux, 1 fatras et, enfin, un seul art d'aimer⁶⁸¹. Les manuscrits qui ont transmis ses œuvres s'élèvent, au total, au nombre de sept, dont deux sont des recueils organiques de pièces et d'auteurs divers⁶⁸². Les cinq codes restants se révèlent être de précieux témoins du « livre vernaculaire à auteur unique »⁶⁸³, ayant été copiés du vivant de l'auteur et compilés probablement soit sous sa supervision directe, soit à partir d'un exemplaire de texte rédigé par l'auteur lui-même⁶⁸⁴. Parmi ces derniers, le BNF, fr. 14968 (A) et le Arsenal 3525 (C) sont vraisemblablement sortis d'un important atelier parisien et ont été offerts respectivement au seigneur de Watriquet, Gui de Châtillon, et au roi de France, Philippe VI de Valois, qui sont présents dans les enluminures du frontispice. Ces souverains (accompagnés, ailleurs, par d'autres nobles) sont représentés dans les « scènes de présentation des manuscrits » en compagnie de l'auteur, qui, lui, figure comme personnage dans presque tous les poèmes, souvent au côté des objets que les récits évoquent⁶⁸⁵. Les manuscrits non enluminés, en revanche, se présentent sous un aspect beaucoup plus modeste, transmettant un nombre plus restreint de poèmes⁶⁸⁶.

Les données extratextuelles liées aux témoins manuscrits laissent deviner que ce ménestrel exerce sa profession sans cacher son strict engagement envers l'univers du pouvoir, l'entourage des souverains et le milieu de la cour. Recruté comme moralisateur, il anime son activité littéraire en professant, face à son auditoire⁶⁸⁷, une morale stricte, respectueuse d'un idéal d'équilibre, et des valeurs austères liées à l'entretien de la vie de cour, au bon gouvernement, à la formation de jeunes princes et de rois⁶⁸⁸.

Dans le domaine amoureux, en revanche, l'arsenal expressif lié à la tradition *courtoise* est souvent exploité en tant que motif cliché, privé de son sens originel, voire comme scénario à

⁶⁸¹ 24 *dits* sur 32 sont en octosyllabes à rimes plates. On compte aussi deux pièces de sujet religieux composées en rimes équivoques. Les distinctions thématiques et métriques sont tirées de l'édition, pp. XIII-XIV.

⁶⁸² Selon la taxonomie employée par HASENOHR 1999, pp. 37-50. Les recueils organiques sont le BNF, fr. 24432 et du BNF, fr. 12483. Nous empruntons les sigles employés par ROUSE – ROUSE 2001, pp. 127-175, qui suivent LANGLOIS 1921, pp. 403-421.

⁶⁸³ HOUT 2000, p. 37-45. Cf. STOUT 2015, p. 177.

⁶⁸⁴ ROUSE 2001, p. 145.

⁶⁸⁵ Pour la description de (A) et (C) voir ROUSE – ROUSE 2001, pp. 134-137.

⁶⁸⁶ Il s'agit du BNF, fr. 2183 (B), du manuscrit de Bruxelles, Bibliothèque royale 11225-27 (D) et du manuscrit de Brunswick, Maine, Bowdoin College Library Department of Special Collections and Archives (E). Dans cette étude, le seul manuscrit non enluminé qui sera étudié est le (B), étant l'un des trois témoins du texte qui sera analysé. Ce dernier appartient à la famille de (A) et (C) (voir ROUSE – ROUSE 2001, p. 140), mais il fait partie du groupe des manuscrits moins riches – avec (D) et (E) – qui pourraient avoir été conçus ou commandés par des personnages de la bourgeoisie ou de la petite noblesse dans l'intention d'émuler ou d'exalter le nouveau régner. Les textes contenus dans ces *codices* devaient donc se prêter à une lecture plutôt transversale pour pouvoir susciter un intérêt au sein de deux publics si hétérogènes. Cette entreprise apparaît encore plus marquante si l'on tient compte de l'orientation morale et de la visée édifiante des œuvres de Watriquet, comme en résultera notamment le texte étudié ici.

⁶⁸⁷ RIBARD 1981, pp. 279-280

⁶⁸⁸ Se rattachent à cette catégorie notamment *Li enseignemens du jone fils de prince*, *Li Miroir aux princes*, *De haute honneur*, *Du Preu chevalier*.

signifiant fixe et à signifié ré-attribuable⁶⁸⁹. Les thèmes courtois subissent ainsi une certaine déviation de contenu, notamment à travers l'emploi particulier que Watriquet fait de l'allégorie, un instrument rhétorique qui lui permet de fournir un habillage plaisant aux préceptes moraux : le discours édifiant, s'élevant au-dessus du dispositif poétique, s'empare du rôle principal de la scène et devient le motif primordial autour duquel le dit est conçu.

À bien des égards, certains textes de Watriquet de Couvin subissent le contrecoup d'une innovation considérable, qui est la conséquence de la stricte dépendance créée entre la forme-*dit*, l'enseignement moral et l'allégorie tirée de l'expression lyrico-amoureuse. Cette perspective, qui révèle l'intérêt tout particulier de ce corpus dans le cadre de la poésie didactique française, permet d'articuler une nouvelle approche interprétative et de saisir l'importance de l'un des exemples de ce type de création.

2.2 Allégorie et dysphorie du discours amoureux

Le *Dis de la Fontaine d'Amours*, une pièce de 330 vers, est définie par l'éditeur comme un « songe amoureux » : le texte révèle en réalité des ambitions plus alambiquées, offrant une reprise des thèmes courtois employés dans la formation morale et sociale des hommes de la cour⁶⁹⁰. Le réemploi du vocabulaire et des thèmes courtois s'accompagne d'une pratique particulière de l'allégorie, placée à mi-chemin entre les deux catégories traditionnellement distinguées (implicite et explicite/énumérative) : Watriquet se conforme au plus grand modèle de vision allégorique, qui répond à la forme implicite, mais adhère aussi au type énumératif, pratique liée à l'*amplificatio* et à la moralisation⁶⁹¹.

Par le biais de cette technique rhétorique, il propose une réélaboration des thèmes lyriques *courtois* et des arguments moraux dans une configuration inédite : il met en scène une métaphore de la cour et de son système éthique, d'abord dans sa forme idéale et exemplaire, puis, dans la deuxième section allégorico-diégétique, dans sa déformation la plus vicieuse.

Le poète relate une scène printanière qui se déroule dans un verger merveilleux, à partir du moment où le protagoniste en franchit le seuil. La fontaine – objet central du *locus amoenus* – est entourée par plusieurs « sergents » présentés sous les noms des valeurs courtoises qui sont chargés d'en assurer la pureté et l'exclusivité. Il est permis au narrateur de boire à cette source

⁶⁸⁹ Cette particularité a été signalée, sans trop de sollicitude, seulement une fois à notre connaissance : J. Ribard souligne la récupération du leitmotiv du *lausengiers* à propos du discours critique sur les intrigues liées à l'administration de la cour. Cf. RIBARD 1981, p. 282.

⁶⁹⁰ La fonction didactique exercée à travers l'emploi de l'allégorie est aussi soulignée à propos du *Dit de la Noix*, cf. NOTZ 1990, pp. 58-59.

⁶⁹¹ Nous suivons les catégories employées par STRUBEL 1990, pp. 343-357.

extraordinairement riche, mais il en devient tout de suite brutalement dépendant. Après l'avoir étourdi et accablé, la boisson magique le transporte dans un deuxième monde, où il se retrouve dans un banquet au milieu des esclaves de Vénus. Le rêveur découvre ici que les mets offerts au dîner sont les portions des conséquences dangereuses de l'amour : les invités, parmi lesquels on compte des clercs, des rois et des comtes, soupirent et s'évanouissent de douleur devant les yeux du protagoniste qui y assiste épouvanté, jusqu'au réveil qui restaure la dimension réelle et signe la fin du récit.

Si l'on prête d'abord attention aux choix stylistiques de Watriquet, il est facile de remarquer la façon dont l'auteur dédaigne l'adoption de la *brevitas*. L'ouverture en est une preuve absolue. Suivant la topique, l'exorde place le récit au mois de mai et convoque tous les sens à la perception. Le regard se fixe sur la végétation renouvelée (« Un vergier de lonc temps planté, / Où d'arbres avoit grant plenté, / Qui fait avoient couverture / Et couleur de mainte tainture », v. 6-10), tandis que l'ouïe est attirée par le chant des oiseaux (« [...] oiselés de chanter s'esforce / Au miex qu'il puet selonc sa force » v. 13-14) et les fragrances des fleurs sollicitent l'odorat (« Là estoie à l'odeur du lis, / De glai et de la rose [...] » v. 18-19). Le marquage de l'impression enthousiaste est net, au point que l'on retrouve deux fois, à distance de quatorze vers, la même formule hyperbolique (« N'est hons, tant eiist de douleur », v. 30 ; « N'est hons, tant i meist grant paine », v. 44). L'auteur adopte ouvertement le canon descriptif long⁶⁹², afin de ne pas renoncer aux détails décoratifs, montrant de cette façon une claire adhésion à l'amplification allégorique⁶⁹³.

Il en va de même pour l'élaboration de l'éventail thématique qui est disposé sur la structure narrative principale de la pièce. L'indication temporelle (le mois de mai) établit l'arrière-plan génériquement printanier dans lequel se déroule l'action – dans la partie du récit qui précède le cauchemar dînatoire. Cette caractéristique est parfaitement en accord avec les critères de mise en scène de la vision amoureuse⁶⁹⁴. Son emploi s'adapte cependant moins aisément au style du reste du corpus du couvinien, qui privilégie généralement l'exposition de coordonnées réelles⁶⁹⁵.

⁶⁹² ABIKER 2008, pp. 143-147.

⁶⁹³ La description du verger, qui occupe 57 vers, suit les sept degrés de beauté indiqués par Mathieu de Vendôme dans l'*Ars Versificatoria*. Pour le recours à l'« amplification rhétorique » appliquée à cette représentation topique, cf. CURTIUS 1948, p. 226. En d'autres endroits de l'œuvre, on retrouve cette même contestation du principe de brièveté, quoique de manière plus floue que dans le cas de l'exorde, comme dans la scène de la boisson, qui s'inscrit dans la séquence « breuvage - étourdissement » et qui est réitérée deux fois (mais ce n'est que dans la seconde séquence que le rêve du symposium se révèle).

⁶⁹⁴ Cf. DRAGONETTI 1960, pp. 169-183.

⁶⁹⁵ La date anticipe souvent le texte ou les pièces fournissent des données extralittéraires qui permettent de dater aisément leur composition. Voir éd. SCHELER 1868, p. XII.

« Autrier », terme qui ouvre la pièce⁶⁹⁶, renvoie en revanche à la formule d'ouverture de la *pastourelle*, selon un usage répandu au sein de la production lyrique occitane puis poursuivi par les poètes d'oïl⁶⁹⁷. L'adverbe temporel « autrier » se retrouve dans 75 occurrences dans les poèmes des trouvères⁶⁹⁸, dans presque tous les cas au premier vers s'il s'agit d'une *pastourelle*⁶⁹⁹, où on le trouve fréquemment juxtaposé à la mention du mois printanier et du jardin dans lequel se situe la scène. De plus, la même périphrase qui ouvre cette pièce (« L'autrier, par une matinée », v. 1) se retrouve en ouverture d'autres *pastourelles* françaises dans une forme parfaitement identique et – dans l'un de ces textes – associée également au thème de la fontaine⁷⁰⁰. Le triptyque spatio-temporel – « autrier », « mai », « vergier » – s'accorde donc étroitement à la tradition lyrique à thème érotique et à fonction morale représentée par la *pastourelle*.

Mais c'est dans l'allégorisation du décor spatial que l'on saisit l'élaboration thématique la plus représentative de l'écart que l'auteur prend avec la tradition. La vision racontée par le narrateur s'accomplit, en effet, dans un espace « déjà constitué », emprunté *in primis* aux deux auteurs du *Roman de la Rose*, et sur lequel se réalise un nouveau « réseau d'images signifiantes »⁷⁰¹. Le verger se présente comme un *hortus conclusus* qui adhère aux critères requis par la tradition grâce à la présence d'éléments concrets et ornementaux – les murs, l'ombre et la fontaine – qui, chez Watriquet, apparaissent dans cet ordre. La présence des enceintes qui entourent le jardin est implicitement révélée par le narrateur (« li huis iert ouvers », v. 6), mais leur fonction de clôture et de séparation est contredite par l'accès dégagé⁷⁰².

L'auteur glisse donc sur la délimitation entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, et ce choix n'est pas sans conséquence : le stéréotype impliquant la clôture du lieu idéal est contredit par la spontanéité avec laquelle la dimension onirique s'offre au rêveur/narrateur qui en dépasse sans difficulté les enceintes, comme investi par une forme de prédestination. La maigre structure narrative permet donc de saisir la manière dont le protagoniste envisage son aventure, qui

⁶⁹⁶ L'adverbe temporel est aussi présent, seul, en début d'une autre pièce de Watriquet, *Li Dis de la Feste du Compte de Flandre* (éd. SCHELER 1868, p. 329) sans mention des autres repaires spatiaux et saisonniers qui apparaissent dans ce dit.

⁶⁹⁷ L'une des rares exceptions est représentée par la chanson de Conon de Béthune, *L'autrier un jor après la Saint Denise* (éd. WALLENSKÖLD 1968), une chanson qui, cependant, a en commun avec notre texte le fait d'avoir un contenu critique méta-textuel très significatif. Cf. aussi *L'autrier gaitay une nuit jusque au jour* de Philippe de Novare (éd. BARBIERI 2014), une autre pièce qui fait exception, étant une *aube-serventois*.

⁶⁹⁸ Pour ces données, nous employons la base de données LMR, <http://letteraturaeuropa.let.uniroma1.it/>.

⁶⁹⁹ Plus rarement, on retrouve cet incipit dans les chansons de *mal mariée*, catégorie textuelle avec laquelle la *pastourelle* a un rapport générique assez étroit, étant donné qu'il s'agit dans les deux cas de chansons de « rencontre amoureuse, narrative et dialoguée ». Voir ZINK 1992 p. 130.

⁷⁰⁰ Les autres *pastourelles* présentant cette formule d'exorde sont les suivantes : *L'autrier par un matinet* (éd. TRISCHLER 1997) ; *L'autrier par la matinee* (éd. WALLENSKÖLD 1925). Voir aussi *L'autrier errai m'ambliëure* (éd. SPANKE 1907), où est présente l'image de la fontaine ; mais soit l'image de la fontaine soit la formule d'exorde se présente identiquement dans *L'autrier par un matinet*, éd. PETERSEN – DYGGVE 1938.

⁷⁰¹ STRUBEL 1990, p. 346.

⁷⁰² NOTZ 1978, pp. 459-472.

apparaît foncièrement non-intentionnelle : il assiste sans participer, comme un simple témoin qui doit rapporter les objets de sa vision. En d'autres termes, si la contextualisation du récit évoque explicitement les caractéristiques de la *peregrinatio amoris* – représentée par le processus d'exploration et de recherche – l'action du protagoniste correspond principalement à la découverte d'un espace idéal et exemplaire.

L'image de la fontaine est au centre de ce dispositif d'allégorisation explicite. Contrairement aux nombreux modèles⁷⁰³, où la fontaine acquiert un rôle de support pour une image métaphorique, ici elle représente en elle-même une métaphore, toutes ses composantes concrètes symbolisant une valeur courtoise : « Celer », « Loiauté » et « Sens » sont les trois gardiens appelés à maintenir la netteté de l'eau (« Par ces .iij. estoit maintenue / La fontaine et nette tenue / Que folz hons n'i meist ses piez. » v. 79-81) ; trois bassins dépendent de cette fontaine, nommés « Jonesce », « Proesce » et « Largesce », dont l'autorisation est nécessaire pour boire l'eau de la source (« Que hons, tant fust haus ne bas, ains / N'i touchast sans d'eulz le congié », v.84-85) ; les chaînes qui les tiennent liés s'appellent « Courtoisie » (v. 95-96), « Cuidier » (v. 108-112) et « Vaillance » (v. 117). En outre, la structure de la fontaine est extrêmement riche : construite avec des matériaux somptueux, elle présente à l'intérieur un sable argenté et « mainte pierre [...] précieuse » (v. 52). L'allégorie énumérative permet ainsi de faire de la fontaine un support du complexe ensemble de valeurs éthiques (représentées comme des *abstracta agentes*) et esthétiques (la beauté luxueuse de la structure) prescrites par la tradition lyrique au soi-disant *fin amant*.

Watriquet commence ainsi à ébaucher son élaboration de motifs *courtois* appliqués au code abstrait et conventionnel de la vie de cour. Toutes les autres figures récoltées autour de la fontaine – y compris celles qui n'y sont pas structurellement liées et sont représentées sous une forme allégorique implicite – ont un rôle symbolique en accord avec l'expression du modèle éthique de l'homme de cour et, surtout, du bon souverain.

Dans ce but, Watriquet opte souvent pour une déformation du système moral topique de la poésie lyrique, l'adaptant à son dessein édifiant, afin d'éviter toute ambiguïté interprétative. La présence de « Bonne volonté » (v. 129) trouve ainsi sa place, notamment en soulignant son alliance avec « Avis » (v. 134), ce qui représente un véritable couple vertueux du bon gouvernement de soi. Dans cette perspective se place aussi « Espérance », une valeur qui détient un sens controversé depuis son origine dans le système idéologique *courtois*⁷⁰⁴. Ainsi, dans ce

⁷⁰³ Nous nous référons ici au *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, mais les sources de l'image de la fontaine pourraient être aussi, dans le domaine narratif, le *Chevalier au Lion* (où le jardin, cadre de l'aventure, est défini précisément dans son décor) et la section de Jean de Meun du *Roman de la Rose* où la fontaine acquiert une fonction de vie et de symbole de la Trinité. Cf. CERQUIGLINI-TOULET 2010, pp. 57-66.

⁷⁰⁴ Cf. le chapitre § 1.1 et 1.2.

dit, elle est la « soif » qui entoure la fontaine (v. 64) mais aussi l' « espoir » qui conduit à la recherche du bien et à la guérison contre l'intoxication opérée par « Paours » (v. 195-201). Il en va de même pour « Largesse », célébrée tout au long de cette première section et à laquelle est confié un rôle fondamental d'interaction avec le protagoniste : après sa mention dans le corps de la fontaine, elle est représentée une seconde fois (aux v. 141 et 155) comme une servante extraordinaire (« Qui par tout le mont l'eüst quise / Ne peüst recouvrer greigneur / Pour biau servir le sien seigneur » v. 142-144), puis comme la figure qui permet au protagoniste de satisfaire son désir de boire l'eau de la source (v. 155-159). Son intervention, cependant, se révèle être à la fois bénéfique et nocive à l'égard du protagoniste : valeur éminente et parfaite dans l'espace idéal du jardin, son rôle est bientôt altéré par l'avidité et par les requêtes du rêveur qui la conduisent à la corruption.

Or, déchiffrer ces images allégoriques signifie indéniablement tenir compte de la position intellectuelle et de l'engagement professionnel de ce ménestrel-fonctionnaire. Il est donc fort possible que les *abstracta agentes* que Watriquet a énumérés dans la section *positive* de sa vision allégorique ciblent les vertus et les devoirs exigés de la noblesse et des souverains, plutôt qu'un public d'aspirants *fins amants* qui semblent interpellés par le décor littéraire. Ainsi, le binôme *bonne volonté/conscience* appelle au bon gouvernement ; l'*espérance* est proposée comme une tension qui amène au bien absolu contre les obstacles de la lâcheté, pour garantir la stabilité ; la *largesse* à l'égard de ceux qui travaillent dans la cour est présentée contre la concupiscence de ceux qui demandent à être récompensés davantage. Dans ce jardin, qui est à la fois l'allégorie d'un espace idéal et le cadre d'images exemplaires, une dimension familière s'offre au narrateur qui incarne le rôle de témoin interne, prédestiné à se soumettre à la responsabilité de subir et de raconter son voyage onirique. Comme un « Vas d'elezione » de l'univers mondain, sa charge est celle de révéler à son public un modèle esthétique et éthique qu'il a pu observer de ses propres yeux dans le songe.

C'est donc par le biais d'un mécanisme de conversion que le vocabulaire et les images liés à l'univers amoureux sont transformés en un pur discours édifiant et moral aux gens de la cour et aux souverains. Le jardin, d'ailleurs, n'est qu'un outil descriptif, un condensé allégorique d'une perfection universelle autrement incommunicable, comme la cour est le condensé du règne idéal dans lequel elle est placée.

Dans ce système représentatif, la fontaine revêt le rôle d'image allégorique explicite et de support d'images métaphoriques. Mais il y a une dernière couche d'élaboration qu'il est nécessaire de mettre en évidence pour saisir le sens de cette *figura*.

Le récit met en scène une interaction concrète entre le protagoniste et l'objet, ce qui permet à la fontaine de réacquiescer sa fonction primaire, celle de source (« Cilz qui à li boire vouloit /

Trouvoit le bacin plain touz jours » v. 92-93)⁷⁰⁵. Mais l'innovation ne s'arrête pas ici. Quand le protagoniste commence à envisager de boire l'eau (« Lors m'avisai, se Diex m'avoie, / Que d'ilec ne corroit ma voie, / S'aroie but de ce pyment / Qui tant oudoroit soutilment, / Conques riens tant ne desirai. », v. 149-153), il en demande à « Largesce » le droit dans un échange quasi intime. Une fois que son désir est réalisé, il tombe ensuite dans un état de dépendance, mêlé de plaisir et de douleur, qui provoque en lui une perte de mémoire.

À ce stade du récit, le *dit* présente un intervalle de transition, où l'argument amoureux subit un traitement différent et n'est plus uniquement un prétexte thématique : le narrateur met en scène un débat se déroulant dans le domaine purement érotique. À partir de ce moment, quelle place occupe la thématique amoureuse, étant donné qu'on n'assiste plus seulement à une simple exploitation thématique et narrative ?

Avant de tomber endormi, le narrateur raconte qu'il a été l'objet d'une contestation entre « Paours » et « Souvenir » :

« Me vint le pjment relivrer
Paours, li feulz, li maus tirans
Par qui forment fui rempirans,
Car cil me mist de boire à voie,
Et com plus bui, plus soif avoie
N'en pooie estre saoulez,
Tant m'en fust ens ou cors coulez.
En point fui de remarvoier.
Mais à mon secours renvoier
Fist la déesse revenir
Erraument à moi Souvenir,
Son sergant, qui me délivra
De Paour, qui si m'enyvra
Du bevrage dont fui surpris,
Et m'escrist ens ou cuer le pris
De celle pour qui soif moroie. » (v. 200-215)

Dans cette psychomachie, deux personnifications auxquelles est attribuée une fonction néfaste s'affrontent pour dominer les émotions du protagoniste, toutes les deux alimentant – de manière différente – son avidité : « Paours » nourrit le désir désespéré et incontrôlable de boire à la source – un désir qui est qualifié de légitime seulement lorsqu'il est borné aux limites de l'équilibre – et

⁷⁰⁵ Ce retour à la fonction originelle d'approvisionnement pourrait d'ailleurs justifier le soin avec lequel Watriquet décrit cet objet, représenté avec une fine aspiration à la vraisemblance structurelle aux fontaines « complexes » de cette époque. Voir GOUEDO-THOMAS 1992 p. 509.

« Souvenir » cherche à reconstituer la mémoire que cette eau a anéantie, écrivant – sur ordre de la déesse d’amour – le nom de « celle pour qui soif moroie », raconte le narrateur. S’affrontent, d’un côté, le défaut d’*aurea mediocritas*, de l’autre, une ardente *vis memorialis* adressée à un sentiment ravageur, indélébile et démesuré : deux discours toujours liés au développement du jugement et de l’enseignement moral, comme la suite du rêve le dévoilera explicitement. Le protagoniste, qui parvient enfin à acquérir un rôle actif, devient ici l’incarnation de l’avidité érotique : il subit les conséquences de son propre désir, cède à sa convoitise et obéit à la cupidité. C’est précisément en suivant ce comportement fatal qu’il finit, dans l’étape suivante du récit, par entreprendre le plus dangereux des chemins : le « messagiers [...] à la déesse » (v. 225) lui montre la voie la plus sûre pour rejoindre sa cour (« Tost porras à la court venir », v. 259), à travers « Bonté », « Biau Servir », « Netteté », « Pitié », et le prévient : « Tu ne pues ou chemin mesprendre, / Se tu ces voies veuls tenir. » (v. 256-257). Il se trouve cependant sous l’emprise du désir érotique et, aveuglé, il emprunte dans un état de demi-sommeil (condition qui est bien soulignée, « touz dormans », au v. 261) le mauvais chemin.

À partir de ce tournant, le narrateur commence à dessiner à l’horizon le chemin néfaste qui déplacera le récit dans un nouveau cadre, encore appelé à évoquer la cour, mais cette fois sous sa dimension négative : le banquet des conséquences d’amour, l’abîme de cette grotesque descente infernale⁷⁰⁶.

Il se retrouve ainsi au dîner funeste, où tous les invités sont des victimes de l’amour incontrôlé et de tout autre sentiment qui n’a pas été cultivé sous la subordination aux vertus orthodoxes. Caricaturalement ridiculisés, les convives de ce banquet sont ceux qui n’ont pas modéré leurs appétits et qui, négligeant les préceptes moraux découverts dans l’exemple du jardin, se retrouvent sujets aux humiliations. Ils dépendent des sentiments les plus infimes, bas et nocifs – symbolisés par les mets exécrables qui sont servis au dîner (« Le premier mès c’on aporta / Ce fu d’un regart qui mort a / Maint cuer vrai d’amis et d’amie » au v. 285-287 ; puis, au v. 299, « Fumes nous de dangiers servis » ; et encore « Une tarte moult envoisie / De farine de jalousie » au v. 307-308).

La critique de l’avidité ouvre une polémique sur la décadence des coutumes, liée directement à l’esclavage sentimental des personnes qui peuplent cette cour paradoxale :

« Mes trop i fist le cuer doloir
 Uns entremés qui après vint,
 Que pasmer en fist plus de .xx.,

⁷⁰⁶ Watriquet de Couvin adhère ici à la tradition des représentations allégoriques paradoxales (*adynata*) pour la critique morale de la débauche de la cour. Cf. LEMAIRE 1994, p. 316-320, qui identifie ce schéma de représentation du monde à l’envers, comme un *topos* très diffusé à la fin du XIV^e siècle.

Et maint clerc fist palir et taindre
Qui ne l'osèrent à point prendre. » (v. 290-295)

« De ceuls orent et roy et conte [« dangiers » est l'objet]
Tant que n'en fu nombre ne conte. » (v. 301-302)

Un modèle négatif de cour – la pire, pour ainsi dire, des cours possibles – est ainsi dramatisé dans une scène de gastronomie allégorique qui rappelle le cadre *courtois*, avec ses rites, ses mœurs, sa communauté. Le festin mortel réunit une série de convives enivrés de complaisance vorace pour leurs faiblesses, étourdis par la luxure et par l'exagération : c'est une mise en scène baroque de la vacuité et de l'insignifiance d'une forme d'amour – celle, par exemple, des poètes en prière et en adoration de leur dame – et de toutes les autres pratiques cultivées suivant la mondanité *courtoise*.

L'auteur semble montrer qu'il s'agit d'un idéal entretenu en dépit du bon sens, contre une éthique faite d'humilité et de charité, prototype moral exemplaire selon Watriquet. La *courtoisie* est un mirage désormais dépassé, dont l'imitation – littéraire ou pratique – est non seulement obsolète mais foncièrement inacceptable. Autant exploiter ses thèmes, pour la mettre en scène dans toutes ses contradictions : un amalgame d'amants *soumis* et vaincus, parodiés par le biais de leur propre langage, de leurs propres traditions.

En définitive, la fontaine, objet allégorique central de ce dit, se dévoile dans sa fonction pratique, se profilant en tant que pivot de passage d'un monde à l'autre, comme l'axe de délimitation qui sépare « le meilleur des mondes possibles » – c'est-à-dire celui que Watriquet représente dans la première partie de la vision allégorique et dont le système moral est symbolisé par le « vergier » – de l'univers éthique négatif gouverné par la démesure figurée par le sinistre repas.

À côté de son rôle pratique, cette fontaine est aussi appelée à assurer une fonction symbolique essentielle. C'est une fontaine « d'amours » parce qu'autour d'elle tournent les limites de l'équilibre sentimental et moral, les bornes de l'*aurea mediocritas* qui tracent les frontières de la légitimité éthique. Ainsi, le chemin contraire à l'abondance et au luxe représente la seule voie d'ascension au bien absolu, voie sur laquelle le protagoniste poursuit son existence jusqu'à sa chute dans les tentations de l'excès.

Le narrateur conclut donc son parcours onirique – commencé heureusement et terminé malheureusement – dans un abîme de péchés. Son expérience déclenche la résolution de raconter sa propre *tragédie* pour fournir une admonestation, un avertissement : élu du jardin des vertus, il

indique le bon chemin dans lequel il n'a pas su persévérer – mais que son public pourra suivre, avec un peu de chance⁷⁰⁷.

2.3 *Songe érotique, traité d'amour ou critique sociale*

Cette pièce – peu connue et guère étudiée – présente un nombre considérable d'innovations rhétoriques et stylistiques dans le domaine de la poésie didactique. La prise en compte des perspectives ici considérées permet non seulement de comprendre le rôle de ce dit dans le corpus du poète wallon, mais aussi d'en saisir le sens réel, d'analyser l'élaboration particulière et presque unique que Watriquet destine à l'allégorie et à l'expression amoureuse *courtoise*.

Le *Dis de la Fontaine d'Amours*, en effet, ne peut guère être considéré comme une pièce à thème exclusivement amoureux. Les jugements qui auparavant ont été émis sur ce dernier⁷⁰⁸ se sont orientés sur les aspects indéniablement liés au cadre allégorique des *peregrinationes* et des rencontres d'amour, sans prêter attention, entre autres, aux suggestions liées à la tradition lyrique moralisante.

Loin de représenter un « voyage d'amour », ce dit propose un discours moral sur les impulsions érotiques et sur l'avidité, emblèmes du péché et de la déchéance. Ce nouvel horizon interprétatif permet notamment de justifier et de comprendre l'emplacement de cette pièce dans les manuscrits qui l'ont conservée. Son destin, en effet, est foncièrement distinct de celui qui a été réservé au *Dis de l'Éscole d'Amours*, un véritable art d'aimer qui n'a été transmis que par le seul manuscrit (B) : témoin modeste, (B) aurait pu être destiné, contrairement aux autres manuscrits, à des lecteurs faisant partie intégrante de la cour sans en être des membres de premier plan. Dans l'esprit du commanditaire appartenant à cette catégorie subsiste probablement l'ambition d'intégration culturelle. Watriquet pourrait avoir accepté la demande – ayant déjà en chantier deux riches manuscrits, (A) et (C) – confectionnant un troisième *codex* moins riche mais presque identique au niveau du contenu, sauf pour l'insertion d'une pièce supplémentaire, plus conforme aux goûts littéraires de ce public moins noble.

De la *Fontaine*, au contraire, on conserve trois témoignages, dont deux sont les manuscrits les plus précieux qui nous ont été légués. De plus, dans les trois témoins on conserve la même disposition, ce qui oblige à réfléchir sur le sens de cet aménagement⁷⁰⁹. La succession des trois

⁷⁰⁷ Cf. HOUT 2000 p. 40 : « As poet [Watriquet] has access to the world of imagination, encountering potent images; he is granted intellectual and moral insight, so that he can use these images both to entertain and to instruct his aristocratic audience. He has a special and intimate relationship with allegorical figures, who speak to him and in some cases practically abduct him, leading him away to witness things that he can then write about. »

⁷⁰⁸ Outre les modestes résumés qui ont été rédigés dans un article (ROUSE – ROUSE 2001, p. 152) et dans l'édition (éd. SCHELER 1868, p. 440), nous signalons les observations que donne CERQUIGLINI-TOULET 2010 p. 61.

⁷⁰⁹ Les manuscrits suivent l'ordre suivant.

(A) : *Arbre royal*, pièce n° 7 (f. 47r) ; *Fontaine*, pièce n° 8 (f. 57v) ; *Confession*, pièce n° 9 (f. 63r).

dits suggère en effet une suite logique : le premier, le *Dis de l'Arbre Roial*, est une célébration des descendants de Philippe IV le Bel et un éloge à Charles le Bel (le destinataire) qui, dans l'année de la composition de la pièce, en 1322, vient d'être couronné⁷¹⁰. Le dit qui le suit, celui de la fontaine d'amour, est une forme stylistiquement inédite (par rapport aux autres pièces de ce genre dans le corpus de Watriquet) de miroir au nouveau souverain, visant à présenter un modèle idéal pour sa cour et la route à suivre pour rester irréprochable et incorruptible. La conséquence du comportement inverse implique un écroulement et une chute dans l'abîme des péchés – comme celle qu'a connue le protagoniste/narrateur, qui doit maintenant purger la peine : l'occasion lui en est fournie par *La confession Watriquet*, une proclamation de dévotion et de repentir chrétien s'accordant parfaitement avec la moralité anti-érotique, faite de charité et d'humilité, professée par le poète couvinien. Lorsqu'à la conservation de cet ordre, enfin, on ajoute que les manuscrits ont été sans doute copiés sous la supervision de l'auteur et en partie – (A) et (B) – destinés à des grands seigneurs, cette interprétation se fait d'autant plus plausible. L'analyse de cette composition, en dernier lieu, a permis de mettre en évidence de nouvelles données stylistiques et rhétoriques impliquant des conséquences significatives dans le classement du type d'allégorie préposé et de la forme textuelle qui l'héberge.

De nombreux textes du XIII^e et du XIV^e siècle ne manquent pas de montrer que l'image du verger se prête difficilement à une forme d'allégorie explicite et, en revanche, ont tendance à faire du jardin un « lieu commun descriptif »⁷¹¹ à la suite de l'exemple de Guillaume de Lorris. Or, on entrevoit dans la lecture de ce *dit* que la description n'est qu'un instrument supplémentaire à côté de l'allégorisation du jardin et de ses éléments : la fontaine n'est que le noyau signifiant du discours moralisant. Face à la pénurie de textes qui parviennent à conjoindre ces deux pratiques rhétoriques (implicite et explicite), l'œuvre de Watriquet représente une exception significative dans l'histoire de la tradition allégorique. Cette innovation est accompagnée du sens inédit que le poète attribue à l'allégorie, et il ne faut pas manquer de souligner que son exemple ne semble pas avoir été ignoré par la génération suivante, qui offre un bon nombre de réélaborations du symbolisme que Watriquet de Couvin accorde à la fontaine⁷¹².

(C) : *Arbre roial*, pièce n° 11 (f. 97r) ; *Fontaine*, pièce n° 12 (f. 107r) ; *Confession*, pièce n° 13 (f. 113r).

(B) : *Arbre roial*, pièce n° 3 (f. 7v) ; *Fontaine*, pièce n° 4 (f. 17v) ; *Confession*, pièce n° 5 (f. 23v).

⁷¹⁰ Voir aussi l'analyse focalisée sur le rôle du discours « author-centred » systématiquement inséré dans l'éloge du souverain, HOUT 2000 p. 38-39.

⁷¹¹ STRUBEL 1990 p. 351.

⁷¹² Les modèles concurrents au XIV^e siècle demeurent les deux exemples principaux, le *Chevalier au Lion* et les deux fontaines du *Roman de la Rose*. Mais l'exemple de Watriquet de Couvin pourrait avoir été à l'esprit de Guillaume de Machaut, vers la fin de 1360, lors de la composition de *La Fontaine amoureuse* (cf. à titre d'exemple les v. 210-215 du dit de Watriquet avec les vers suivants : « Douce dame dont je porte l'empreinte / dedens mon cuer figuree et empreinte / que fine amour y a mis et empreinte / a un pincel / de Souvenir, mais tout autour enseinte / de loyauté l'a qui garde l'enseinte [...] », éd. CERQUIGLINI-TOULET 1993 v.1003-1010).

Les raisons qui justifient l'attention à porter au *Dis de la Fontaine d'Amours* résident, enfin, dans le mélange stylistique dont il fait preuve. Les influences du lexique et des contenus topiques, non seulement du songe allégorique et du discours amoureux mais aussi de la tradition lyrique moralisante, sont sans conteste reconnues. La critique du *fals'amor*, la dérision des *fous* incapables de discerner la vie honnête d'une conduite hypocrite, la profession de la *mesure*, sont incontestablement des éléments dérivant de la poésie occitane, originairement, et du genre de la pastourelle, à laquelle ce *dit* semble être lié. Se construit ainsi une véritable parodie de la poésie *courtoise* – rejetée dans son principe primordial, le chant, mais imitée dans son contenu.

3.2 Une science de l'amour

Jusqu'à l'étape présente, l'examen s'est occupé de saisir l'ampleur et d'interpréter le caractère des évolutions que le discours amoureux subit au sein de l'ascendance directe de la littérature *courtoise*. L'intérêt de porter l'attention sur ce sujet est soutenu par deux aspects complémentaires de la réception interne à la fin du XIII^e siècle. Il s'agit avant tout d'une phase de changement crucial dans l'histoire littéraire galloromane médiévale, dans laquelle de nombreux genres et contextes littéraires emblématiques voient le jour. C'est pour suivre ces trajectoires que nous avons concentré la réflexion sur le discours amoureux dans le *dit*, dans la poésie traditionnelle, dans les *saluts d'amour* et dans les *complaintes*. La richesse de cette étape de l'histoire littéraire d'oïl s'illustre, au même moment, dans la possibilité d'analyser une production littéraire renouvelée mais encore fidèle à la tradition *courtoise* classique : cette proximité, garantie par un élan de conservation ainsi que par une perception de filiation, est souvent témoignée – dans le cadre du discours amoureux – par la continuité des contenus.

À la fin du XIII^e siècle, le discours amoureux connaît aussi une seconde voie d'éclosion, se manifestant dans une production qui est à la fois en dialogue et en opposition avec la tradition antérieure. Élevé au rang de science, l'amour intègre les savoirs encyclopédiques : il fait l'objet d'un procès moral et religieux, est analysé et réorganisé, devient un savoir théorique et une *technè* praticable. Ce sont sur ces principes que les *clercs* prennent en charge la production et l'enseignement de cette science, au sein de laquelle se développe un nouveau discours amoureux. Les produits littéraires de cette tendance sont diversifiés : l'éventail s'étend des grands récits *courtois*, aux *volgarizzamenti* des *ovidiana*, aux brefs *arts d'aimer*, selon le choix rhétorique et générique (le traité, la narration, la métaphore, l'allégorie) et la technique de composition (la traduction, la compilation). L'impulsion qui mène à la conception de ces œuvres a affaire avec l'édification et la divulgation des sciences : dans cette perspective, l'amour semble intégrer l'ensemble des savoirs encyclopédiques occupant l'activité des *intellectuels* qui écrivent aussi et surtout pour former leur public. Le discours amoureux qui est ainsi érigé n'est pas un discours *courtois* sur l'amour : selon les textes et les œuvres, cependant, l'héritage de la tradition *courtoise* peut s'avérer être plus ou moins présent, dans la mesure où ce patrimoine en fonde les racines.

Dans le but d'étudier le phénomène de la création d'un savoir érotique et les contrecoups majeurs de cette science sur le discours amoureux littéraire, nous analyserons, dans un premier temps, l'alliance entre la réflexion théologique, les textes de l'Antiquité et la pensée *courtoise* dans deux textes emblématiques de la didactique amoureuse : le *Bestiaire d'Amour* de Richard de Fournival (*BestAmFourn*) et le *Roman de la Rose* de Jean de Meun (*RoseM*). Dans l'intervalle de rédaction de ces deux œuvres, nous examinerons un témoin de ce passage : le manuscrit-

recueil 2200 de la Bibliothèque Sainte Geneviève de Paris. Une réflexion sur les transmutations ultérieures du discours amoureux conclue ce chapitre, dans la tentative de délimiter la validité des acquisitions de nos analyses.

3.2.1 Composition et variation de la *science* amoureuse (du *Bestiaire d'Amour* au *Roman de la Rose*)

L'ensemble de textes qui traitent la matière amoureuse et érotique sous l'angle théorique au XIII^e siècle se révèle assez hétérogène⁷¹³. Dans cet ensemble de textes, une manifestation nous intéresse en particulier, à laquelle semble s'attacher une tradition bien distincte.

Dans le discours amoureux de matrice cléricale, didactique et encyclopédique, il est possible de déceler assez clairement les différentes couches d'influences intellectuelles et littéraires. Nous analyserons la présence de ces composantes à partir du *BestAmFourn* et du *RoseM* : l'analyse de ces champs d'influence permet de reconnaître et de définir une catégorie d'œuvres qui se relie à cette famille. La classification en question n'est cependant pas une action neutre : si la contribution de ces œuvres à certaines de ces aires de gravitation relève de leur portée didactique, d'autres textes affichent leur champ culturel et idéologique par des voies artistiques. Cette distinction, malgré le fait qu'elle ne veuille pas imposer de frontières nettes et infranchissables, s'affiche comme une nécessité, face à une production de textes si bien différenciés du passé : une nouvelle tradition s'approprie le discours amoureux *courtois*, tout en s'avérant être en lutte avec ce dernier.

Il est donc possible et, en ce sens, nécessaire, de rétablir le réseau de sources et de modèles de l'ensemble des textes appartenant à cette catégorie. Nous nous attarderons sur cinq facteurs qui nous semblent à la fois particulièrement significatifs, par leur portée idéologique, et pertinents, par la constance de leur apparition dans cette série de textes revendiquant la présence d'une *science* amoureuse : la légitimation de l'amour humain et charnel dans la théologie, l'aspect didactique et pratique du savoir amoureux, sa présence dans un système encyclopédique des sciences et, enfin, son lien avec la tradition *courtoise* classique, se manifestant à travers la reprise

⁷¹³ Nous avons adopté, dans cette partie de l'examen, une démarche à la fois déductive et inductive. La plupart de nos questionnements de base ont d'abord été soulevés dans l'étude des textes du ms. Ste-Gen. 2200, qui nous occupera plus loin (§ 3.2.2). À partir de l'analyse de ces textes dans leur contexte, nous avons élargi notre perspective à la production de matière érotique de cette même époque : c'est à ce moment que nous avons remarqué une relation explicite entre les textes du ms-recueil que nous étudions et d'autres œuvres didactiques de matière érotique, parmi lesquelles figuraient, d'un point de vue chronologique et de qualité littéraire, le *BestAmFourn* et le *RoseM*, qui en sont un symbole. Même si leur identification est passée par l'examen des textes, l'étude des cinq paramètres qui caractérisent ce groupe de textes consiste, dans la configuration que nous présentons ici, en une définition inductive : notre corpus ne pouvant pas s'élargir à tous les textes que nous avons identifiés comme relevant d'une "science de l'amour", nous avons cherché à fournir les éléments nécessaires pour comprendre notre classification et pour en faire une grille d'analyse réadaptable.

de thèmes et de modalités d'expression, notamment sous l'influence des traités *courtois* et sur une relecture *courtoise* d'Ovide.

1. *Amour de Dieu, amour de l'autre : la Nature et les choses dans l'ontologie du concret*

Dans l'ensemble d'influences qui affectent la seconde école de réception du discours amoureux *courtois*, il nous semble qu'un poids considérable est à attribuer à la réflexion théologique qui prospère précisément à la même époque que la *science* amoureuse. S'il est vrai, en effet, que le rapport entre la pensée religieuse et la littérature *courtoise* occupe toujours une place considérable, à la fin du XIII^e siècle ce lien se renforce, et cela surtout pour deux raisons évidentes.

Le clergé qui est à la tête de *cette* tradition *courtoise* n'est guère semblable à celui de la fin du siècle précédent⁷¹⁴. Il s'agit d'une classe d'*intellectuels* qui dialogue avec son public mais qui n'est pas à son service : ces clercs sont affranchis du rapport direct – au sens idéologique – avec l'aristocratie ; ils sont des clercs, dans la plupart des cas tonsurés, ont obtenu le titre de *magister* et ont, par conséquent, un rapport étroit avec la ville de Paris⁷¹⁵ ; là où ces « maîtres » se rapprochent de la production d'œuvres littéraires, ils n'instaurent donc aucune hiérarchie référentielle avec les cultures externes, bien qu'ils peuvent se mesurer, selon les contextes et les besoins, à d'autres réalités intellectuelles. Leurs textes comptent, pourtant, parmi les représentants de la tradition *courtoise*, dont ils conservent et transmettent des composantes d'ordre littéraire. Le type de formation, les lieux d'enseignement et de pratique des savoirs, mettent cependant leur culture en communication directe avec la réflexion théologique et ses activités intellectuelles. Là où les sujets traités font fonction de camps de médiation entre les deux fronts, la théologie interfère avec les œuvres littéraires cléricales : le discours amoureux compte naturellement parmi ces camps, en offrant un motif de réflexion tant à la théologie qu'à la réception cléricale de la littérature *courtoise*.

Si cette production littéraire se rapproche de la réflexion théologique par d'évidentes raisons externes, le changement du rapport entre littérature et pensée religieuse s'explique aussi par des

⁷¹⁴ GALLY 2005.

⁷¹⁵ Ce profil correspond à celui de deux auteurs qui nous intéressent : Richard de Fournival a vraisemblablement fait ses études à la Faculté des Arts de l'Université de Paris et avait acquis le titre de maître ; il avait en outre reçu la tonsure probablement assez jeune et avait obtenu le sous-diaconat autour de ses vingt ans, cf. LUCKEN 1993, p. 56. Pour Jean de Meun, les renseignements biographiques à notre disposition sont nombreux mais les études et les connaissances demeurent incertaines (cf. ROSSI 2018) ; maître ès arts à Paris, Jean de Meun aurait aussi été archidiaque de Beauce après 1283. Nous ne nous appuyons pas, pour l'instant, sur les autres informations biographiques : pour l'épithète de Johannes de Magduno, qui contient un nombre important d'informations attribuables à Jean de Meun, cf. BADEL 1996 ; pour la thèse 'bolonaise', voir les nombreuses contributions en matière de Luciano Rossi, cf. ROSSI 2018 pour une bibliographie complète de ce critique sur la question ; pour une thèse « déconstructive » à l'égard des trois profils de Jean de Meun – « l'étudiant bolonais, l'archidiaque orléanais, et le maître parisien » – cf. surtout VULLIEZ 2017 (*ici*, p. 12).

raisons internes. La philosophie scolastique élabore, à cette époque, un moyen de dépassement de la connaissance de Dieu à travers l'amour mystique. Pour illustrer ce phénomène, il est nécessaire de revenir sur la doctrine de Saint Thomas d'Aquin et sur sa conception de l'amour humain, relative à son ontologie du concret.

Principe, fin et cause de toute chose, pour Thomas Dieu prouve à travers les choses elles-mêmes son existence. La recherche de l'*absolu* peut se réaliser à partir de la connaissance du *relatif*, puisque cette démarche est assurée par l'unité d'*être* et de *pensée*⁷¹⁶. L'homme, pour connaître Dieu, ne doit pas, de ce fait, sortir du sensible, « il peut découvrir ou établir en lui l'ordre et la pureté », en utilisant « la sensibilité, l'imagination et la raison »⁷¹⁷ : son intuition le mènera à l'essence, et donc à la découverte que tout être tend vers Dieu. Suivant ce parcours, Thomas ne dénie pas la place de la mystique, en la représentant comme une simple expérience relative à la pensée humaine ; mais son but réside dans l'effort d'illustrer et de définir aussi d'autres voies d'accès au divin. Dans le sillage du pseudo-Denys – auteur d'œuvres qui nourrissent la pensée de Thomas, comme le *De divinis nominibus* et le *De coelesti hierarchia* – le docteur affirme que la connaissance du divin se réalise dans l'extase, et que l'extase permet à Dieu lui-même d'exprimer l'amour qu'il porte à sa propre création⁷¹⁸. Mais Thomas « ajoute qu'il y a plusieurs sortes d'extase, comme de connaissance. Elle peut procéder du désir sensible, de l'imagination ou de la raison, mais aussi de la pure illumination divine, issue de la grâce »⁷¹⁹. Il construit ainsi sa « philosophie de l'être », qui ne se limite pas à l'extériorité, mais qui suit une *procession* : comme dans le rapport entre l'amant et l'aimé, « on part du corps, on s'élève jusqu'à l'Esprit, mais [l'amour] peut refluer sur le corps dans une sorte de redondance »⁷²⁰.

Saint Thomas ne se limite pas à mettre sur un pied d'égalité les choses et l'esprit, en affirmant que, grâce à l'unité d'*être* et de *pensée*, elles véhiculent également la présence de Dieu. Dans cette perspective, il se focalise aussi plus précisément sur l'amour de l'homme. Sous l'influence de la lecture d'Aristote, le *Doctor Angelicus* trouve une solution à l'opposition entre la conception individualiste de l'amour et l'amour extatique : c'est dans l'amour physique, suivant l'analyse de P. Rousselot, que Thomas d'Aquin trouve la forme d'amour la plus harmonieuse⁷²¹.

⁷¹⁶Il s'oppose à Platon et à Anselme, qui séparent l'*être* de la *pensée*, parce qu'il trouve indiscutable le fait que l'*être* ne peut manquer de *penser* qu'il existe absolument, pour prouver à la fois l'*être* lui-même et Dieu (cf. MICHEL 1997, p. 494).

⁷¹⁷MICHEL 1997, p. 495.

⁷¹⁸Cf. CHENU 1977 ; PORRO 2012.

⁷¹⁹*Ibid.*, p. 498.

⁷²⁰*Ibid.*, pp. 498-499.

⁷²¹À propos du champ sémantique de l'amour chez Saint Thomas, nous soulignons qu'il se rallie à la tradition grecque et à pseudo-Denys et distingue « les différents noms latins de l'amour. [...] *Amor* est le terme le plus général (comme *éros*). *Dilectio* est le plus exigeant, le plus chrétien peut-être si l'on y joint *caritas*. » Nous employons le terme *amor* pour parler de l'amour dans la scolastique, parce que pour Thomas l'« *amor* témoigne d'une passivité plus grande et fait ainsi une place plus large à Dieu et à la grâce » (MICHEL 1997, p. 497).

Dans cette optique, l'homme n'aimerait pas pour le simple bénéfice personnel : sa tension vers l'autre l'amènerait autant à profiter d'un bien individualiste qu'à produire le bien des autres⁷²². Si, à la base de l'amour humain, cet instant est involontaire, intrinsèque et spontané⁷²³, c'est parce que les hommes forment une *unité transcendantale* avec Dieu⁷²⁴. L'amour dans l'unité remplace l'amour dans l'individualité. Légitimant à travers une nouvelle raison d'être la conception physique de l'amour, la perspective avancée par le saint théologien crée une nette continuité entre *l'amour de convoitise* et *l'amour d'amitié*⁷²⁵.

Dans le *De Amicitia* de Cicéron, œuvre qui irriguait la culture cléricale depuis un siècle déjà, l'idéal d'unité de l'homme avec l'objet de son amour et l'aspiration à son bien sont déjà représentés comme des principes fondamentaux de l'amour⁷²⁶. À travers cette perspective altruiste, l'amour – lorsqu'il est « vrai » – est déculpabilisé et, surtout, *naturalisé*, dans le sens où l'instinct d'où il dérive provient d'un don divin⁷²⁷. Emblème de cette discussion, le *RoseM* se révèle être pleinement engagé dans la résolution de cette question : à travers l'établissement de deux érotologies parallèles, l'une humaine et l'autre mondaine, la science amoureuse de Jeun de Meun constitue une théologie de l'amour, qui correspond parfaitement à la loi naturelle⁷²⁸ :

[...] Toute creature
Veult retourner a sa nature ;
Ja nel laira pour violence
De force ne de couvenance. [...]
Trop est grant force que nature,
Qu'el passe neïs norreture.⁷²⁹

Dans l'exercice de cet amour naturel, seule la *intentio cordis* peut déterminer l'orientation des sentiments. L'examen et les théories édicatrices de cette libre volonté occupent l'*intelligentsia*, qui commence à s'interroger concrètement sur les problématiques liées à la morale intime dans le domaine amoureux et sur les conflits qu'elle entraîne face à l'éthique « extérieure »⁷³⁰. Richard de Fournival s'exprime souvent sur ce sujet. L'importance qu'il attache à la distinction entre

⁷²²ROUSSELOT 1907, pp. 17-18.

⁷²³*Ibid.*, p. 18.

⁷²⁴*Ibid.*, p. 77-78.

⁷²⁵*Ibid.*, p. 77 ; pp. 87-88 : cf. aussi NYGREN 1938, pour le concept de *caritas-synthesis*. Dans cette perspective, sa vision de la centralité de l'*agapé* est fondamentale, s'affichant comme une forme d'amour pour l'autre caractérisée par la pure gratuité, et comme idée fondant la pensée chrétienne.

⁷²⁶FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI 2007, pp. 49-51.

⁷²⁷*Ibid.*, p. 50.

⁷²⁸MANDOSIO 2017 ; cf. FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI 2007, p. 49-50, pour une possible convergence avec l'idéal de « naturalité » de l'amour selon les goliards.

⁷²⁹Éd. STRUBEL 1992, p. 820, vv. 14031-14042.

⁷³⁰*Ibid.*, p. 47.

âmes bienveillantes et esprits malhonnêtes est, en ce sens, emblématique : à l'extérieur, l'amant peut parvenir à paraître fiable, mais la dame doit se méfier de cette semblance, et la contrebalancer avec les intentions intérieures. Il s'attarde, à ce propos, sur la « nature » de la baleine :

Aussi comme il avient d'une maniere de balainne, qui est si grans que quant ele tient son dos seur l'eve, li maronnier qui le voient cuident que che soit une isle, a che que ele a le cuir tout aussi fait comme savelon de mer ; et tant qu'il viennent ariver aussi con se che fuste seur une isle, et se logent, et demeurent .viii. jours ou .xv., et cuisent leur viande seur le dos a la balayne. Mais quant li balaine sent le fu, si plonge soi et eus ou fons de le mer.

Pour che di je c'on se doit le mains fier en le cose du monde qui plus seure sanle. Et aussi avient il du plus de chiaus qui ami se font, car tes dist qu'i se muert d'amour qu'il n'en sent ne mal ne douleur [...].⁷³¹

Un autre élément de réflexion occupant une place considérable dans la pensée scolastique semble correspondre à une piste de renouvellement poursuivie par la littérature de la *science* amoureuse : en suivant la doctrine de la *naturalité* de l'amour, elle insiste sur l'abolition de toute forme d'élitisme – dans le sens de hiérarchies impliquant des distances et des disparités entre les hommes. Cela correspond, premièrement, à une innovation, il nous semble, d'importance primordiale : la réalisation est possible, sinon nécessaire en amour pour atteindre la *perctio*. L'union doit être parfaite pour que se réalise un rapport de *charité*. Différemment, elle ne se réduirait qu'à un rapport d'*espérance* (avec qui la *caritas* partage l'objet) :

[...] idem bonum est obiectum caritatis et spei, sed caritas importat unionem ad illud bonum, spes autem distantiam quandam ab eo. Et inde est quod caritas non respicit illud bonum ut arduum sicut spes, quod enim iam unitum est non habet rationem ardui. Et ex hoc apparet quod caritas est perfectior spe.⁷³²

Richard de Fournival brise, pour sa part, l'importance de l'attente dans la relation amoureuse. Faire errer l'amour dans un état de suspension réduit celui-ci au désespoir et suscite la révélation du sentiment de l'amant. Il conseille donc à la dame de pratiquer ce procédé avec prudence :

[...] s'ele veut que s'amours soit chelee, il li couvient a tel pourveanche retenir son ami que trop longue demouree ne le meche en desperanche tele par coi il fache meschiés par coi on se puist perchevoir de s'amour.⁷³³

⁷³¹Éd. BIANCIOTTO 2009, pp. 268-270.

⁷³²*Summa theologiae*, IIa, IIae, Q. 23, A. 6. Cf. sur ce passage, la traduction de FOLLON – MCEVOY 1997, p. 365 : « C'est le même bien qui est objet de charité et d'espérance ; mais la charité implique une union avec ce bien, tandis que l'espérance suppose qu'on en est distant. Il s'ensuit qu'à la différence de l'espérance, la charité ne regarde pas ce bien comme un bien difficile, car ce qui nous est déjà uni n'est plus difficile à atteindre. Cela montre que la charité est plus parfaite que l'espérance ».

⁷³³Éd. BIANCIOTTO 2009, pp. 266-268.

Dans la *Summa contra gentiles* (ca. 1258-1265) Saint Thomas s'attache, en outre, à démontrer que tous les hommes partagent une raison naturelle, qui leur permet de comprendre une vérité universellement partagée⁷³⁴. De l'idée d'une âme cognitive collective découle toute une série de déductions qui s'opposent à l'idéal amoureux abstrait *courtois* : la *ratio naturalis* contredit le caractère élitiste de la perception et de la pratique de l'amour, et supprime l'exigence d'exposer dans les textes des modèles d'amour impraticables et sortant de l'ordinaire (comme l'amour inatteignable, l'amour non égalitaire, l'amour dû au rang, etc.)⁷³⁵.

En ce sens, non seulement tous les hommes sont dignes de pratiquer l'amour, mais aussi d'en acquérir la science, comme l'affirme le célèbre *incipit* du *Bestiaire d'Amour* :

Toutes gens desirrent par nature a savoir.⁷³⁶

À l'intersection de ces deux domaines intellectuels, une autre conception fondamentale apparaît tant dans la théologie que dans la littérature : l'amour acquiert le statut de *science*, au sens où la doctrine qui le fonde se déploie dans la pratique du savoir qu'il pourvoit.

2. Une science pratique

Une forme ultérieure d'interférence avec la *science* amoureuse profane se révèle encore une fois dans la scolastique. Cet élément de convergence de la littérature vers la spéculation théologique se rencontre au niveau du statut de ces savoirs, qui acquièrent une nouvelle configuration épistémologique. Pour comprendre cette mutation, il faut d'abord observer dans quelle mesure change la nature de la réflexion de Saint Thomas d'Aquin.

Les adversaires du saint théologien – notamment les platoniciens et les augustinien – lui reprochent souvent d'« introduire trop de raison philosophique dans sa théologie, de négliger ainsi les aspects transcendants de la foi »⁷³⁷. Son rationalisme, qui semble ainsi poser des problèmes, ne néglige en rien la théologie pure : en réalité, « elle applique les méthodes de la science rationnelle à la révélation »⁷³⁸, qui trouve son principe indéfectible dans la théologie, qui

⁷³⁴Cf. *Contra Gentiles* (éd. MICHON 1999) lib. 1 cap. 7 n. 1 : « Quamvis autem praedicta veritas fidei Christianae humanae rationis capacitatem excedat, haec tamen quae ratio naturaliter indita habet, huic veritati contraria esse non possunt. »

⁷³⁵sur l'importance de l'égalité en amour, comme indice d'une instance de praticabilité, cf. *BestAmFourn*, éd. BIANCIOTTO 2009, p. 256-257 : « Et pour che dist Ovides c' "amours et signerie ne puent longes demourer ensemble en une caiere" ». Cf. un lieu parallèle dans *RoseM* : « Onques amor et seigneurie / ne s'entrefirent compaignie / ne ne demorerent ensemble » (vv. 8431-8422).

⁷³⁶Éd. BIANCIOTTO 2009, pp. 154.

⁷³⁷MICHEL 1997, p. 492.

⁷³⁸*Ibid.*, p. 493.

n'est autre que la *sapientia*⁷³⁹. En d'autres termes, la « doctrine sacrée » est une science. Mais pour défendre cette affirmation, Saint Thomas s'attache donc à démontrer l'existence de deux types de science différents : la première dérive de la lumière naturelle de l'intellect (*lumine naturali intellectus*), et constitue le principe de toute connaissance ; au-delà de ce niveau de connaissance se trouve la révélation, à laquelle on parvient grâce à un autre type de science, résidant dans la lumière d'une science supérieure (*lumine superioris scientiae*). La théologie peut ainsi être comprise comme une science, en procédant de principes connus grâce à la lumière d'une science supérieure, qui correspond à la sagesse. Ce rapport, dit-il, implique une dépendance telle celle subsistant entre la mathématique et la perspective.

Sciendum est quod *duplex est scientiarum genus*. Quaedam enim sunt, quae procedunt ex principiis notis *lumine naturali intellectus*, sicut arithmetica, geometria, et huiusmodi. Quaedam vero sunt, quae procedunt ex principiis notis *lumine superioris scientiae*, sicut perspectiva procedit ex principiis notificatis per geometriam, et musica ex principiis per arithmetica notis. Et hoc modo *sacra doctrina est scientia*, quia procedit ex principiis notis *lumine superioris scientiae*.⁷⁴⁰

Son rationalisme évite ainsi de tomber dans le mécanisme d'un « simple positivisme scientifique »⁷⁴¹, mais parvient à affirmer le statut scientifique de la théologie et son intérêt pour le *sensible*.

Pour expliquer la nature de la science sacrée, dans la *Somme de théologie*, Thomas ne se limite pas à abolir la distinction platonicienne « entre la réalité des idées et l'inexistence de la matière »⁷⁴². En se basant sur Aristote, il démontre que la théologie ne se compose pas uniquement d'aspects spéculatifs, mais doit s'étendre à la pratique. En effet, le but de la science pratique est l'opération. Or, la doctrine sacrée est soumise précisément à l'opération, selon les mots de Jacques : *estote factores verbi, et non auditores tantum* (Ap 1,22)⁷⁴³.

La science sacrée est donc une science double, à la fois spéculative et pratique. Comme l'expliquera plus tard Duns Scot, la connaissance de Dieu qui ne provient pas de la raison naturelle est, en effet, dépendante d'un acte pratique⁷⁴⁴. Cette science pratique ne se déploie que dans l'acte ; elle se différencie de la *ratio*, donc, parce qu'elle n'amène pas aux connaissances (*épistémè*) mais à l'action, à l'exercice d'un comportement juste et orienté vers Dieu. Face à la

⁷³⁹Elle ordonne et dirige toutes les autres sciences, selon Aristote, *Ethic.* [7,6] (cf. *Summa theologiae*, I, I, qu. 1, 6).

⁷⁴⁰*Summa theologiae*, I, I, qu. 1,2, rép.

⁷⁴¹MICHEL 1997, p. 492.

⁷⁴²*Ibid.*, p. 494.

⁷⁴³Cf. *Summa theologiae*, I, I, qu. 1, a. 4 : « Finis enim practicae est operatio, secundum philosophum in 2 Met. [1,2]. Sacra autem doctrina ad operationem ordinatur, secundum illud Iac. 1 [22], *estote factores verbi, et non auditores tantum*. Ergo sacra doctrina est practica scientia. »

⁷⁴⁴Cf. BOULNOIS 1998.

nécessité de l'action, demeure donc la nécessité d'appivoiser l'âme humaine, qui doit être orientée vers le bien dans la pratique de sa libre volonté⁷⁴⁵. Ces principes sont concrètement intégrés par la théorie amoureuse de cette même époque.

Au-delà du respect du code littéraire, le *RoseM* témoigne de la constitution d'un ensemble de règles ciblant l'instruction des esprits en matière érotique, entreprise qui commence à être perçue comme une priorité. Pour être un bon amant, il suffit de se cultiver, de devenir un spécialiste de la matière, pour ensuite en bénéficier dans la pratique. Jean de Meun envisage ainsi d'instruire son public :

Je l'afublerai de mes eles
Et li chanterai notes teles
Que puis qu'il sera hors d'enfance,
Endoctrinez de ma sciance,
Si fleüsterà noz paroles
Par carrefors o par escoles,
[...] que jamais cil qui les orront
Des dous maus d'amer ne morront [...].⁷⁴⁶

D'où l'idée, fondamentale dans la conception du deuxième *Roman de la Rose*, de ne pas constituer un « art d'amour », comme celui de Guillaume de Lorris⁷⁴⁷, mais un « miroer aus amoureux » (v. 10655) : il offre à son lecteur la somme de tous les savoirs relatifs à ce domaine. Dans son *speculum*, tout lecteur apprendra à devenir la science amoureuse : c'est dans cette perspective, à notre sens, qu'il faut étudier et comprendre l'entreprise de Jean de Meun, telle qu'il l'explique dans ce vers.

À mi-chemin entre deux domaines philosophiques et idéologiques indépendants, les œuvres conçues dans le sillage des innovations théologiques ne sont pas des *traités* de l'amour chrétien. Dans cette convergence de savoirs, il faut plutôt saisir – comme nous l'avons suggéré plus haut – le témoignage d'un changement d'acteurs et de contextes. L'autonomie que cette science amoureuse revendique à l'égard de la religion est démontrée par la présence d'un héritage courtois, mais aussi par sa collaboration avec la philosophie.

⁷⁴⁵Chez Saint Thomas, en revanche, la *voluntas* dépend directement de la *ratio* (*si ratio recta, et voluntas recta*). Cet argument compte vraisemblablement parmi les principes thomistes condamnés lors de la censure des maîtres parisiens du 7 mars 1277 (cf. HISSETTE 1997) ; nous reviendrons sur cet événement.

⁷⁴⁶Éd. STRUBEL 1992, p. 628, vv. 10641-10650.

⁷⁴⁷*Ibid.*, v. 38.

3. Matière scientifique, philosophie et amour

La critique n'a pas manqué de mettre en évidence que la lecture du deuxième *Roman de la Rose* se fait d'autant plus épineuse face à la tentative d'en déceler tous les aspects doctrinaux et transdisciplinaires. Jean de Meun a fait de son œuvre un « digest », dans lequel différentes thèses et savoirs se mélangent. Dans cet aménagement remarquable, il faut certainement reconnaître la riche et hétérogène culture propre à la clergie de cette époque, se nourrissant entre autres de littérature antique, de la lecture des philosophes grecs, de la réflexion théologique. Or, si la présence de l'ensemble ou d'une partie de ces traditions dans un texte littéraire de matière amoureuse ne surprend pas, l'apparition – dans cet arsenal culturel – des matières *scientifiques* déclenche des altérations dans les paramètres interprétatifs.

L'importance de la juxtaposition entre ce que nous appelons les sciences 'dures' et le savoir amoureux ne dépend pas de l'incompatibilité apparente entre ces deux domaines. Comme le remarque Ch. McWebb, « la pensée transdisciplinaire où des discours scientifiques s'enchevêtrent dans les discours poético-littéraires » répond au principe basilaire qui dicte la conception et la classification des sciences⁷⁴⁸. Grâce à cette coprésence, « les sciences médiévales ne permettaient pas seulement un dialogue entre ce que nous considérerions les équivalents des sciences humaines d'une part et des sciences exactes de l'autre, mais qui plus est, elles s'entrecroisaient d'une manière constitutive sur le plan discursif »⁷⁴⁹.

Dans le cadre du discours érotique, l'apport principal des sciences 'dures' réside dans l'élargissement du domaine de la pédagogie amoureuse : cet élargissement ne dépend guère d'un simple raffinement des connaissances, mais du développement des possibilités des actions humaines dans le domaine amoureux. Comme le souligne A. Strubel, à propos du discours encyclopédique de Nature, l'« effort de vulgarisation scientifique (astronomie, météorologie, optique) manifeste le lien secret qu'entretiennent toutes les parties de l'univers »⁷⁵⁰. Ainsi, l'amour dépasse le statut de simple « éprouve individuelle ou [de] rituel social, comme voudrait le faire croire le dieu chez Guillaume de Lorris », et parvient à acquérir la fonction de « force cosmique, [de] fondement de la permanence des êtres »⁷⁵¹.

Chez Richard de Fournival, l'immersion de la matière amoureuse dans l'univers des sciences de la nature est aussi évidente⁷⁵². Il subsiste une continuité logique entre la formation médicale

⁷⁴⁸MCWEBB 2009, p. 6.

⁷⁴⁹*Ibid.*, p. 6.

⁷⁵⁰STRUBEL 1992, p. 25.

⁷⁵¹*Ibid.*, p. 25.

⁷⁵²Un volume récent recueillant des contributions importantes sur ce sujet a su mettre en évidence les contacts entre la culture humaniste de Richard de Fournival et sa formation médicale, ses intérêts pour les sciences dures (mathématiques, géométries) et les sciences occultes, voir DUCOS – LUCKEN 2018.

de ce clerc, les textes-sources qu'il sélectionne et son chef-d'œuvre⁷⁵³. Cette déduction élémentaire procède de plusieurs éléments contigus qui façonnent la structure, le contenu et l'exposition du *Bestiaire d'Amour*⁷⁵⁴. Grâce à sa culture scientifique, basée sur des textes antiques et contemporains qui sont en constante communication, Richard se fait « démiurge »⁷⁵⁵ d'un nouveau bestiaire : mais dans cet univers et autour de ces nouvelles *natures*, il signifie l'expérience amoureuse et véhicule sa leçon en matière érotique en maniant la matière scientifique selon sa volonté⁷⁵⁶. C'est une subjectivité toujours plus prédominante qui modifie autant la topique que les excursus scientifiques⁷⁵⁷. L'élan du *je* qui accomplit sa dernière tentative de conquête de la dame – à travers une prose ancrée aux images, visant à pénétrer la *mémoire* de la dame – semble ainsi engloutir la science. L'amour se sert donc des sciences, mais le contraire est également vrai : le fonds érotique courtois pseudo-réaliste est exploité comme moyen de présentation d'un matériel scientifique dont la dame, ainsi que tout le public, pourront bénéficier.

En définitive, Richard de Fournival renouvelle le modèle de *Bestiaire* issu du *Physiologus* à travers une double démarche : par un processus de transposition des savoirs scientifiques⁷⁵⁸ sur de nouvelles significations allégoriques et par l'agencement de la matière amoureuse à la tradition encyclopédique. De son côté, Jean de Meun met en place une dynamique analogue de dépassement du modèle (si l'on peut ainsi définir le *RoseL*) et réalise un travail comparable de compilation et de réinterprétation d'un répertoire de connaissances encyclopédiques pour des visées didactiques.

Sur ces fondements, le discours amoureux subit aussi des changements profonds : les deux pères de la *science* amoureuse se réfèrent explicitement à la tradition *courtoise*, mais elle est naturellement soumise à un procès de réélaboration visant son intégration dans un système de connaissances plus vaste, voire universel. Au sein de ces deux œuvres encyclopédiques, l'ancien modèle de discours amoureux strictement dépendant des expériences lyriques et romanesques s'avère être contraignant : en tant que science, à l'amour est attribué un modèle flexible et, à l'instar des matières scientifiques, il doit faire l'objet d'une mise à l'épreuve constante, ses principes doivent être interrogés, ses contenus organisés.

⁷⁵³Sur la formation de Richard de Fournival, nous n'avons pu émettre que des hypothèses (cf. LUCKEN 1993, p. 56) ; pour un témoignage sur sa fonction de médecin, cf. LANGLOIS 1890 (qui a publié le texte de l'indult papal qui permet à Richard de pratiquer la chirurgie malgré son statut de clerc tonsuré) ; son intérêt pour la médecine est en outre garanti par le témoignage fondamental de sa *Biblionomia* (cf. DELISLE 1874).

⁷⁵⁴Sur les sources du *BestAmFourn*, cf. SEGRE 1957.

⁷⁵⁵BIANCOTTO 2009, p. 12.

⁷⁵⁶Sur l'altération du symbolisme traditionnel dans le *BestAmFourn*, cf. ZAMBON 1987.

⁷⁵⁷Cf. WOLFZETTEL 1997, qui s'est occupé d'analyser les bouleversements survenus dans le registre lyrique du *BestAmFourn* à cause de l'intrusion d'une subjectivité croissante.

⁷⁵⁸La formule est employée par RIBEMONT 2002.

C'est pourquoi la nouvelle *science* amoureuse n'est pas – ou pas seulement – “mise en scène”, mais elle est surtout référée et discutée. Jean de Meun et Richard de Fournival convergent aussi sur cet aspect : l'exposition des savoirs s'accompagne de leur confrontation et discussion. Dans ce but, différents aspects, règles et opinions relatifs à une même théorie ou doctrine sont systématiquement développées dans la glose continue ou, le cas échéant, démentis dans une démarche de *disputatio*⁷⁵⁹. L'importance de la versatilité des thèses exposées en matière amoureuse réside donc dans l'exigence – pour ainsi dire – philosophique de les confronter aux multiples savoirs que ces œuvres renferment. L'importance de l'encadrement du discours amoureux au sein du réservoir de doctrines et d'idées qui le contient s'avère ainsi être la constitution d'une encyclopédie scientifique, théologique et philosophique au service de la *science* amoureuse. Il va de soi que le rôle intrinsèque des œuvres encyclopédiques n'est jamais, au Moyen Âge, celui d'*expliquer le monde*, mais plutôt celui de *comprendre les signes du monde*⁷⁶⁰ : en ce sens, la connaissance de l'univers devient un instrument d'interprétation morale et eschatologique de la réalité, qui trouve dans la matière érotique son niveau de pratique concrète des enseignements acquis⁷⁶¹.

4. *Relectures post-courtoises*

L'analyse a permis d'extraire au sein de cette *science* une série de principes distinctifs, définissant son objet comme un instinct physique mais naturalisé de l'homme, reposant sur un sentiment apprivoisable, pouvant se réaliser dans un modèle d'amour réciproque et concret, c'est-à-dire praticable, à travers une *science* agissant dans un réseau encyclopédique de savoirs convoquant la connaissance de l'univers comme une priorité pour gouverner la morale de l'homme.

Or, il est nécessaire d'insister sur l'importance distinctive et non connotative de ces critères. Les œuvres qui se proposent, comme le *RoseM* et le *BestAmFourn*, d'ordonner, d'expliquer et d'enseigner cette nouvelle *science* amoureuse ne sont pas des traités sur l'amour chrétien. Malgré le rapport incontestable entre cette science, le milieu universitaire et la réflexion théologique contemporaine, ces œuvres affichent un lien étroit avec l'ancien univers *courtois*. La filiation avec la tradition littéraire laïque est pourtant autant une marque d'appartenance qu'un facteur de séparation. Un événement capital dans l'histoire de la pensée théologique et universitaire peut être invoqué pour soutenir cette perspective : la condamnation du *De Amore* lors de la censure

⁷⁵⁹Sur la digression suivant la démarche de la *disputatio* chez Jean de Meun, cf. STRUBEL 2005.

⁷⁶⁰Voir ECO 2007, en particulier pp. 44-50 sur la fonction des encyclopédies médiévales, d'Augustin à Lulle (*ici*, p. 46).

⁷⁶¹À ce propos, voir la lecture du *BestAmFourn* comme d'une interprétation profane du *Physiologus* dans BIANCIOTTO 2009, pp. 34-36.

solennelle du 7 mars 1277⁷⁶². Le double intérêt de cet épisode est une clef d'interprétation cruciale dans le cadre de la nouvelle *science* amoureuse.

Le traité rédigé par André le Chapelain, comme nous l'avons vu, est un produit marginal de la première tradition *courtoise*. Pour se confronter à la réalité qu'il condamne et stigmatise, ce clerc exploite cependant à pleines mains ce patrimoine littéraire et culturel. De cette proximité – de premier degré – entre le *De Amore* et la tradition *courtoise*, dérive certainement le premier argument confluant dans la détraction des censeurs : l'incongruence entre les propos oisifs et mondains superficiellement affichés par l'œuvre, dans ses deux premiers livres, et les principes austères et intolérants de l'évêque Étienne Tempier et des autres hommes d'Église ne fait aucun doute. Cependant, le divorce dont l'affaire Chapelain témoigne, concerne aussi des scissions relatives à la réflexion amoureuse internes à l'élite intellectuelle ecclésiastique, entre la commission de théologiens parisiens et les *magistri* de l'Université⁷⁶³, comme le remarque D. Piché :

D'un côté, des maîtres ès arts qui prônent une conception aristotélicienne des sciences philosophiques comme systèmes autonomes composés d'arguments dialectiques ou démonstratifs, détenant une valeur de vérité conditionnelle aux principes tirés par la raison du naturellement possible, des maîtres qui revendiquent une 'liberté de philosopher' à l'égard de tout impératif d'ordre religieux ; de l'autre côté, des théologiens conservateurs qui tiennent *mordicus* à la primauté d'une rationalité essentiellement religieuse garante d'une vérité absolue, réclamant la subordination instrumentale de la philosophie aux fins d'une corroboration constante des articles de la foi chrétienne.⁷⁶⁴

Cette perspective amène à percevoir que la matière érotique – comme tous les autres arguments philosophiques – n'est pas, pour cette première catégorie de *clerici*, un objet de spéculations strictement connectées au le domaine théologique, mais un argument affichant des enjeux dialectiques. En ce sens, deux possibilités argumentatives s'opposent de façon radicale : d'un

⁷⁶²La place du *De Amore* au XIII^e siècle change complètement par rapport au siècle précédent. Nous avons déjà eu l'occasion de dénoncer l'emploi critique détourné que les travaux sur l'*amour courtois* font de cette œuvre : cela ne concerne pas seulement le XII^e siècle, où cette œuvre marginale est lue comme un texte réglementaire, voire comme une mise au point normative des pratiques propres aux cours centrales de la création de la *courtoisie*. Ce regard sur l'œuvre d'André le Chapelain se manifeste aussi dans les analyses qui oublient de prendre en considération l'essor de cette œuvre dans la réception du XIII^e siècle et le changement de public (clérical) et de lieu (Paris) que cette évolution implique. Dans notre emploi critique de l'œuvre, nous ne réservons qu'un rôle de soutien historique et herméneutique au *De Amore* (cf., comme ici même, § 2.1). L'adoption de ce texte dans le corpus secondaire nous permet aussi de mettre concrètement à l'épreuve cette fonction.

⁷⁶³COLOMBO 1997 (pp. 557-558), met en évidence la remarquable « diffusione dell'opera nella città dove, quasi un secolo [dopo la sua composizione], sarà condannata dalla commissione di teologi presieduta da Tempier. Che il *De Amore* fosse un'opera letta e diffusa in ambiente parigino, in particolare fra gli studenti della Facoltà delle Arti, è testimoniato, oltre che dalla citazione dell'*incipit* e dell'*explicit* nel prologo della condanna, dal numero significativo di manoscritti del testo giunti fino a oggi. [Occorre infatti tener presente che], considerando i tagli, le distruzioni e i rimaneggiamenti a cui erano sottoposte le copie delle opere oggetto di censura, il numero elevato di manoscritti accessibili testimonia una rilevante diffusione del *De Amore* ».

⁷⁶⁴PICHE 1999, pp. 224-225, cité par ROSSI 2018, p. 299.

côté, une propension à la discussion des aspects concrets et mondains de la pratique amoureuse et, de l'autre, le raisonnement sur ses postulats divins. Les maîtres artiens trouvaient donc, dans l'œuvre d'André le Chapelain, un répertoire de thèses à reproduire, ils lisent et emploient ce texte afin de construire leur discussion sur l'amour humain : à partir du 'mauvais exemple' prôné par les deux premiers livres du traité, s'érige la réflexion sur la forme d'amour humain la plus légitime.

Le propos caricatural du *De Amore*⁷⁶⁵ à l'égard des modèles mondains d'amour fournit certainement à cette œuvre une place légitime au sein de la culture cléricale ; mais la circulation et la reproduction de ses arguments fictifs et ironiques entraîne une adhérence, du moins partielle, au répertoire de représentation de la *passio innata*, qui justifierait l'acte de condamnation à la lumière de l'infraction de la morale sexuelle. Les propositions soutenues et transmises dans le milieu universitaire des maîtres et étudiants *in artibus*

provenant sans doute pour la plupart du traité *De Amore* d'André le Chapelain, [...] orientent la conception de l'acte sexuel, l'acte d'amour, vers une « naturalité » de l'acte, une dévaluation de la chasteté et une neutralité morale de la relation charnelle entre célibataires et, plus important encore, l'affirmation claire de la comptabilité entre la vie philosophique et le plaisir vénérien.⁷⁶⁶

Le *De Amore* aurait donc contribué à l'émergence, dans la pensée de ces clergés 'illuminés', d'un « programme existentiel » intégrant « le fruit de leurs réflexions sur les rapports multiples et complexes entre la vie amoureuse, la vie sexuelle et la vie de l'esprit »⁷⁶⁷. Le traité n'aurait donc pas fourni des références éthiques dans le domaine de la *séduction*, mais un modèle de questionnement et de réflexion sur les circonstances concrètes de manifestation amoureuse⁷⁶⁸. C'est sur cette voie, il nous semble, que le *Bestiaire d'amour* et le *Roman de la Rose* abordent la leçon d'André le Chapelain, dans le sillage d'une lecture universitaire et post-*courtoise* de son œuvre : ces deux textes ne construisent pas un modèle de perfection absolue, mais un discours antiphrastique et démonstratif sur une forme d'amour relative au récit et aux événements particuliers du protagoniste ; les conseils et les règles ne sont pas donnés au premier degré, mais sont mis en discussion, questionnés et, dès lors, acceptés ou réfutés ; la réflexion sur l'amour ne sert pas à formuler un jugement sur ses différentes natures, mais à comprendre l'amour et à

⁷⁶⁵Cf. MONSON 1988 ; TILLIETTE 1998 ; ROSSI 2018, p. 299 ; TRACHSLER 2019, pp. 59-60.

⁷⁶⁶IMBACH – ATUCHA 2006, p. 282.

⁷⁶⁷*Ibid.*, pp. 282-284.

⁷⁶⁸Cf. à ce propos l'interprétation anti-ovidienne de la figure poétique de Richard de Fournival : celle d'un trouvère repentini devenu clerc, LUCKEN 1995, p. 415 : « La naissance de l'amour rejoint ainsi l'histoire biblique du péché originel. [...] L'Amour substituera à l'image de Dieu que l'homme porte en lui, le portrait trompeur de la dame. L'amour apparaît comme une Chute dans la mort déchaînant les animaux qui composaient ce bestiaire [...]. Diagnostic porté sur une maladie d'amour assimilée à la Chute d'Adam, [...] à l'autorité d'Ovide succède, pourrait-on dire, la figure d'Aristote ».

l'étudier selon ses différentes modalités de manifestation dans la vie de l'homme, afin de pouvoir bien le pratiquer⁷⁶⁹.

L'apport principal de la nouvelle *science* amoureuse réside, par ailleurs, précisément dans cet effort de viser la pratique érotique. Tout en demeurant dans l'orthodoxie, les encyclopédies amoureuses, loin de s'imposer comme des « traités anti-érotiques »⁷⁷⁰, ne parlent pas de l'amour chrétien, mais d'un amour pour les chrétiens⁷⁷¹.

5. *Le discours de maîtrise sur l'amour, entre les clercs et Ovide*

La deuxième moitié du XIII^e siècle correspond à une deuxième « ascension de l'*Ovidius minor* »⁷⁷². Source foisonnante de commentaires et de réflexions, les œuvres érotiques d'Ovide demeurent un lieu d'inspiration ambivalent et conflictuel pour l'élaboration de la *science* amoureuse⁷⁷³, tout comme pendant le siècle précédent vis-à-vis de l'idéologie *courtoise* traditionnelle. Même dans les traductions françaises des *ovidiana*, qui présentent toutefois une forte propension à la réélaboration, la mise en question de la source dépend presque d'une nécessité. Comme le remarque G. Paradisi à propos de la traduction de Guiart, par exemple, « non è scontato che il trattatello latino [les *Remedia*] sia ritenuto conciliabile con la morale cristiana ». Il est indéniable, cependant, qu'un tel ordre de contradictions est engendré par l'orientation de l'interprète/lecteur : « s'il est *mal* lu », en d'autres termes, le traité ovidien risque de dévoiler « une érotique trop humaine et donc ressentie comme amoral et subversive »⁷⁷⁴. Les théoriciens de la nouvelle *science* amoureuse n'ont naturellement pas jugé de façon neutre la pensée de l'*auctoritas* en matière érotique ; ils se déclarent toutefois débiteurs de la « forme d'exposition et de démonstration savante » propre à Ovide, ne serait-ce que par l'élaboration d'une idée de maîtrise et de contrôle du sentiment amoureux à travers la raison⁷⁷⁵.

Cette influence, par ailleurs, peut passer par un rapport direct (comme dans les *volgarizzamenti*), mais elle s'avère être, dans la plupart des cas, héréditaire et indirecte. La *science* amoureuse correspond le plus pertinemment à ce dernier cas⁷⁷⁶. En ce sens, nous nous occuperons de limiter, dans l'étape suivante, l'influence ovidienne à un certain nombre de *topoi* de matrice érotique, récupérés de la stratification primaire des noyaux de fond *courtois*. D'autres lieux de convergence entre la tradition liée au *magister amoris* et la *science* amoureuse sont

⁷⁶⁹Cf. ALLEN 1989 pour des arguments précis sur la contiguïté entre Jean de Meun et André le Chapelain.

⁷⁷⁰Cf. PARADISI 2018, pp. 81-87.

⁷⁷¹Contrairement à ce qui est défini, à propos du *De Amore*, 'discours ovidien' par BALDWIN 1994.

⁷⁷²Cf. TRACHSLER – WILLE 2018, p. 175.

⁷⁷³GALLY 20052005 p. 51.

⁷⁷⁴Cf. GALLY 1992, p. 423.

⁷⁷⁵Cf. LUCKEN 1995, p. 406.

⁷⁷⁶GALLY 2002.

repérables, mais de façon moins nette, à cause de la convergence avec d'autres réseaux de référence : il s'agit premièrement du discours médical, qui se superpose aux préceptes de guérison sentimentale des *Remedia*⁷⁷⁷ et, deuxièmement, de la tradition des *Jugements d'amour*⁷⁷⁸.

⁷⁷⁷Cf. BALDWIN 1994.

⁷⁷⁸Cf. TRACHSLER 2019.

3.2.2 Un témoin du changement

Le parcours culturel accompli, dans le cadre du discours amoureux, par le chef-d'œuvre de Richard de Fournival et par le deuxième *Roman de la Rose* couvrirait, suivant les datations actuelles, une période d'incubation (conception, rédaction et diffusion de l'œuvre) d'environ vingt-cinq ans. Ces deux textes symboliques, à notre sens, de la nouvelle *science* amoureuse néo-courtoise nous ont permis, jusqu'à cette étape, d'analyser les différents types d'influences culturelles et intellectuelles qui auraient encouragé la réélaboration du discours amoureux et leur portée au sein de la tradition littéraire. Dans ce processus de création, le *RoseM* et le *BestAmFourn* représentent deux exemples emblématiques et achevés d'une affaire littéraire cruciale de l'histoire de la matière érotique au Moyen Âge.

L'ampleur du phénomène de renouvellement et de reformulation dont ces œuvres témoignent franchit cependant les bornes d'un parcours marginal à deux voies. D'autres œuvres galloromanes, autour de cette même période, subissent le contrecoup des mutations déclenchées par les moyens rhétoriques, les configurations expressives et les buts éthiques nouveaux de la *science* amoureuse. Afin de mettre à l'épreuve la validité de cette interprétation et de la catégorie ainsi définie, force est de démontrer l'existence de cette tradition ailleurs que dans les deux textes jusqu'ici convoqués. Il s'agit, en ce sens, de focaliser l'attention sur des aboutissements de cette même tradition qui se révèlent d'emblée moins exemplaires et moins remarquables – à la fois par leur nature et par leur fortune.

C'est dans ce but que nous focaliserons notre attention sur les textes de matière amoureuse contenus dans le manuscrit 2200 de la Bibliothèque Sainte Geneviève. Chronologiquement à mi-chemin entre les deux textes qui représentent, dans l'optique de cette étude, les œuvres-phare de la transmutation du discours amoureux *courtois* dans la pensée cléricale, le 'manuscrit-œuvre' sur lequel nous nous attarderons maintenant capture une étape de ce parcours. Dans cet ensemble unitaire de textes, en d'autres termes, il est possible de saisir les facteurs clef qui sous-tendent le phénomène en question : les œuvres de ce *codex* adhèrent au même ordre d'idées, d'influences et d'objectifs idéologiques présents dans le *RoseM* et le *BestAmFourn*.

Par son contenu, par les relations intra-textuelles internes au manuscrit et par sa datation, ce manuscrit-recueil s'offre, donc, comme un témoin clef de ce passage du discours amoureux traditionnel à la *science* amoureuse courtoise.

Le choix de cet objet d'étude est justifié par plusieurs raisons complémentaires. À partir des aspects distinctifs de la *science* amoureuse jusqu'ici relevés, un facteur primordial fait du manuscrit-recueil de la Ste-Gen. un objet d'étude privilégié dans ce cadre : dans ce *codex*, des

œuvres de matière strictement scientifique côtoient la matière purement érotique dans une succession cohérente. Un deuxième argument persuasif réside dans le contenu : au cours de l'étude de ces textes, il a été possible de détecter dans le *type d'amour* adopté des nombreuses correspondances avec le *type de tradition* attesté dans les œuvres de la *science* amoureuse. La valeur sémantique du contact et des liens que les écrits de matière amoureuse entretiennent avec les textes scientifiques, enfin, démontre l'existence d'un dispositif intellectuel cohérent à l'intérieur du recueil.

Pour entreprendre ce parcours d'analyse, il faudra suivre un double cheminement. Sur la base de l'examen des textes amoureux, les informations liées au contexte du ms. de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris 2200 seront exploitées. L'étude du contact entre les quatre textes anonymes de la section amoureuse repose sur un second niveau d'analyse : l'examen de leur tradition manuscrite, qui aboutira, grâce aux données socio-historiques et culturelles liées au ms., à l'analyse de la morphologie doctrinale que ce rassemblement d'œuvres envisage de dessiner.

En résumant, il a été possible de réaliser, d'un point de vue syntagmatique, un examen de l'œuvre à travers son dispositif particulier de transmission – argument capital du « manuscript-centered model »⁷⁷⁹ ; dans une perspective paradigmatique, nous avons pu examiner la transmission de la *science* amoureuse dans un ensemble déterminé de mss-recueil son emplacement dans des contextes d'alliance thématique avec des sujets divergents. Par ailleurs, ce double intérêt, centré à la fois sur l'objet matériel et sur l'œuvre autonome, correspond au point d'intersection de deux approches épistémologiques : la démarche interprétative du ms-recueil se situe dans la lignée des acquis d'Azzam, Collet et Foehr-Janssens⁷⁸⁰, mis en pratique dans les volumes *Le recueil au Moyen Âge*⁷⁸¹. Mais l'étude de l'objet de la transmission s'accompagne de l'examen du *sujet* de la transmission, voire du texte lui-même : ce dernier ne peut guère être mieux appréhendé qu'en l'observant à la lumière de sa tradition manuscrite⁷⁸².

1. *La science amoureuse et son contexte manuscrit*

⁷⁷⁹ La formule de MASTERS 1994 (p. 169) est réemployée par VARVARO 2001 : « Le “manuscript-centered model”, dont nous ne pouvons pas ne pas tenir compte à partir du moment où nous nous apercevons qu'il correspond à la vie réelle de la littérature du XII^e s. (et du suivant au moins), nous impose d'accorder la plus grande attention à l'individualité de chaque manuscrit, dans son ensemble et pour chacun des textes qui y sont contenus », pp. 63-64.

⁷⁸⁰ Cf. AZZAM – COLLET – FOEHR-JANSSENS 2005. Le même domaine a été, en outre, préalablement sillonné dans AZZAM – COLLET 2001.

⁷⁸¹ FOEHR-JANSSENS – COLLET 2010.

⁷⁸² Cf. MASTERS 1994.

Le ms-recueil 2200 conservé à la Bibliothèque Sainte Geneviève de Paris⁷⁸³ est un volume de taille moyenne (187 × 135 mm) en parchemin, comptant 207 feuillets⁷⁸⁴, richement décoré par de nombreuses peintures⁷⁸⁵ et par des petites initiales de couleur rehaussées d'or⁷⁸⁶. Le texte est transcrit sur deux colonnes. Achievé le 18 mars 1277 d'après l'une des notes du copiste à la fin du deuxième texte⁷⁸⁷, le ms est sans doute le fruit d'une seule main⁷⁸⁸. A. Långfors affirme que la *scripta* présente des traits clairement picards, localisables dans le nord-est du domaine, « non loin de la frontière wallonne »⁷⁸⁹. C. Segre situe ce manuscrit, qu'il attribue à un copiste picard, dans l'aire nord-orientale de la Picardie, peut-être à la limite de la Flandre française⁷⁹⁰. La localisation septentrionale proposée par ces deux philologues est confirmée par celle des miniatures (Saint-Omer ou Théroutanne)⁷⁹¹. Le codex fait partie du fonds de Sainte Geneviève depuis 1753. En voici la table des matières :

Folio 1ra – 46vb : Guillaume de Conches, *Philosophia mundi* suivi du *De anima*

Folio 47ra – 120va : Gossuin de Metz, *Image du Monde*

Folio 120va – 130rb : *Lapidaire* (première traduction du *Lap.* de Marbode dans lequel s'intercale le *Lap.* 'de Modène')

Folio 130rb – 133vb : Anonyme, *Lapidaire* (traduction du chapitre 24 du livre XVI des *Étymologies*)

Folio 134ra – 149vb : Simon de Compiègne, *Comput*

Folio 150ra – 151rb : Anonyme, *Algorithme*

Folio 151va – 163vb : Anonyme, *Géométrie*

Folio 164r : blanc

Folio 164va – 172va : Robert de l'Orme, *Miroir de vie et de mort* (RobOmMir)

Folio 173ra – 191va : Richard de Fournival, *Bestiaire d'amour* (BestAmFourn)

Folio 191va – 197vb : Anonyme, *Biauté d'une dame* (AmoursBiauté)

Folio 198ra – 203va : Anonyme, *Arbre d'amour* (ArbreAm)

⁷⁸³ Le ms. est disponible en ligne : <https://archive.org/details/MS2200>.

⁷⁸⁴ Il manque un feuillet entre 183 et 184, un autre entre 188 et 189, sans lacune dans la foliotation. Il manque également deux feuillets entre les ff. 206 et 207.

⁷⁸⁵ Les miniatures de petites dimensions (35 x 58) sont très nombreuses ; on en compte également une moyenne (198v) et cinq à pleine page, aux ff. 34v, 115v, 118v, 119r et 166r. Cf. *Section romane, notice de "PARIS, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 2200"* dans la base Jonas-IRHT/CNRS (permalink : <http://jonas.irht.cnrs.fr/manuscrit/49130>). Consultation du 01/02/2019.

⁷⁸⁶ Cf. BOINET 1921, p. 59.

⁷⁸⁷ La datation est insérée à la fin du premier et du deuxième texte dans deux colophons latins qui proviennent sans doute de la main du copiste, aux f. 46vb et f. 120va. La première datation (1277) semble pourtant postérieure à la deuxième (le jeudi avant le dimanche des Rameaux 1276, c'est-à-dire notre 18 mars 1277). Dans un troisième colophon placé à la fin du *RobOmMir*, le copiste transcrit l'*explicit* de son modèle, contenant donc la date d'achèvement de l'œuvre, et non celle de la copie (« Che sache tout a le parelose / ke parfaite fu ceste cose / ki con nons [*sic*] dist ciels ki l'escrist, / l'an nostre siengneur Jhesucrist / mil deus cens et sietante et sis, / le jour saint Marcel de Pairs [...]. », vv. 646-652). Le copiste explique avoir transcrit et traduit ces vers à partir du colophon original, qui était écrit en latin : « Pour chu le volt en romans faire / ke lai i prengnent exemplaire. » (vv. 655-656).

⁷⁸⁸ Cf. KOHLER 1896, pp. 283-285 ; LUCKEN 2010, pp. 116-117.

⁷⁸⁹ LÅNGFORS 1924, p. 26.

⁷⁹⁰ Éd. SEGRE 1957, pp. 230-231. Voir aussi éd. BIANCIOTTO 2009, pp. 96-97.

⁷⁹¹ STONES 1990, p. 324.

Le *codex* présente une nette bipartition⁷⁹². La première section regroupe des traités de matière philosophique et scientifique. Le début de la seconde section, qui présente dès les titres et rubriques une connotation clairement amoureuse, est marqué par le texte allégorico-moral *RobOmMir*, suivi par le *BestAmFourn*. Ces deux œuvres, qui peuvent être considérées comme une unité logique et thématique cohérente dans leur registre, dans leur taille (par rapport aux œuvres précédentes et suivantes), dans leur vocation allégorique et édifiante, sont les voies d'accès à la partie finale du recueil. Prennent ici place les quatre traités anonymes de matière amoureuse. En termes de distribution de la matière, on constate un relatif équilibre entre le nombre d'œuvres scientifiques (entre six et sept) et les six traités penchant vers l'argument éthico-amoureux. Pour ce qui est de la répartition matérielle, en revanche, la matière scientifique prévaut largement, occupant, avec 163 pages contre 44, environ 74% des feuillets (textes et images compris).

Il semble donc clair que ce recueil a été conçu en deux parties, selon une délimitation logique et thématique évidente⁷⁹³ ; mais cette correspondance entre notre horizon d'attente et l'ordre interne du recueil ne suffit pas à clarifier les interrogations qui surgissent au vu de la juxtaposition entre 'science' et 'amour'. Cette proximité nous en dit peut-être davantage sur le but de ces textes scientifiques, bien définissables par leur genre et par leur sujet. Il serait également légitime de s'interroger sur le statut d'œuvres telles que les traités de matière amoureuse qui, en revanche, sont moins nettement définissables. Il pourrait sans doute être possible d'alléguer un horizon supplémentaire à celui de la *dispositio* et du principe moralisant de l'opposition des contraires⁷⁹⁴.

⁷⁹² Ses deux sections sont délimitées par le f. 164r qui reste blanc, et qui sert de démarquage paratextuel.

⁷⁹³ Cf. AZZAM – COLLET 2001 : « [...] il reste difficile, pour ne pas dire impossible, de déceler en chaque agencement une cohérence absolue, ou d'en réduire le principe à un seul facteur d'organisation, tout texte ou groupe d'écrits pouvant d'autre part être saisi, de cas en cas, dans une variété de configurations qui remettent souvent en cause nos catégories "rationnelles" de classification », p. 209.

⁷⁹⁴ Nous nous référons à la tentative d'interprétation de HENEVELD 2010 : « Pourquoi donc terminer un recueil avec des arts d'aimer ? Place privilégiée, surtout vu l'importance de la symétrie dans l'esthétique médiévale, la position terminale pourrait conférer aux textes qui y sont regroupés une signification. Pour la rhétorique du prétoire, qui instaure les fondements de l'art poétique, élaboré au Moyen Âge, les théories de la *dispositio*, deuxième étape de la création d'un discours, définissent le rôle majeur de la clôture. Il serait tentant d'imaginer que certains copistes ou maîtres d'atelier aient pu agencer les textes qu'ils compilaient comme des musiciens ou des écrivains de leur temps. Percus comme de longs discours hétérogènes, les recueils auraient ainsi été organisés suivant des indications fournies par les traités de rhétorique. » L'une des pratiques possibles de l'art rhétorique classique justifierait l'emplacement des arts d'aimer à la fin des recueils par « l'importance des passions et des émotions dans la péroraison ». Une explication supplémentaire pourrait être repérée dans le *Ad Herennium* de Cicéron, qui identifie le début et, surtout, la fin d'une œuvre comme « l'endroit idéal pour l'amplification ». C'est justement à travers cet outil rhétorique qu'il serait possible « d'exposer un thème par lui-même et par son opposé ». En ce sens, on pourrait croire que « les recueils reflètent ce même principe, montrant comment aimer, et comment ne pas aimer ». En d'autres termes, « il faut traverser le bien et le mal pour pouvoir en faire la différence et choisir le bon chemin. Les recueils offrent aux lecteurs une connaissance des faces et forces opposées du désir amoureux. » (pp. 153-156).

2. L'œuvre charnière

Le texte qui ouvre la seconde section du recueil est le *RobOmMir*. Le poème, daté de 1266⁷⁹⁵, est la seule œuvre de tout le ms. dans laquelle l'auteur est nommé⁷⁹⁶ et présente trois prologues de différentes longueurs, puis 688 octosyllabes en couplets. La *scripta* présente des traits septentrionaux qui concordent avec l'origine septentrionale de l'auteur, comme en témoigne son nom (Lomme, Lille/Nord)⁷⁹⁷.

L'orientation idéologique du texte est anticipée dans les prologues, qui dévoilent d'un ton moralisant et doctrinal le sens de l'allégorie. Le texte commence avec la prise de parole de l'auteur : il s'adresse directement au public (« Entendés cha, soit hon, soit femme », v. 1) pour que les auditeurs bénéficient des enseignements contenus dans son songe. Dès les premières réflexions, la visée de ces préceptes apparaît clairement. L'auteur dénombre les risques de la vie terrienne qui, au passage dans l'au-delà, est jaugée à l'aune des mérites acquis. Le récit, relaté à la première personne, s'inscrit dans la représentation d'un rêve à caractère exemplaire :

Un songe vous volrai conteir,
proi vous kel voilliés escouter, [...]
en fable oïr et entendre
puet on sovent exemple prendre.⁷⁹⁸

La vision se déroule autour d'un arbre sur lequel trône, richement habillée, une dame personnifiant la vie. Sur une échelle appuyée à sa gauche monte une figure féminine, quant à elle fort laide, représentant la mort. Le diable, qui maintient l'échelle, incite Mort à assaillir la belle dame, proie impuissante car distraite par les visions joyeuses qui l'entourent. L'arbre qui la soutient a pour racines des serpents – les sept péchés capitaux – guidés par le plus fort de tous, Orgueil, qui annonce à haute voix son pouvoir hégémonique, qui n'épargne aucune classe sociale :

« Prince, chivalier et bourgeois

⁷⁹⁵ Les autres copies rapportent une datation plus tardive, jugée erronée depuis LANGFORS 1924, p. 35.

⁷⁹⁶ Le nom de l'auteur est "caché" dans le colophon du texte : « VI° quatre vins et huit viers, / tant escrist et en fist Robiers ; / pour chu k'on l'apeloit de L'Omme / fist chi d'un oulme naistre un homme ». S'ensuit une miniature qui illustre la métaphore, représentant un homme qui émerge, comme une branche, du tronc d'un arbre. L'explication de la métaphore, résidant dans la correspondance entre le nom de l'arbre et le toponyme signalant l'origine de l'auteur, se retrouve dans le BnF, fr. 834 : « Arbor adest ulmus, campestris villa sic Ulmus. Fio sub hac ulmo Robertus natus in Ulmo. » (cf. LANGFORS 1921, p. 531).

⁷⁹⁷ LANGFORS 1924 p. 28. Cf. aussi CRESPO 2000, pp. 203-204.

⁷⁹⁸ LANGFORS 1921, pp. 515-516, vv. 39-44.

maintiennent bien toutes mes lois.
Meement en religion
ai jou sergans a grant fuison [...]
Canonne, clerc, prestre et dyake [...]
tout ai conquis et haut et bas. »⁷⁹⁹

Orgueil s'attaque aux hommes de l'Église ainsi qu'aux hommes du siècle. Et l'une de ses servantes les plus dangereuses, Avarice, l'assiste : cette dernière s'attache alors à définir les confins géographiques de son pouvoir. Elle fait étalage d'avoir « cachiet maint homme / a povretei » (vv. 235-236) en Lombardie et en « Romenie », mais surtout à Metz, en Lorraine, à Arras et dans beaucoup d'autres villes picardes (vv. 237-241). Elle peut ainsi clamer son succès, s'étant désormais débarrassée de Charité et de sa plus fidèle compagne, Courtoisie (vv. 251-252).

Or, en délimitant le peuple et les frontières du royaume d'Orgueil et de ses servantes, l'auteur ne réalise sans doute pas une description complètement abstraite. C'est ce que l'on pourrait croire à partir de la précision des repères contextuels fournis dans la représentation allégorique, qu'il est donc possible de juger comme étant inscrits dans une réalité précise à laquelle l'auteur se rapporte. Nous savons que le texte constitue une déclamation avec une visée d'admonestation, comme le prouve son *incipit*. Mais on constate aussi un autre fait éloquent : l'origine que l'on pourrait attacher au nom de l'auteur, ainsi qu'à sa langue, coïncide avec le territoire circonscrit par le 'domaine' allégorique des péchés capitaux. Le public du texte pourrait alors correspondre aux sujets interpellés au début de cette admonestation. L'auteur du texte, dont le nom et la langue dévoilent un clair ancrage géographique, mettrait en ce sens son œuvre au service de destinataires bien définis. Son réquisitoire s'inscrirait alors précisément dans la région visée dans le récit.

Les sources de ce songe, très variées, sont difficiles à identifier avec certitude. L'œuvre se réfère sans aucun doute aux modèles dérivant des psychomachies, des *disputationes* et des « batailles » allégoriques entre vices et vertus. Elle profite aussi d'un registre iconographique cher à la pensée théologique : on y reconnaît l'image de l'arbre du Mal, les sept têtes du monstre de l'Apocalypse, l'échelle d'Honorius d'Autun⁸⁰⁰. Aussi et surtout, ce texte s'inscrit plus précisément dans une tradition particulièrement vivante de cette période, qui est celle du deuxième *RoseM* qui voit le jour dans les années qui suivent (ca 1269-1275). En ce sens,

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 517, vv. 103-112.

⁸⁰⁰ LANGFORS 1924, p. 32. Pour la représentation de l'arbre des vices et des vertus, cf. J SCHMITT 1989, pp. 311-341 ; ROUX 2009, p. 152-163. Au sujet du diagramme-arbre dans la littérature sacrée hébraïque et islamique, cf. ROBINSON 2006 ; PARADISI 2018, p. 60. Il reste à savoir s'il existe un point de contact entre les sources de l'arbre du *Breviari d'Amor* et "les arbres" du Ste-Gen. 2200. Dans une perspective iconographique et métaphorique, un autre élément de ressemblance éloquent entre ce ms-recueil et le *Breviari* est l'image de la dame incorporée à l'arbre (c'est-à-dire la dame-Vie de *RobOmMir* et la Dame « parfaite » de l'arbre de Matfre), cf. FASSEUR 1999. Il existe sans doute un prototype à l'origine de cette image ancrée au discours amoureux ; pour les implications idéologiques de cette hypothèse, cf. *infra*.

RobOmMir représente un exemple de vision allégorique typique de cette époque : en effet, le lien entre le ton didactico-moralisant et le savoir encyclopédique – qui, pour ce texte, ne se développe qu’au niveau prototypique des réseaux intertextuels dans le contexte manuscrit – anticipe et se rapproche du modèle littéraire et intellectuel proposé par Jean de Meung et par Matfre Ermengau.⁸⁰¹

La vocation moralisante du texte est vaguement colorée d’un ton pastoral, surtout dans les références iconographiques et dans les allusions (qui se trouvent notamment dans les prologues et dans la conclusion) à Lucifer (prol. I), à l’Évangile (prol. II), aux personnages bibliques et aux figures vétérotestamentaires (par ex. aux vv. 171-218 et 309-344). Il en va de même pour l’emploi de l’*exemplum* christique, allégué lorsque l’auteur annonce l’exclusion des riches du Paradis parce qu’ils n’ont jamais connu la sainte pauvreté (comme le Sauveur qui « entre nous humelment nasqui / entre nous humelment vescuï », vv. 7-8). Peinte au début de l’œuvre, l’image trop insouciant de Vie (vv. 53-60) est placée au centre de la critique : fortunée, dépeinte en impératrice, cette dame est pourtant très fragile parce qu’elle est constamment soumise aux dangers mortifères liés aux péchés capitaux.

L’allégorie semble donc prévenir indistinctement tous les pécheurs de la menace constante de Mort ; mais la dénonciation la plus sévère et proluxe est indubitablement destinée aux détenteurs impénitents de richesses. La référence à l’*abstractum agens* de l’avarice est d’autant plus décisive qu’elle semble indiquer l’identité des sujets du reproche : tous les hommes puissants, clercs ou laïcs, qui peuplent « mainte vile en Picardie » (v. 241).⁸⁰²

Il n’est donc pas exclu que, à partir des données textuelles recueillies, l’on puisse dessiner le contexte de la rédaction et de la première réception de cette œuvre : écrit par un picard et recopié peu après sa composition dans la même aire géographique, ce texte s’adresserait vraisemblablement à des interlocuteurs spécifiques, que l’auteur ‘connaît’ et dont il dénonce l’avarice. De façon significative, en outre, le réseau cohérent d’informations fournies par ce texte, qui est à la tête de la section ‘charnière’, trouve un écho dans les données textuelles et contextuelles des œuvres qui le suivent.

⁸⁰¹ L’œuvre de Matfre Ermengau représente, semblablement au *RoseM*, la condensation de l’ensemble des œuvres de ce *codex* : leur visée collective acquiert une portée encyclopédique, et le recours au support métaphorique de l’arbre (des vices et des vertus) rapproche le *Breviari* à la fois du *RobOmMir* et de l’*ArbreAm*. De plus, dans l’œuvre de Matfre, cette opération de rassemblement des savoirs semble justement s’appuyer sur la fusion entre la structure de l’*arbor amoris*, propre à la littérature mystique, et l’*arbor scientiae*, image employée dans la classification des savoirs. À ce propos, cf. KAY 2010 ; PARADISI 2018, p. 63.

⁸⁰² La localisation géographique n’est pas un produit descriptif aléatoire de l’œuvre. L’auteur semble s’en servir toujours avec précision. À titre d’exemple, il suffira de remarquer qu’un autre péché est localisé dans ce récit, la *Gloutenie*, qui pourtant est implantée partout, « d’Irlande dusqu’en Allemaigne », mais surtout en « Engleterre, / Galois, Tiois et Avalois » (vv. 446-7), et dans les Flandres, « A Ypres, a Bruges et a Gant » (vv. 449-450).

Le texte a été conservé par trois autres copies. Le ms. conservé à Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 834 [déb. XIV^e s.] provient du Nord-Est du domaine oïlique. Pierre de Beauvais est l’auteur le plus représenté de ce *codex*, qui transmet cinq œuvres (sur 17) sous son nom. Dans son ensemble, le ms. conserve des textes de statuts variés qui forment toutefois un ensemble cohérent avec *RobOmMir* [f. 118-122]. Dans le choix et l’ordre de ces œuvres, de matières distinctes, on peut déceler une relation significative avec l’ambition intellectuelle de ce dernier : les œuvres de nature historique (par ex. le *Voyage de Charlemagne* de Pierre de Beauvais, les *Chroniques* de Turpin dans la version Johannes) et didactique (entre autres le *Doctrinal le Sauvage*, la *Diète du corps et de l’âme* de Pierre de Beauvais et son *Bestiaire* dans la version brève) sont accompagnées par des textes d’argument religieux et prophétique (entre autres le *Miserere* du Reclus de Molliens ; les *Quinze signes du jugement* ; la *Lettre du prêtre Jean* ; le *Purgatoire de saint Patrice*).⁸⁰³ La matière historique, mêlée au savoir naturel et à la vie quotidienne, représente la clef de l’ascension spirituelle par le biais de l’éducation morale : c’est en effet sur le jugement dernier et le passage dans l’au-delà, à travers le Purgatoire, que s’achève cette leçon. L’importance sémantique des relations intra-textuelles semble donc confirmée par cette disposition en deux moments, dessinant un parcours d’édification et de purification. *RobOmMir* s’inscrit pleinement dans cet esprit prophétique où une vocation édifiante cohabite avec des problématiques spirituelles.

Le ms. de la Bibliothèque Nationale, fr. 24432 [frc. av. 1349] n’est classable qu’au risque d’une forte simplification, étant donné son ampleur et la variété de son contenu.⁸⁰⁴ Une donnée syntagmatique particulièrement significative est repérable dans la présence à l’intérieur du *codex* d’une œuvre très proche par son style et sa matière du *RobOmMir* [f. 202-215] : il s’agit de *l’Arbre d’Amour* de Raimond Badaut⁸⁰⁵, un *dit* en couplet d’octosyllabes de 2113 vers qui développe le même modèle de représentation allégorique que le *Miroir*. Bien que le contenu moralisant et le support rhétorique les rapprochent d’un même engagement intellectuel, les deux textes se différencient assez clairement : dans le *dit*, le traitement de l’image centrale – l’arbre, justement – a pour but d’établir une hiérarchie des vices, mais aussi des vertus humaines. Ce type d’enseignement, par sa visée spécifiquement amoureuse et courtoise, est en effet plus proche du modèle didactique offert par le premier *Roman de la Rose* que par le deuxième, où les matières éthiques, esthétiques et amoureuses se mélangent. Au sein de ce rassemblement, s’établit une

⁸⁰³ On signale dans ce recueil la présence de la traduction en prose du *Moralium dogma philosophorum* (*Le livre des philosophes de ce clergie qui est apelee moralités*, alias *Les moralités des philosophes*) attribué à Guillaume de Conches, dont le Ste-Gen. 2200 transmet le *De Philosophia Mundi*, placé en première position.

⁸⁰⁴ La bibliographie sur ce ms-recueil est très vaste. Dans le cadre des questions que nous abordons, cf. BUSBY 2002, pp. 1260-1263 ; AZZAM – COLLET – FOEHR-JANSSENS 2010, pp. 10-34.

⁸⁰⁵ Raimond Badaut, *L’Arbre d’Amour* (éd. GALLIGAN – KATALIN).

réflexion sur les péchés qui est universellement valable et qui, dans le Ste-Gen. 2200, paraît acquérir une dimension socio-historique spécifique.

Le contact avec l'œuvre de Raimond Badaut dévoile aussi un autre aspect des réseaux syntagmatiques de *RobOmMir*. Un autre *arbre d'amour* (*ArbreAm*) est conservé par le Ste-Gen. 2200 (f. 198ra-203va), qui n'est pas un jumeau de l'œuvre contenue dans le BnF, fr. 24432 ; elle lui est cependant apparentée par de claires affinités thématiques et rhétoriques. Il en ressort que *RobOmMir* se retrouve deux fois associé à un texte basé sur le même prototype allégorique.

Nous passons, enfin, au ms. de la Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 2523 [ca 1455]. Il est daté sur la base d'une *Vie de Saint Servais* datée de 1453⁸⁰⁶. Ce *codex* remonte à une époque plus tardive que celle qui nous occupe ici, mais il lègue deux informations intéressantes quant à *RobOmMir* [f. 9v-12v]. Comme le *codex* de la Sainte-Geneviève, le ms. du Vatican transmet l'*Image du Monde* de Gossuin de Metz, mais en dix-huitième et dernière position, contrairement au Ste-Gen. 2200 dans lequel il est placé comme deuxième texte (voir *supra*) ; le *RobOmMir* se trouve quant à lui en deuxième position. De surcroît, *RobOmMir* est ici transmis, comme dans les autres copies analysées, en combinaison avec des œuvres de nature religieuse-prophétique : notamment les deux textes anonymes *Doctrinal aux simples gens* et le *Sentier de paradis*. Même si ce type de texte est représenté en nombre plus élevé ici que dans le Ste-Gen. 2200, les liens intra-textuels engendrés et la valeur sémantique d'ensemble déterminent une situation tout à fait proche des autres copies de *RobOmMir*.

3. La section amoureuse

Le *BestAmFourn* œuvre cette section finale et cruciale du *codex*. Cette acquiert un statut similaire au *RobOmMir* dans le contexte du Ste-Gen. 2200. Les savoirs encyclopédiques qui innervent le contenu de cette œuvre la relie à la première moitié du recueil mais, comme pour le *Miroir*, son but édifiant s'attache à un support rhétorique issu de la réflexion amoureuse. Par ailleurs, l'emploi d'une rhétorique lyrico-narrative *courtoise* n'entre pourtant pas en conflit avec les enseignements religieux : une ambivalence s'instaure, qui coïncide parfaitement avec la position de montage entre l'ambition didactique, morale et spirituelle, d'un côté, et la matière amoureuse, de l'autre, qui commence à ce stade du recueil.

Le premier traité anonyme du ms. est *AmoursBiauté*, un texte que l'on peut préliminairement se contenter de définir comme un 'traité amoureux'. A. Långfors, premier éditeur de cette œuvre, avait détecté de nombreuses ambiguïtés dans le texte : les causes de ce statut incertain étaient

⁸⁰⁶ Cf. LANGLOIS 1885, pp. 25-80.

liées à une forme apparemment non autonome et à une série d'allusions qui semblaient faire référence à des éléments absents du texte lui-même⁸⁰⁷. Peu de temps après, L.-F. Flutre identifia le texte du Ste-Gen. 2200 comme un extrait de l'*Hystore de Julius Cesar* en prose, de Jean de Thuin⁸⁰⁸ : réélaboration assez fidèle du poème latin de la *Guerre Civile*, ce texte assume des caractéristiques proches du traitement épico-romanesque de l'histoire antique, propre par exemple à Alexandre de Paris⁸⁰⁹. Comme dans le *Roman d'Alexandre*, l'auteur de l'*Hystore* se livre à une digression originale d'inspiration didactico-amoureuse, relatant la liaison entre César et Cléopâtre.

Or, la connaissance de la source de *AmoursBiauté* offre un point de vue intéressant sur la démarche compositionnelle du ms-recueil. Le dessein du compilateur se manifeste par sa volonté de faire de son produit un ouvrage personnel et original. Pour ce faire, il fait preuve d'une maîtrise complète du texte, qu'il arrive à couper et soumettre au processus de *mise en texte*. La stratégie d'extraction d'un morceau d'œuvre, dans lequel il repère un élément intéressant en adéquation avec son objectif, dévoile un haut niveau d'élaboration de la conception idéologique du *codex*. Afin de soutenir cette hypothèse, il faut évidemment postuler l'absence d'un antécédent du nouveau texte-extrait : mais attribuer le rôle d'auteur à ce compilateur est une idée tout à fait cohérente avec la compétence générale que ce dernier révèle tout au long du recueil⁸¹⁰.

L'extrait en question occupe six feuillets, il est divisé par des rubriques qui anticipent le sujet des trois parties d'une longueur inégale : *Chi commenche d'amours et devise primirement la biauté d'une dame*, *La deffinition d'amours* et *De la jalousie*.⁸¹¹

L'auteur expose à la première personne sa propre opinion sur l'amour, une volonté qu'il affirme clairement (« li plusour ont mainte fois parlé d'amors, en voil je parler autrech », § 2). Exceptée la *descriptio puellae* clairement constituée d'éléments topiques et scolastiques, le texte est plus consacré à l'éthique qu'à l'esthétique érotique : il s'agit ici de défendre la conduite des vrais amants qui, contrairement aux faux, font de la courtoisie et de la loyauté leur *credo*. L'auteur

⁸⁰⁷ LÅNGFORS 1930, p. 364.

⁸⁰⁸ FLUTRE 1933, pp. 270-276.

⁸⁰⁹ Pour le traitement romanesque des sources et de la matière antique dans l'œuvre de Jean de Thuin, cf. SPIEGEL 1993, pp. 117-118, 192-193. La matière amoureuse, dans ce roman, constitue une interpolation originale, *ibid.* pp. 202-210. Spiegel relève que « the creation of the love affair between Caesar and Cleopatra and [the theme of the] "treatise on love" » représentent les tentatives les plus concrètes, de la part de l'auteur, de « recast the affair in moral terms ». En ce sens, cette insertion démontre l'effort de « correct the nefarious image painted by Lucan of Caesar », image d'un homme qui était constamment tourmenté par ses souffrances amoureuses. L'auteur fait donc en sorte que le héros acquière un « courtly character [...] demonstrating that he possessed a mastery of the codes of courtly behaviour in love equal to this exemplary performance on the field of battle » (pp. 202-203).

⁸¹⁰ Cf. à ce propos les observations de GALLY 1988, p. 291 : « Ce qui apparaissait comme lieu d'une répétition est donc le lieu d'une réécriture, de l'émergence d'un discours inédit, dont le clerc est l'artisan. L'utilisation d'une langue nouvelle, romane et non latine, permet, en effet, dans le jeu qui s'instaure entre les modèles convoqués, d'énoncer un discours ni ovidien, ni courtois, ni scolastique. »

⁸¹¹ Le texte a été ultérieurement subdivisé par l'éditeur en paragraphes dont nous suivons la numérotation, cf. LÅNGFORS 1930.

explique que l'amour naît du regard (« Li iex ki voit chu ki atalente au cuer », § 3) et contraint l'amant à contempler l'autre comme s'il regardait son reflet, avant de faire parvenir cette image jusqu'au cœur (« Li cuers remire par mi l'oïl et avise la chose autrechi comme chil ki sa semblance regarde el miroir ») ; mais aucun amour ne peut subsister dans une pure contemplation esthétique, sans une immersion spirituelle (« Et ne porroit on amer si biautés n'estoit ? Si feroit [...] car cele ki bele n'est sace biau parler et cortoisement et se sace bien avoir et estre de bele acointance », § 3). L'auteur proclame la primauté du *sens* et de la *mesure*, deux qualités que le *vilain* ignore ; en leur absence, le risque est de perdre la raison et de se retrouver « si durement effré et trespensé qu'il ne sevent en quel point il se pussent maintenir, ains decovrent lour amour par lour fol semblant » (§ 5). Le bon amant, au lieu de laisser voir sa souffrance intérieure, doit toujours aimer « priveement et celement » (§ 6). Le texte s'attache ensuite à définir les traits distinctifs de la mauvaise femme, celle qui succombe à la richesse et qui se lance dans des aventures passagères ou entretient, grâce à sa « doublece » de cœur, des relations parallèles (§ 8). La « fine volonté » ainsi désignée comme l'unique source d'un amour parfait ne se dissipe que face à la jalousie, le facteur qui perpétue la souffrance et qui alimente les faux espoirs de possession de la femme aimée (« Quant li hom mescroit s'amie et il lui deffent k'ele ne parolt a autrui », § 13-14).

Deux aspects idéologiques mis en relief par *AmoursBiauté*, qui soutiennent sa posture anti-courtoise, ont certainement convaincu le compilateur de l'utilité de cet extrait dans ce nouveau contexte. En premier lieu, le texte prend en considération une composante *visuelle*, mais il ne la considère pas essentielle : selon l'auteur, l'amour n'est pas aveugle, mais il peut naître malgré les défauts physiques. Aucune limite esthétique ne peut lui être imposée, ni par la perfection dictée dans la *descriptio* ni par les réglementations sociales. Deuxièmement, le « trespenser » – extase incontrôlée de l'amant – est exclu des gradations du désir. Le roman de chevalerie, au contraire, met en action dans le dépassement de soi l'apogée sentimental de l'amant. Il paraît donc clair que le domaine d'action du contenu de l'extrait s'éloigne du ton éthéré et abstrait propre du texte strictement littéraire, et surtout courtois. La tendance idéologique du passage, anticipant le contenu des textes qui suivent dans le ms., couvre davantage le champ d'une moralité érotique et collective, d'une bienséance concrète. Par ailleurs, l'acte d'extraction, par sa simple existence, révèle la présence d'un dessein précis : loin de se résumer à la seule opération de compilation, l'étape préalable du choix et de la re-contextualisation de l'extrait implique un effort qui ne peut qu'être motivé par un projet d'ensemble.

Le Ste-Gen. 2200 est le témoin unique de *ArbreAm*⁸¹². Cependant, même dans la seule perspective syntagmatique, la place du texte dans ce contexte possède une importance herméneutique saillante⁸¹³. En effet, son contenu réaffirme et confirme les préceptes moraux dont le ms., support matériel de l'idéologie, est appelé à être témoin.

Le *magister amoris* s'autorise, grâce à sa remarquable expérience en la matière, à dicter les règles à la première personne. Mais il réserve ses enseignements à ceux qui visent la loyauté amoureuse :

Signour, cest mien commencement,
ne fas je pas a toute gent ;
mais ki d'amour loial m'apele,
de haute dame ou de puchele,
ne fuie pas, mais viengne avant.⁸¹⁴

Seule l'expertise permet d'atteindre une véritable connaissance du domaine et autorise à transmettre la doctrine apprise :

[...] car ki d'amors a esprové
tout l'afaire et la vérité,
se il en velt après traitier,
seûrement en puet jugier.⁸¹⁵

Cet étalage de maîtrise amoureuse, qui représente une étape fondamentale de l'enseignement, se présente d'ailleurs aussi dans les autres textes de ce ms. : la constance de ce type d'incipit laisse supposer que son rôle dépasse celui d'un simple expédient rhétorique. Nous y reviendrons.

Après l'ouverture, l'auteur définit les critères qui régissent la « bonne amour » s'appuyant sur l'image allégorique : l'arbre, produit primordial de l'amour, croît au fur et à mesure que les qualités requises chez l'amant se développent. La reverdie, métaphore du renouvellement amoureux, est exploitée à travers la représentation de l'arbre qui se nourrit du printemps amoureux, contre la « gelée » (v. 510) du manque d'amour. L'auteur prend la défense des serviteurs d'Amour qui possèdent les vertus courtoises mais qui ne disposent pas du soutien de

⁸¹² Le texte est édité dans l'article évoqué pour l'œuvre précédente, LANGFORS 1930, pp. 373-388.

⁸¹³ Un seul témoin de cette œuvre subsiste, mais le modèle textuel auquel celle-ci adhère témoigne d'une très vaste diffusion. Comme on l'a vu dans *RobOmMir*, l'image de l'arbre est un dispositif iconographique qui semble se répandre justement à cette époque (cf. *supra*). En plus d'être conservés dans le Ste-Gen. 2200, on retrouve également des *arbres d'amour* dans le BnF fr. 24432 et dans le BnF fr. 847.

⁸¹⁴ LANGFORS 1930, pp. 378, vv.17-21.

⁸¹⁵ *Ibid.*, pp. 378, vv. 25-28. Cette affirmation d'expertise est typique du genre didactique de matière amoureuse, cf. GALLY 1992, p. 430.

la richesse, même s'ils savent comment y remédier (« Il doit la soie poverté|couvrir de bone volonté », vv. 203-204). Le « semblant », en revanche, est déclaré comme un élément de première importance, dont l'amant doit se servir dans des circonstances publiques et, en l'occurrence, pour cacher ou montrer son sentiment.

Bien que l'image employée renvoie à l'univers courtois, le texte professe des notions qui sont encore une fois en concurrence avec cette tradition. À la fois le registre et le contenu amènent à croire qu'il ne s'agit pas de réflexions littéraires à caractère éthique, mais d'une leçon morale déguisée en texte courtois : on ne présente pas un modèle de perfection abstraite, mais on professe des règles de convenance et un code de conduite. D'où l'importance du savoir amoureux de l'auteur en tant que science, celle-ci n'étant pas un domaine de maîtrise artistique et littéraire, mais un champ pratique et d'expérience de vie.

*VraiChim*⁸¹⁶ n'est pas un texte à très nombreux témoins. L'intérêt de sa tradition manuscrite ne réside pas dans l'hypertrophie, mais au contraire dans son statut cohérent et circonscrit. Ce texte n'est conservé que par deux copies (le Ste-Gen. 2200 et le BnF, fr. 1553), quoique sa marque sur deux autres œuvres que nous connaissons mette en évidence une diffusion non négligeable⁸¹⁷. Au-delà de sa diffusion manuscrite restreinte, d'autres éléments mettent en évidence la valeur exemplaire de ce texte : ambiguë et liminaire, son rapport avec les œuvres limitrophes et les réseaux textuels que cette œuvre engage sont exemplaires dans le cadre du développement du discours sur la *science* amoureuse. *VraiChim*⁸¹⁸ se situe en avant-dernière position du Ste-Gen. 2200 et représente l'œuvre-clef du parti idéologique dont ce ms-recueil est le porte-voix. Tout le texte tourne autour de la métaphore du ciment en tant qu'image de soutien de représentations didactiques et comme allégorie du rapport amoureux. Celui qui désire aimer doit se faire maçon. Il doit construire son rapport en vue de l'alliance des deux âmes, comme pour deux briques avec du ciment :

[Amours] de deus cuers fait un et joint destroitement.

Doi cuer joint en amour, chou est droite jointure,

⁸¹⁷ Des calques et des renvois au *VraiChim* ont été repérés dans un salut d'amour du ms BnF fr. 837, cf. LEFEVRE – UULDERS *et. al.* 2016, salut 20, pp. 340-347, ici p. 341 ; un autre texte qui s'inspire du *VraiChim* est *De Venus la deesse d'amor*, conservé dans le ms. Arsenal 3516, cf. *De Venus la deesse d'amor* (éd. FOERSTER).

⁸¹⁸ LÅNGFORS 1918-1919, pp. 205-219. L'édition prend comme ms. de base le BnF, fr. 1553 (*N*), mais donne les variantes du Ste-Gen. 2200 (*S*) dans l'apparat. Nous nous référons à la numérotation des vers donnée dans l'édition. Les vv. 179-207 manquent dans le texte de *S*, à la suite de la disparition de deux feuillets (f. 206-207) ; LÅNGFORS signale également que « les six premiers quatrains manquent également, et le quatrain VII commence par un vers faux ; de même, les deux derniers quatrains (LXXIV et LXXV) sont absents. Par contre, *S* a en plus, en comparaison avec *N*, trois quatrains après X, un quatrain après XXXV, et un quatrain final. » (*ibid.*, p. 208).

c'est uns cuers, c'est une ame, c'est une refaiture⁸¹⁹

Afin d'accomplir cette mission, il a le devoir de choisir une seule et unique femme, car « s'on plus en i met, lors tourne a messestanche » (v. 15) ; ce rapport monogame est la seule possibilité autorisée à l'amant-maçon, qui pourra plus aisément construire une seule petite maison que plusieurs en même temps :

Mais uns petis manoirs vaut miex a herbergier,
c'om puet faire warder et tenir de legier.⁸²⁰

Il doit de ce fait respecter profondément la sincérité, but ultime de sa conduite⁸²¹. L'amour, en somme, loin d'être une simple théorie, doit être une pratique :

On doit mout miex croire l'uevre ke le parole
on doit assés miex croire le maistre ke l'escole.⁸²²

Se basant sur l'acceptation de la douleur, cette pratique requiert engagement et ténacité. La souffrance n'est que l'antichambre de la joie : la volonté permet de la dépasser, comme l'accouchement chez la femme (« Ke toutes ses doleurs fait en joie muer | qant ele voit l'enfant, k'il li a fait livrer », vv. 211-212). Cette « volonté » est le stratagème qui permet à l'amant de rester dans le « lieu » de prédilection de son cœur :

Mais cuers ki a droit aime, je di tout loiaument,
puis k'il est en liu mis trestout coieient,
et il voit k'il le piert, si grans anuis li prent
ke nus ne saroit dire les mesaises k'il sent.⁸²³

Mais le risque qu'il encourrait en s'éloignant de la bonne route – voire de cet amour nourri de volonté et de bonne conscience – touche moins au simple rapport amoureux lui-même qu'à la destinée spirituelle de l'amant. Si l'on pense que « l'amors dou siecle s'en va avoec le vent » (v. 283), on comprendra qu'il n'est qu'une épreuve à laquelle l'homme se confronte pour que l'on

⁸¹⁹ *Ibid.*, vv. 8-10.

⁸²⁰ *Ibid.*, vv. 33-34. *N* ajoute un vers (v. 35 dans l'édition), qui clarifie le sens des vers précédents : « ch'uns grandismes palais, c'on ne puet eslegier ».

⁸²¹ Pour une comparaison avec le *topos* de la sincérité dans la tradition occitane, cf. BURGWINKLE 1997.

⁸²² LÅNGFORS 1918-1919, vv. 89-90.

⁸²³ *Ibidem*, p. 213, vv. 161-164. Le texte de *S* diffère de manière assez évidente aux deux premiers vers (vv. 161-162 de *N*) : « Mais cil ki a droit aime et bien et loialment | Et il set ke li cuers se tient tout closement ».

établisse s'il mérite la récompense céleste (« en lai fin a sa mort paradis av[oir] »⁸²⁴, v. 292). Pour ne pas rentrer dans cette *regio longiquitatis*⁸²⁵, l'âme ne dépend que de l'« amour por Diu, u toute est la vitoire » (v. 285). L'idée est répétée dans la conclusion.⁸²⁶

L'« amour franche » évangélisé par l'auteur ne s'éloigne guère des préceptes présentés par les textes précédents : un idéal d'amour conjugal, renforcé par le respect de la sincérité et par une mise en œuvre constante des qualités et habiletés amoureuses, ce qui permet de demeurer dans un état de grâce. Rien de plus analogue à l'engagement requis dans le rapport entre Dieu et le fidèle, au point que l'amour « dou siecle », éphémère et mortel, se révèle enfin comme une étape passagère du parcours vers le Paradis : les règles de conduite dans un rapport amoureux étant les mêmes dans la foi, il ne reste à l'amant qu'à se livrer à la pratique de la « bonne amour » sur terre, pour s'assurer sa place dans le « lieu » auquel il aspire le plus. Il faut briser l'enchantement de l'amour dissimulé, fait de mensonges, de dissimulations et de simples paroles, et commencer une « uevre » amoureuse.

Le texte a été conservé dans une autre copie le ms. conservé à la Bibliothèque Nationale, fr. 1553 [pic. 1285]. Ce ms-recueil de dimensions imposantes conserve cinquante-deux pièces littéraires⁸²⁷. Réalisé entre 1278 et 1285, il provient d'un *scriptorium* localisé en Picardie. Le *codex* comporte quatre grandes unités matérielles, dont la quatrième est binaire. Les trois premières unités (A, B, C) sont dues à trois copistes différents qui ont vraisemblablement travaillé

⁸²⁴ En ce sens, la variante de *N* (v. 292 « fin de s'amour », cf. apparat) est rejetée par Långfors mais apparaît très intéressante et claire dans notre perspective.

⁸²⁵ Il faut souligner que la présence d'un écho augustinien ne pourrait être considérée que dans le texte de *N*. Par exemple, aux vv. 161-164, le texte de *S* omet cet élément (cf. *supra* à propos de ce passage). Nous n'avons pas trouvé d'autres lieux où *S* refuse encore ce terme. *N* mentionne le 'lieu' aussi aux vv. 181-184 (« Puis c'uns cuers se depart dou liu u il estoit | et li lius se sent vuis de chou k'il plus amoit, | nus ne set les mesaises ne nus ne les kerroit | forse chius ki tel anui et tel pierre reçoit. ») qui cependant font partie des vers omis par (ou simplement absents de la rédaction de) *S*. Il reste que les deux versions se caractérisent par l'emploi du point de repère spatial (« lius » *N* ; « closement » dans *S* définit le rapport de l'objet – le cœur – dans l'espace). L'image du « lieu » attribuée au cœur est largement attestée dans des contextes littéraires plus clairement profanes, comme dans une partie de la production lyrique occitane (cf. Gubbini 2014). Dans ce texte, en revanche, la mention du « lius » comme site de la joie suprême est juxtaposée à celle de l'engagement dans la foi, se référant sans indécisions au Paradis.

⁸²⁶ Dans la partie finale, la rédaction *N* semble donner à l'amour terrien une valeur très clairement orientée vers l'amour divin (« Or vous doinst li Diex si vos cuers acesmer | que cascuns sace et puisse et voelle Diu amer | si k'au jour de la mort, c'om atent si amer, | puissons Diu par amors desrainier et amer », Långfors 1918-1919, p. 218, vv. 297-300). Dans l'explicit *S* adresse, en revanche, son discours final aux amants, dans l'espoir qu'ils puissent demeurer dans une condition d'amour éternelle : « Or requiert cil et prie a tous fins amouros | ki cest traité escrit, ki trestous est d'amors, | ke il prient pour lui si chier con lor amors | qu'il ne puist ja mais vivre un seul jour sans amour » (*ibid.* p. 217).

⁸²⁷ Une étude minutieuse sur ce recueil a été menée par LEPAGE 1975, pp. 23-46 ; pour la place du *VraiChim* dans ce contexte, voir HENEVELD 2010, pp. 139-156 ; voir aussi la toute récente étude de UHLIG 2018, pp. 317-375, qui se concentre notamment sur les unités A et B de ce « manuscrit "monument" qui regroupe les genres et les matières autour des maîtres signifiants que sont la sapience et les enjeux évangéliques de sa transmission » (p. 373). UHLIG souligne que le recueil se construit selon le principe de composition « à tiroirs », le même qui caractérise le *Barlaam et Josaphat* (pièce n° 5 dans le ms.) et le *Roman des Sept Sages* (n° 16). La seconde partie du ms. représente la « succession généalogique », suggérant que « les récits brefs de la fin du ms. procèdent des sommes composites qui l'inaugurent. » (p. 374). Voir à la p. 319 l'annonce de la recherche d'Olivier Collet à paraître sur Hypercodex (*Description codicologique du recueil de Paris, BnF, fr. 1553*).

simultanément. Ces trois sections montrent un intérêt pour l'histoire ancienne, mélangé aux récits d'Outremer, à des romans courtois, à des textes de nature religieuse⁸²⁸. La matière très hétérogène est difficile à circonscrire, mais le statut indépendant des trois unités codicologiques A, B et C par rapport à D permet de fournir une évaluation de cette dernière comme une unité à part entière. Lepage remarque que « si jusque-là les unités A, B et C ont pu être menées de front, il n'en va pas de même en ce qui a trait à la dernière partie du manuscrit, étroitement liée à la précédente. Cette nouvelle section est due à plusieurs scribes qui semblent s'être relayés d'une façon arbitraire ; on a aussi l'impression qu'elle s'est constituée plus lentement que les autres »⁸²⁹. La conception de D semble donc indépendante du dessein d'ensemble qui pourrait avoir guidé les autres unités du recueil. De plus, il semble composé de deux sections distinctes, où la dernière, D2 aurait d'abord existé comme une unité autonome – et ce, assez longtemps pour que l'usure en détachât les derniers feuillets –, avant d'être introduite dans notre manuscrit, à la suite de D1. Pendant ce temps, D1, déjà à sa place à la suite de C, perdait ses derniers feuillets [...] en attendant que D2 vînt le protéger⁸³⁰. Ce facteur supplémentaire rend possible l'évaluation de la place du *VraiChim* dans un contexte mieux délimité, en bornant les confins de son emplacement⁸³¹.

Nous reportons une liste complète des textes qui accompagnent le *VraiChim* dans la section D2 :

- f. 437ra-480va [Guillaume le Clerc], *Li romans des aventures Fregus*
- f. 480va-483ra *Li lais de l'espine*
- f. 483ra-484vb *Li flours d'amors*
- f. 485ra-488vb [Renaut], *Li lays d'Ygnauré*
- f. 488vb-493rb *De dant Constant de Hamiel*
- f. 493va-498rb [Jean Renart], *Li lais de l'ombre et de l'aniel*
- f. 498rb-501va *Li lais de Courtois [= Courtois d'Arras]*
- f. 501va-504ra *Li lais de dame Aubree*
- f. 504ra-va *Li epystles des femes*
- f. 504va-505ra *Dou capiel a VII flours*
- f. 505ra-506rb *Dou villain au buffet*
- f. 506rb-508rb Enguerran le Clerc d'Oisi, *Dou maunier de Aleus*
- f. 508rb Note à propos de deux pièces contenues aux f. 480va et 483ra
- f. 508va-514rb *Dou prestre comporté*

⁸²⁸ Ce *codex*, comme le Ste-Gen. 2200, conserve en outre l'*Image du Monde*.

⁸²⁹ LEPAGE 1975, p. 26.

⁸³⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁸³¹ Dans la perspective limitée de cette recherche, nous ne pouvons pas nous livrer à des analyses plus vastes sur D2 et sur son emploi. D'un côté, il serait nécessaire d'évaluer la possibilité d'une hypothèse codicologique qui s'attache à la reconstruction du contexte d'origine de cette unité. Il est essentiel, de l'autre, de tenir compte de l'intégralité du ms. BnF fr. 1553 en tant que fruit d'un dessein d'ensemble dans lequel D2 s'insère sans doute en accord avec le projet du compilateur.

- f. 514rb-515ra *Chi ensaingne qantes manieres i sont de vilains* [= *Des XXIII manieres de vilains*]
 f. 515ra-518ra *Dou vrai chiment d'amours*
 f. 518ra-519vb *Li riote del monde*
 f. 519vb-520rb *Li ewangilles des femes*
 f. 520rb-520va *Li Ave Maria de Nostre Dame*
 f. 520vb-523va *Dou dieu d'amours*
 f. 523va-524rb [Rutebeuf], *De la vie dou monde*
 f. 524va-vb *Les XV joies Nostre Dame*, incomplet de la fin

Cette section présente un éventail de textes qui constitue un contexte cohérent avec le *VraiChim*. Dans la première partie, des lais et fabliaux (parmi lesquels s'insère un texte à mi-chemin comme le *Lays d'Ygnauré*) de nature comique et morale, sont accompagnés par des œuvres à la visée plus clairement didactique dans la deuxième partie.

Au sein du premier groupe émerge un texte d'argument amoureux, *Li flours d'amors*⁸³², animé par un fort esprit de renouvellement des lieux communs courtois : il met en scène un débat entre le cœur et le corps où, contrairement à la tradition, « le corps représente la raison froide, alors que le cœur est “aveuglé” par la passion qui le domine »⁸³³. La visée moralisante est claire, se basant sur l'inversion de l'un des critères éthiques fondamentaux de l'art d'aimer courtois : il faut aimer, mais de façon tempérée et évitant la folie dérivant des passions humaines. Nous avons retrouvé la même configuration éthique à partir de la réorganisation de la matière *courtoise* dans les textes analysés du Ste-Gen. 2200 : cette présence est rendue d'autant plus significative par sa proximité, dans le Bnf fr. 1553, avec le *VraiChim*. Il faudrait croire, en ce sens, à la possibilité que le compilateur du ms. de la BnF connaissait bien le contenu et la visée du *VraiChim*, prémisse qui est garantie par un autre élément intra-textuel. Dans cette même section finale de D2, le *VraiChim* est en effet accompagné par un texte qui lui est génétiquement très proche : le *Dieu d'amours*⁸³⁴, un songe amoureux-allégorique daté de la première moitié du 13^e s. et identifié comme l'une des sources du *VraiChim*⁸³⁵.

Ce dernier trouve sa place dans le second groupe (qui correspond aux derniers feuillets du grand recueil) précédé par les *Manieres de vilains*⁸³⁶, un texte moralisant de tendance satirique, caractérisé par une implacable sévérité qui n'implique pas « beaucoup de charité humaine »⁸³⁷ ;

⁸³² MORAWSKI 1927, pp. 187-197.

⁸³³ *Ibidem* p. 189.

⁸³⁴ LECOMPTE 1910, pp. 1-24. Ce songe amoureux-allégorique entretient aussi un rapport d'influence avec l'œuvre de Guillaume de Lorris, ce qui inscrit pleinement ce texte dans la tradition courtoise. Ce rapport a fait l'objet de nombreuses discussions, cf. LANGLOIS 1891, p. 15 ; LECOMPTE 1910, pp. 7-9. Langlois a cru y voir l'une des sources du *RoseL* avant de revenir sur son opinion pour des questions de chronologie.

⁸³⁵ Cf. LANGFORS 1918-1919, p. 218, pp. 205-6.

⁸³⁶ FARAL 1922, pp. 243-264.

⁸³⁷ *Ibidem* p. 244.

il est suivi par *Li riote del monde* en prose⁸³⁸, un dialogue entre le poète et le roi, qui se déroule comme un éloge de l'*aurea mediocritas*. Les textes qui suivent, et sur lesquels le recueil s'achève, visent l'enseignement moral sous forme de satire et de critique du monde : le ton misogyne, dominant *Li ewangilles des femes*⁸³⁹, est suivi par l'esprit anti-ecclésiastique qui nourrit *De la vie dou monde*⁸⁴⁰, et se mélange au panégyrique dévotionnel (*Li Ave Maria de Nostre Dame* et *Les XV joies Nostre Dame*)⁸⁴¹. Cette succession thématique dévoile une logique de fond qui implique, à côté des sujets critiques attaqués dans les textes-pamphlet, la constitution d'un *exemplum* positif d'amour : le discours amoureux fournit ainsi l'idéal éthique d'un rapport humain respectueux de l'orthodoxie (cf. *VraiChim* et *Dou dieu d'amours*) et l'exemplarité féminine incarnée par la Vierge soutient la *pars construens* de la critique humaine.

Les derniers feuillets du recueil confirment l'accord significatif que le Ste-Gen. 2200 proposait entre la matière amoureuse et les tonalités prophétiques et moralisantes. Le *VraiChim*, qui occupe cette conclusion, semble anticiper et condenser un tel accord en son sein : le discours amoureux – totalement dépourvu de son sens *courtois* – arrive à dialoguer avec la matière religieuse, pour que l'encadrement orthodoxe du rôle de l'amant garantisse la purification de l'âme chrétienne dans son passage terrien. Dans ce nouveau contexte, donc, l'emplacement du *VraiChim* permet d'identifier de façon cohérente, à travers sa réception, la portée idéologique de ce texte.

La *Druerie du Villart* occupe les derniers feuillets du Ste-Gen. 2200. Ce poème satirique, qui professe une moralité moins résolue par rapport aux autres œuvres du *codex*, se développe autour de l'opposition entre le corps et l'âme de l'homme âgé : avec le vieillissement, l'amour devient dangereux et inapproprié. Le ms. se termine justement sur une sentence qui proclame :

C'est folie sans repeil

De jouene cuer en vieil peil.⁸⁴²

⁸³⁸ MICHEL 1934, pp. 1-25.

⁸³⁹ MEYER 1907, pp. 1-11.

⁸⁴⁰ Le texte est édité dans les *Œuvres complètes de Rutebeuf* (FARAL – BASTIN 1959-1960, pp. 389-407). Le BnF, fr. 1553 conserve la version longue (*ibid.* pp. 399-407), à laquelle appartiennent aussi les autres témoins du « groupe II ». S'il est vrai que l'attribution du texte à Rutebeuf demeure douteuse, les tons du poème rentrent dans la vague de textes ayant une forte ambition morale tels que l'*État du monde* du même Rutebeuf : un tel enseignement, « tâche [qui] incombait naturellement aux pasteurs de l'Église », finit par rentrer dans les intérêts primaires de ces auteurs laïcs, devenant « une déclamation où la remontrance a cédé la place à la satire », cf. FARAL – BASTIN 1959-1960, p. 382.

⁸⁴¹ REINSCH 1879, pp. 211-225.

⁸⁴² Cf. LÅNGFORS 1926, p. 443, strophe 8.

Ces vers sont rubriqués en rouge, en forme de clôture proverbiale. Le ton moralisant de cette œuvre semble fournir un élément supplémentaire aux enseignements éthiques du ms. : la mise en place de valeurs concrètes et quotidiennes, telles que la monogamie, la sincérité, la « bonne volonté », s'accorde en effet avec la morale chrétienne et l'ambition de la récompense dans l'autre monde ; en ce sens, l'exigence d'équilibre et la pratique de la mesure doivent guider les mœurs de l'homme adulte qui vise la purification de son expérience mondaine. Des stricts paramètres de convenance sont donc imposés au vieillard amoureux d'un cœur/corps encore jeune : la bonne conduite qu'on attend de l'homme dans l'hiver de son âge est une chasteté sénile qui lui évitera d'être blâmé⁸⁴³.

Ce texte a été transmis aussi par trois chansonniers lyriques :⁸⁴⁴

Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 12615, chansonnier de Noailles (f. 198v – 199r)

Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 846, chansonnier Cangé (f. 68v – 69r)

Oxford, Bodleian Library, Douce 308, chansonnier français I (f. 247)

Dans ces trois mss., la *Druerie du Villart*⁸⁴⁵ s'insère sans aucune marque de distinction saillante le séparant des pièces poétiques qui y sont conservées⁸⁴⁶. Le statut lyrique que ces témoins réservent de ce fait au poème laisse croire que c'est justement dans ce contexte (moins édifiant et plus poétique) que la *Druerie* trouve son environnement le plus approprié. On ne pourra certainement pas nier l'importance de cette donnée concernant le reste de la tradition, ne serait-ce que pour la possibilité qu'une volonté déterminée ait poussé le compilateur à achever son recueil avec une pièce moins reliée au domaine moralisant qu'à la chanson courtoise. Mais, malgré ses caractéristiques formelles, le contenu de la pièce s'éloigne du contexte courtois, pour se rapprocher de la visée des autres textes contenus dans le recueil.

Il serait donc possible d'insister *a fortiori* sur l'aptitude du compilateur à mobiliser et à réadapter les textes qu'il choisit – et qu'il peut, à nouveau, extraire d'un contexte pour s'en servir selon son besoin. Les preuves de la maîtrise et de la conscience littéraire du compilateur du Ste-Gen. 2200 suffisent déjà, cependant, à soutenir l'image d'un esprit éclairé, qui mêle la capacité

⁸⁴³ Nous signalons un effet d'écho très significatif remarqué par LUCKEN 2010, p. 121 : « L'unité de ce manuscrit me paraît encore suggérée par le lien que l'on peut établir entre un distique latin recopié par le scribe juste après le *Philosophiae Compendium* de Guillaume de Conches et le poème satirique sur lequel s'achève l'ensemble du manuscrit. Voici ce distique : “Distant natura caseus flens et petra dura|sic distant vetere iuvenis vir cum muliere”. Un tel distique n'a rien à voir avec le *Philosophiae Compendium* et on peut se demander ce qu'il fait à la suite de ce texte, introduit juste après la mention de la date à laquelle ce manuscrit a été achevé. Il peut s'apparenter cependant à la *Druerie du Villart*. ».

⁸⁴⁴ LÅNGFORS 1926, pp. 439-444.

⁸⁴⁵ Cette pièce lyrique a fait l'objet de deux autres éditions, cf. JEANROY-GUY 1898, pp. 40-42 et BERGER 1981, pp. 135-140.

⁸⁴⁶ Dans le chansonnier Cangé le poème, qui présente un autre incipit (« Je ne tieng mie a sage ») est transcrit avec notation musicale.

organisatrice et le goût de la cohérence à une aptitude d'auteur-remanieur. L'analyse du profil et des compétences de cette figure permet de corroborer l'idée qu'un projet d'ensemble fonde ce ms-recueil et que son agencement soit le fruit d'un projet hautement influencé par le réseau culturel propre à la *science* amoureuse.

4. *Un manuscrit-œuvre pour la nouvelle science*

Une première conclusion peut donc porter sur le bilan relatif à l'emplacement des textes de matière amoureuse, dans leur contexte spécifique, qui est celui du Ste-Gen. 2200. La réponse réitère naturellement les informations tirées de notre examen : les textes insérés dans la 'section amoureuse' du ms-recueil partagent non seulement un même sujet, mais aussi plusieurs données idéologiques communes. Ce constat permet de défendre la solidité théorique du parti-pris des quatre textes, mais apporte aussi une preuve supplémentaire au dessein stratégique qui fonde la conception du recueil. Que le compilateur du Ste-Gen. 2200 réponde à l'horizon d'attente d'un public spécifique ou qu'il module son choix simplement sur la base d'une intention personnelle, sa visée est de communiquer une idéologie amoureuse bien claire : la monogamie, l'austérité, l'humilité et l'équilibre, des idéaux dictés par une conduite religieusement orthodoxe.

Telle quelle, cette solution demeurerait toutefois vacillante. Il reste, en effet, à savoir comment concilier les perspectives engagées dans cet examen avec la tradition littéraire, celle des 'traités amoureux', à laquelle les études critiques ont auparavant rattaché les textes de cette section. Si, d'un côté, les œuvres finales du Ste-Gen. 2200 disposent d'un caractère sapientiel qui rend adéquate l'étiquette de 'traité', il faudra, de l'autre, constater un manque de véritables opérations herméneutiques sur ce corpus de la part des promoteurs mêmes de cette étiquette. Or, étant donné que cette tâche a été pour le moins partiellement accomplie ici, l'étape conséquente exige que l'on s'interroge sur le sens inhérent de la définition générique en question.

On ne saura certainement pas contester que l'univers auquel l'on relie principalement la tradition des 'traités amoureux' s'associe à la descendance de la production amoureuse *de cour*. Il serait donc, au premier abord, étonnant de remarquer une telle distance substantielle entre cette tradition et nos textes : malgré une filiation textuelle assez évidente avec la littérature *courtoise* (cf. la parenté génétique avec le roman de chevalerie ou avec d'œuvres-sources du *RoseL*), leur engagement idéologique les éloigne foncièrement d'autres œuvres que l'on considère comme des 'traités amoureux'. Parmi les principaux paramètres qui permettent en effet d'identifier cette catégorie, dominent les thèmes de la maladie amoureuse (la 'blessure', la *forçannerie*, les remèdes, etc.), des règles élitistes de conduite sociale, l'exclusion totale de la laideur et de la pauvreté de la société des amants et l'attention pour la phénoménologie de

l'*innamoramento*. Cet encadrement générique se réfère notamment au *Consaus d'amours*, au *Commens d'amours*, au *De Amore* d'André le Chapelain, à l'*Art d'Amour* de Jacques d'Amiens, à l'œuvre de Drouart la Vache et *La Clef d'Amors*⁸⁴⁷ : ces œuvres, qui comptent parmi les 'traités amoureux' ayant contribué le plus à la codification de ce genre, ne connaissent en plus aucun lien avec les matières scientifiques. Au manque d'élan encyclopédique, s'ajoute une esthétique du sentiment amoureux plus proche aux ambitions *courtoises* – à la fois en un sens culturel et de réception – qui sont loin des soucis concrets, accessibles et quotidiens des textes contenus dans le Ste-Gen. 2200. L'amour, de plus, est défini tout au long de ces textes comme une « volonté » :

L'amors est une volontés ki descent en cuer d'omme et de feme, et apertient au delit del cors et sorprenent chi ceste volontés l'omme del tout en tout qu'il n'en pense ne entent ne se travaille a autre cose [...].⁸⁴⁸

Biaus services, humilités,
Honours et bone volontés,
C'est la seve ki en amour
En prochain tans dorra verdour.⁸⁴⁹

Cette notion de « volonté » engendre une nette opposition avec la *passio*,⁸⁵⁰ voire la « rage », la maladie de l'« autre » idéologie amoureuse :

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione [...].⁸⁵¹

Mortel poison avoit beü [...]
Qui la rage li ot doné.⁸⁵²

La souffrance et la maladie, d'un côté, la bonne volonté et l'équilibre, de l'autre, représentent sans aucun doute des idéaux concurrents à l'intérieur du système courtois⁸⁵³. Mais dans le

⁸⁴⁷ Cf. PARIS 1884, pp. 537-551 ; DRAGONETTI 1959, pp. 5-48 ; SEGRE 1968, pp. 109-116 ; KARNEIN 1981, pp. 324-351 ; BUSDRAGHI 2006, pp. 57-65 ; DE CONCA 2006, pp. 67-94 ; PITTALUGA 2006, pp. 117-127. Pour les éditions de ces textes, voir *Artes amandi* (éd. FINOLI) ; Drouart la Vache, *Li Livres d'Amours* (éd. BOSSUAT) ; Richard de Fournival, *Consaus d'Amours*, (éd. SPERONI) ; Richard de Fournival (?), *Li commens d'Amours* (éd. Saly).

⁸⁴⁸ *AmBeauté*, §3 « Le diffinition d'amours » (éd. LANGFORS 1930, p. 366).

⁸⁴⁹ *ArbreAm*, vv. 173-176 (éd. LANGFORS 1930, p. 380).

⁸⁵⁰ La *passio* évoquée par André le Chapelain équivaut naturellement à l'état de souffrance, à la maladie « innée », loin du sens d'« état affectif intense et irraisonné qui domine quelqu'un » (cf. *Larousse*, s.v. PASSION). Ce dernier sens semble s'imposer en français à partir du XVI^e siècle, cf. FEW 7, 732a s.v. PASSIO.

⁸⁵¹ André le Chapelain, *De Amore*, liber I, cap. 1 (éd. TROJEL 1892).

⁸⁵² *Roman d'Énéas*, vv. 1277-1280 (éd. MORA-LEBRUN 2018). La 'théorie' amoureuse exposée par ces vers semble se situer à la confluence du motif celtique du philtre et de la casuistique ovidienne de l'amour comme *impetus* qu'il faut apprivoiser (*Ars amatoria*) et soigner (*Remedia amoris*), cf. PARADISI 2018, p. 68.

⁸⁵³ Cf. la différence entre « fole amor » et « bone amor », CORBELLARI 2018.

premier cas, l'amour se présente comme un *art* conceptuel, étranger à toute implication *réelle*⁸⁵⁴, comme du pur *discours*.

Face à une telle impasse⁸⁵⁵, il sera alors nécessaire d'attribuer, à défaut d'un ancrage générique sûr, un rôle au message transmis dans ces textes. La morale concrète et 'réaliste' de la 'section amoureuse' – qui offre moins un exemple de « fine », que de « bonne » et « franche » amour – vise certainement un public différent que celui *de cour*⁸⁵⁶. En tout état de cause, l'auteur-compileur des œuvres du Ste-Gen. 2200 semble fort peu intéressé ou, peut-être, simplement moins habitué au traitement *courtois* de cette matière. Étant donné le fondement théorique de caractère religieux de ces œuvres et le potentiel d'applicabilité de leurs préceptes, cet *auctor* pourrait avoir été davantage intéressé par une mise en pratique des concepts prêchés sur la fidélité conjugale : grâce au respect de ces règles, adoptées dans le rapport amoureux, il aurait cherché à revendiquer la légitimité de son espoir de salut éternel.

On pourrait alors se risquer à dessiner le profil de cet 'auteur', s'affichant sans difficultés comme appartenant à la classe urbaine septentrionale. L'hypothèse concernant l'origine de ce public se fonderait essentiellement sur la correspondance entre le caractère linguistique des textes et la région de provenance du ms.. Cette relation pourrait aussi être consolidée du fait de la date de rédaction des œuvres, qui est très proche de celle de la compilation du recueil, et des mentions de lieux picards. Ce parcours pourrait aussi aboutir, en suivant cette direction, à une identification sociale de ce compileur, comme appartenant à un clergé urbain très hétérogène, mélangé voire même incorporé à la petite bourgeoisie urbaine⁸⁵⁷ ; culturellement lointain des intérêts

⁸⁵⁴ Pour l'emploi du concept de réalité et de son opposition avec l'idéalité dans la littérature courtoise, cf. MADDUX 1991. Dans son enquête sur la présence d'effets de réel dans les textes narratifs, il souligne la différence entre ces deux concepts qu'il convient, selon nous, d'appliquer également aux œuvres didactiques : « [...] on pourrait se demander s'il n'est pas un contresens de parler ou de 'l'idéalité' ou de 'la réalité' dans la littérature, puisque ces deux catégories appartiennent plutôt au répertoire conceptuel du critique qu'à l'ordre littéraire. Ne vaudrait-il pas mieux situer la littérature courtoise entre les deux, pour mesurer sa proximité à chacune ? Que de fois, pourtant, n'a-t-on déjà effectué de tels contrôles, et que de fois n'a-t-on déjà constaté de mille façons différentes, que la littérature courtoise se range plutôt du côté de l'idéalité, ses tendances réalistes faisant plutôt figure d'anomalie ? ». Étant donné que toute fiction « incarne une dimension 'réaliste' au sens représentationnel du terme », il serait convenable d'entendre par ce terme l'idée de « quotidienneté », pp. 441-442.

⁸⁵⁵ Les 'traités amoureux' peuvent avoir pour objet, dans certains cas, la didactique du savoir poétique. La transmission de cet *art* est considérée comme l'un des deux critères définissant ce genre textuel (cf. GALLY 2005, p. 50), mais ce but est aussi absent des textes du Ste-Gen. 2200.

⁸⁵⁶ Cf. GALLY 1992, à propos du *Traité* d'André Chapelain : « Non seulement la loi d'amour n'est pas universelle – contrairement à l'amour de Dieu –, et se fonde sur une série d'exclusions, mais elle ne s'actualise que dans un jeu de cour. Un tel amour se tient aux antipodes de la *caritas* », pp. 428-429. On n'est certainement pas loin des possibilités expressives de la poésie d'Arras, qui se caractérisent par « l'esprit positif, matérialiste, [par le] bon sens, [par] cette sagesse prévoyante qui implique une grande expérience pratique, une solide connaissance de la vie et des hommes. Le calcul [...] préside à tous les jugements et finit par devenir un principe de conduite, même en amour [...]. Cette sécheresse affective est le climat psychologique favorable au fonctionnement de cette machine à raisonner qu'et souvent le patricien arrageois dans ses chansons d'amour [...] », cf. Ungureanu 1955, p. 178.

⁸⁵⁷ La même tendance idéologique qui caractérise les textes du Ste-Gen. 2200 n'est pas étrangère à la production du *Puy d'Arras* de cette même période : chez Jehan Bretel, suivant CHECCHI 2014, par exemple, on remarque des « atteggiamenti dettati dal buon senso e da una visione dell'amore assai pragmatica, che lo spinge ad assumere toni irrisori nei confronti del codice cortese » (*ibid.*, p. 293). Un idéal d'*amour soufiante* aurait commencé à s'opposer à « l'ideologia della *fin'amor* [...] a partire dal momento in cui l'alta borghesia, per emulare i costumi aristocratici,

idéologiques des auditoires aristocrates et socialement étranger aux dynamiques formatives et performatives de cour, il aurait cherché à s'identifier à une culture savante et encyclopédique, à la fois plus praticable et orthodoxe par rapport à la machine culturelle *courtoise*⁸⁵⁸.

Les données que nous avons pu prendre en compte nous permettent, à présent, aussi de tracer la route d'une enquête plus profonde sur le promoteur/créateur/auteur potentiel de cette œuvre anthologique. L'une des perspectives envisageables pourrait être celle du 'nom unique' qui est à la tête de la seconde section⁸⁵⁹. Nous avons vu que Robert de l'Orme est le seul auteur nommé de la deuxième partie du ms-recueil. Son œuvre, qui inaugure la section 'charnière', présente uniquement dans cette copie trois prologues différents⁸⁶⁰, ce qui laisserait supposer qu'il s'agit de sa rédaction la plus complète. En outre, au vu de la proximité entre la date de rédaction de l'œuvre et celle de la création du ms., on pourrait postuler que ce ms. transmet l'une des premières copies du *RobOrMir*. Cela justifierait aussi la présence des trois prologues dans le Ste-Gen. comme la trace d'une transcription d'auteur ou sur la base d'une copie proche de l'original⁸⁶¹. Il faut ajouter à cela que l'origine supposée de l'auteur semble coïncider avec celle de la compilation⁸⁶². Par ailleurs, on ne pourra pas négliger l'importance des compétences du compilateur, qui s'autorise, de façon éloquente, à modifier et à ajuster les œuvres en tant

iniziò anch'essa a coltivare il genere lirico cortese » (*ibid.*, p. 324). Cette critique aux égards de l'amour lyrique *de cour* pourrait ainsi être encadrée dans la réalité historique et sociale d'Arras : il s'agirait, en ce sens, d'une revendication de la classe « intermedia » au vu de l'aristocratie et de la bourgeoisie dominante, puisque « il clima sociale, in questo periodo, non deve essere certo stato dei più sereni, e i presupposti per cui la parte della borghesia abbiente ma esclusa dal potere politico, e con essa i *clerges mariés*, nutrisse un forte risentimento nei confronti dello scabinato, saldamente in mano alla borghesia dominante, ci sono tutti » (*ibid.*, pp. 326-327).

⁸⁵⁸ Il n'est pas exclu que la présence de la langue latine, au tout début de ce ms., représente une ultérieure marque socio-culturelle importante pour l'identification des producteurs-destinataires du recueil : dans les milieux urbains de la France septentrionale, la diffusion remarquable et précoce d'écoles révèle l'existence d'une bourgeoisie cultivée, pouvant compter, parmi ses compétences, la maîtrise du latin comme le clergé. Cf. LUSIGNAN 2012, surtout pp. 129-138. Ses enquêtes sociolinguistiques sont révélatrices d'une réalité culturelle fervente au sein de cette région et des citoyens bourgeois : « Région fortement urbanisée, le Nord se caractérise par sa très grande densité d'écoles et par un degré surprenant de scolarisation des enfants plus on s'avance per la fin du Moyen Âge. [...] Les bourgeois revendiquaient que l'école réponde au mieux aux besoins d'une formation qui prépare leurs enfants à la vie active d'artisan ou de commerçant. [...] l'apprentissage du latin et du français se faisait concurremment en conformité avec l'idée [...] qu'avec l'étude de la grammaire latine, l'enfant développait un rapport grammaticalisé à sa langue vernaculaire », ici pp. 129-132. Voir les références à PIRENNE 1929, surtout pp. 26-28.

⁸⁵⁹ La présence de ce 'nom unique' au début de la seconde section pourrait s'expliquer comme une *nominatio* qui couvre toutes les œuvres suivantes. Il s'y intercale, comme nous l'avons vu, le *BestAmFourn*, qui pourrait toutefois jouer le rôle d'*auctoritas* qui suit le premier auteur, tout en élevant son prestige. Dans cette perspective, l'absence d'une rubrique signalant l'attribution des œuvres manifesterait moins la tendance au « non-firmato » (Barbieri 2002, p. 43), que « l'habitude di scrivere a un pubblico ristretto » (*ibid.*, p. 44), ce qui correspondrait à notre hypothèse concernant le public visé dans les textes de ce recueil.

⁸⁶⁰ Cf. LANGFORS 1924 : « Dans O [Vat. Ott. 2523] et N [BnF, fr. 834] tous les trois [prologues] font défaut [...]. P [BnF, fr. 24432] en donne le premier et le troisième. » p. 32.

⁸⁶¹ L'absence de la chaîne des trois prologues dans les autres copies pourrait témoigner du fait que leur séquence n'était pas perçue comme nécessaire à la structure de l'œuvre, à laquelle on se contentait d'accorder deux prologues, voire même aucun.

⁸⁶² Il est important d'insister sur le fait que *RobOmMir* forme avec les textes suivants un ensemble très cohérent du point de vue idéologique et formel. Cette idée appuierait la possibilité d'attribuer *ArbreAm* et *VraiChim* à la plume de Robert l'Orme. *BestAmFourn*, *Druerie du villart* et *AmoursBiauté* font naturellement exception.

qu'auteur-éditeur⁸⁶³. Suivant une voie parallèle, en revanche, on pourrait avancer l'hypothèse plus modeste qu'il s'agisse d'un simple copiste qui offre des transcriptions très remaniées, dans une dynamique qui lui permettrait, entre autres, de découper les œuvres, d'y ajouter des prologues et des vers (comme dans le *VraiChim*).

Les horizons qui ont été esquissés dans notre recherche nous permettent, enfin, de proposer des premières hypothèses sur la proximité matérielle entre la science amoureuse et le savoir scientifique.

Dans l'examen de la 'section amoureuse', il nous a été possible de repérer certaines dynamiques sous-jacentes à la conception de l'objet-recueil. N'étant vraisemblablement pas un simple support d'enregistrement, ce ms. assume la fonction de dispositif d'organisation d'une idéologie unitaire, selon des paramètres thématiques et stylistiques cohérents, à la fois dans leur présentation et dans leur représentation. Ces données de base une fois posées, il est possible de proposer une perspective supplémentaire. Nous avons pu voir comment le traitement de la matière amoureuse dans le *codex* se fonde sur une tentative d'édification morale basée sur des préceptes réels et quotidiens. Cette approche de la matière ne diffère guère de l'apprentissage scientifique qui caractérise la première section du recueil : la science pourrait avoir acquis le rôle d'outils de connaissance du monde – qui sont à la fois l'image et la création divines. Tout comme un manuel déontologique pour affronter la réalité terrestre, l'amour humain détermine l'existence temporelle au cours du parcours préalable que la Toute-Puissance céleste conçoit pour l'homme. Bien connaître le Monde et bien agir en amour sont, de ce fait, deux étapes parallèles de la vie humaine qui permettent, au bout de l'expérience sur Terre – quand le « cuer » abandonne désormais le « vieil peil » – d'accéder au Paradis.

Dans le Ste-Gen. 2200 on ne trouve pas seulement un dispositif de rassemblement de(s) savoir(s) amoureux, qui se caractérise par « un effort de synthèse entre l'amour divin, l'amour universel des créatures et l'amour passion [...] qui parcourt de 1270 à 1330 l'ensemble de l'espace littéraire européen »⁸⁶⁴ ; la 'sagesse' en ce qui concerne la matière amoureuse semble s'adapter et se fondre au modèle du savoir encyclopédique, engendrant ainsi une idée (ou plutôt une ambition de constitution) d'une encyclopédie de l'amour.

⁸⁶³ Cf. l'extrait de *AmoursBiauté* est tiré de l'*Hystore de Julius Cesar* en prose de Jean de Thuin. À propos du compilateur qui élève son autorité à celle d'auteur, voir les observations de BARBIERI 2002 : « [...] l'attività di rimaneggiamento e di assemblaggio delle fonti, fa emergere un'altra personalità : quella dell'editor-compilatore. E questa nuova entità autoriale si profilerà in modo tanto più riconoscibile, quanto più rielaborativa e profonda sarà l'operazione di riscrittura condotta sui materiali di riuso. » (*ibid.*, p. 55).

⁸⁶⁴ ZINK 2003/

CONCLUSIONS

La Galloromania, au cours du bas Moyen Âge, présente des conditions exceptionnelles et particulièrement propices à l'apparition d'un *discours amoureux* distinctif et distinct du passé. Ces circonstances sont attribuables, d'abord, à la formation d'un substrat culturel, qui est caractéristique de cette aire de l'Europe et qui est unique par sa solidité identitaire. Nous parlons naturellement de toutes les composantes politiques, culturelles et économiques que l'histoire de l'*amour courtois* a identifié, depuis bien longtemps, comme ses influences essentielles. Il est toutefois possible d'approfondir la relation entre les causes et les effets, comme nous avons essayé de le démontrer, tout en mieux circonscrivant la nature et les apports de ces conditions génératives particulières.

Nous avons, à un premier niveau d'analyse, tenté de prouver la possibilité d'identifier des moments et des acteurs précis de cette naissance : l'action de l'*intelligentzia* (constituée par une élite culturelle laïque, au Sud, et par la pensée cléricale au service de la chevalerie, au Nord) peut être considérée nodale pour l'apparition et le déploiement d'un véritable réseau de *discours amoureux*, multiples mais apparentés entre eux. C'est à ces différents groupes de *clerici* (intellectuels laïcs ou d'église) – des auto-élus responsables de la création – que l'on doit l'élaboration des différentes influences de substrat, qui se traduisent en messages nouveaux, ayant une portée foncièrement idéologique.

Les facteurs culturels et politiques de base, s'allient donc aux produits d'une réflexion – qui est d'abord, bien entendu, artistique, mais avec un fondement essentiellement théorique –, en engendrant un système de possibilités énonciatives, expressives et narratives, idéologiques ou concrètes, autour desquels se manifestent les discours amoureux galloromans médiévaux. Les *prototypes* de l'amour littéraire, en synthétisant et schématisant, procèdent et dépendent tous de six catégories de facteurs internes ou externes au discours amoureux :

- 1) Présence ovidienne : de ce facteur, de caractère essentiellement scolastique, dépend l'apparition d'éléments éminemment *érotiques*. Du modèle fourni par l'*Ars amatoria* proviennent les thèmes et les motifs développant les techniques de séduction, la symptomatologie et la maladie amoureuse, les dynamiques sociales externes au couple, y compris la configuration du triangle amoureux et du mari jaloux. La présence ovidienne peut passer par un emprunt au négatif (c'est-à-dire en tant que contre-exemple amoureux), ou positif (comme adoption et absorption doctrinale). Dans ce dernier cas, l'adoption signale une configuration idéologique pré ou *para-courtoise* ; dans le cas contraire, en

effet, la théorie *courtoise* s'affiche justement comme une opposition aux principes ovidiens, critiqués et remplacés par les éléments cléricaux.

- 2) Éléments cléricaux : la pensée cléricale (d'origine religieuse, mais laïque dans la pratique) domine la production *courtoise* avec deux principes de fond, à partir desquels s'engendrent et se figent des nombreux *noyaux de fond*. La *chasteté*, d'un côté, représente le facteur idéologique qui oriente l'expression amoureuse de la production lyrique occitane, d'où dérive aussi le caractère exclusif et clos de cette idéologie (aux origines et dans les mutations ultérieures, sous la forme de *joven*) ; le modèle conjugal, de l'autre, correspond au même facteur déclencheur, mais dans la narration *courtoise* de l'aire septentrional. Cet ordre de facteurs se croise, dans le Nord de la France surtout, avec le champ des *noyaux de fond* d'origine politique.
- 3) Ascendances politiques : dans cette catégorie se distribuent des éléments qui collaborent à la constitution du discours amoureux, mais qui dérivent de vecteurs idéologiques d'ordre politique. Ces facteurs interagissent surtout sous forme de stratégie théorique, mais peuvent aussi être le produit d'une émergence spontanée. Il s'agit des *noyaux de fond* liés aux concepts d'ordre, de *concordia*, se manifestant dans des motifs d'apparat (comme les *lauzengiers*) ou dans des macrostructures diégétiques, qui déterminent les caractères de la liaison amoureuse (origine des *prototypes* des romans d'Antiquité).
- 4) Culture *de cour* : aux éléments politiques, s'ajoutent une autre couche de facteurs qui révèlent une importance historique et sociologique. Les *noyaux de fond* procédant de la culture *de cour* sont des composantes (en quelque sorte) réalistes, dérivant des dynamiques et des relations entraînées dans l'espace de la cour : il est possible de motiver ainsi les aspects éthiques secondaires – pour la constitution – mais fondamentaux – pour la caractérisation – du discours amoureux : la largesse, l'élégance, l'exclusivité en font partie, au niveau microscopique. Au niveau macroscopique, l'avènement de la *métaphore féodale* dérive de l'affirmation du discours amoureux comme idéal *de cour* : d'ici procède le déplacement du *prototype* lyrique vers le pôle dysphorique et l'apparition de dynamiques hiérarchiques de soumission dans le rapport amoureux.
- 5) Culture chevaleresque : cet univers correspond et, en partie, est remplacé par la culture *de cour* dans l'établissement du *discours amoureux*. La culture de l'ancienne chevalerie agit, toutefois, comme force prépondérante de substrat : cette dimension implique la présence du couple – anthropologique, réélabore par la culture *de cour* – *Éros-Ares*. De cette dimension dérive aussi la primauté amoureuse de la chevalerie, qui domine les romans de langue d'oïl.

- 6) Substrat pré-*courtois* profane : la voie d'entrée la plus évidente d'une culture pré-*courtoise* dans le discours amoureux est le *prototype* d'amour adultérin incluant l'accomplissement charnel. L'intégration de ce *prototype* dans le discours amoureux *courtois* – qui est fondé, à l'origine, sur des principes contraires à l'accomplissement (la chasteté) ou à l'adultère (modèle conjugal) – se fait par le biais de la pénétration du substrat légendaire celtique dans la matière bretonne. Comme nous l'avons vu, l'origine exceptionnelle – et allogène – de ce *prototype*, lui accorde un statut hétérodoxe à la constitution de l'idéologie *courtoise*, qui en permet l'adoption. De cette place originellement marginale, le *prototype* d'amour adultère acquerra une fonction de premier plan, dans les élaborations de la période classique de la tradition d'oïl, mais encore plus grâce à la fusion avec le *prototype* adultérin post-ovidien occitan (issu, donc, de façon poligénétique) de la première réception.

Dans l'identification des deux premières étapes de la formation du discours amoureux (dans le Midi et dans le Nord), notre thèse a voulu déceler le moment d'apparition de tous les éléments constitutifs – distribués dans les six catégories – du *discours amoureux*. Il est alors apparu que l'émergence de tous les *noyaux de fond* essentiels s'accomplit très précocement : dans le Sud, avant 1150 *ca* et, dans le Nord, avant 1170 *ca*. Avant ces dates, nous avons démontré qu'aucun contact important ne peut être enregistré ni nécessite d'être postulé pour justifier les conditions originaires du *discours amoureux*. Les deux grands berceaux de l'amour médiéval engendrent indépendamment leurs codes. Après la décennie 1160-70 *ca*, lors du début de l'époque de fixation des *prototypes* expressifs et narratifs, le contact entre les deux aires devient évident et fondamental, dans les termes d'un *discours amoureux* 'classique'.

Il est possible de circonscrire et d'identifier les différentes possibilités de l'expression amoureuse, telle qu'elle se fige au moment crucial de cette rencontre et de la codification qui en suit, dans les bornes des *noyaux de fond* primaires et des catégories dans lesquelles ils se distribuent. La continuité du *discours amoureux* originaire persiste au cours des époques, de sorte qu'il n'est possible de reconnaître la fracture de ce *continuum* qu'au coût d'une approximation.

Nous avons tenté, dans le troisième chapitre de la thèse, de détecter cette limite. Dans ce but, nous avons identifié des phénomènes-clef, déterminant pour la solution de continuité entre le *discours amoureux* classique et *courtois*, et les nouvelles orientations idéologiques et esthétiques – qui influenceront les évolutions ultérieures de la représentation de l'amour, même au-delà du Moyen Âge.

L'analyse de la tradition nous a révélé qu'autour des années 1250-1275, la littérature *courtoise* change, suivant deux directions différentes : une réception interne à la tradition (dont le point de

départ, donc, est la tradition classique), très conservatrice aux égards des *prototype* originaux, subit des mutations, liées surtout au genre littéraire, au contexte et aux contenus. L'apparition du *dit*, des genres pseudo-épistolaires, des communautés littéraires, des nouvelles cours, des contenus didactiques et moralisants transmute le *discours amoureux*, qui n'apparaît pourtant pas manipulée en surface. L'autre phénomène de réception est, en revanche, 'externe' : une production littéraire de matrice strictement a-*courtoise* (encyclopédique, cléricale-religieuse, universitaire) entre en contact avec le *discours amoureux* : elle ne se contente pas de traiter de l'amour théologique et mystique, mais embrasse la tradition littéraire *de cour*, pour exploiter, mettre en discussion et manipuler ses contenus, dans une visée orthodoxe et scientifique.

L'histoire du discours amoureux que nous avons esquissée dans cette étude ne se veut pas définitive : tous les résultats, par leur configuration, sont provisoires, voire ouverts au dialogue. Aussi, la logique de notre analyse encourage et entraîne la création d'un réseau critique : la convocation des nombreuses écoles herméneutiques de l'*amour courtois*, est accompagnée par l'adoption d'un ensemble interdisciplinaire d'études (philologiques, historiques, linguistiques, socio-culturelles). La mise en avant de l'importance d'une collaboration étroite et constante des domaines et des écoles critiques dans le traitement du vaste domaine de l'amour médiéval était, dans nos intentions primaires, une priorité, que nous espérons avoir mené à bien.

Abstract (français)

L'histoire de l'*amour courtois* propose un récit complexe, dans les faits littéraires autant que dans les vicissitudes de son herméneutique.

De nombreux embarras et impasses dérivent d'emblée de l'histoire de sa désignation – et du patrimoine théorique qui l'accompagne. Utilisée régulièrement comme unité minimale d'identification de la représentation amoureuse, la notion d'*amour courtois* continue de délimiter l'érotique galloromane : mais si, d'une part, elle aide à en souligner les spécificités, elle en force, de l'autre, l'univocité. Depuis l'étude fondatrice de G. Paris (1883), l'amour dans la littérature médiévale a fini par correspondre, au sein des consciences critiques, aux critères fondamentaux de l'*amour courtois*.

Les conséquences de cet équilibre trompeur sont, dans la production critique, variées. Dans le domaine de l'étude synchronique mono et intertextuelle, les autres formes et sens que l'amour médiéval connaît en dehors de ce schéma ne font pas l'objet d'une attention interprétative aussi scrupuleuse que celle qu'on accorde à l'*amour courtois* proprement dit ; dans la perspective de l'histoire des origines, l'*amour courtois* est aisément placé dans un parcours idéologique et culturel indépendant par rapport à l'histoire littéraire générale ; les aspects chronologiques internes à ce phénomène sont généralement aplatis, dans un mécanisme de nivèlement des cycles temporels ; à l'immobilité des paradigmes exégétiques s'est associée, enfin, la constitution d'un 'canon' de textes faisant fonction de garants de la définition.

L'état de l'art, qui compte à présent des progrès remarquables, bénéficie d'études éminentes sur ce sujet. L'ensemble de ces résultats n'a toutefois pas engendré un réseau critique compact, au vu de ce qui procède des pivots interprétatifs fondamentaux. Dans notre thèse, nous offrons des hypothèses herméneutiques et un modèle méthodologique visant à l'éclaircissement et à l'élargissement des perspectives.

À l'univocité des théories liées au canon et à la notion d'*amour courtois*, le présent travail substitue un plan d'analyse plus ample, celui du discours amoureux galloroman : les marges d'un tel objet sont ouvertes à toutes les expressions et représentations érotiques de matrice laïque. Les possibilités hétéroclites du *discours* amoureux (R. Schnell 1989), qu'il est fondamental de considérer comme un ensemble idéologique, culturel et littéraire, sont soumises à une analyse visant à offrir un cadre interprétatif à la fois particulier et général. Afin de réévaluer les fondements de cet objet (en renouvelant mais aussi en bornant les horizons de R. R. Bezzola, 1944-63), notre enquête fait collaborer les plans critiques et chronologiques : la phase exégétique de cette étude, supportée par l'analyse philologique des textes, s'accompagne de l'étude stylistique et rhétorique. Ce travail procède selon les étapes suivantes : l'identification des motifs et des thèmes génératifs (*noyaux de fond*) a été suivie par la construction d'un répertoire de prototypes du discours amoureux et par l'étude de leur diffusion selon les époques et les lieux. Cette opération a été supportée par la périodisation du discours amoureux en trois phases distinctes, au sein desquelles le code expressif s'est fixé : le Midi, d'abord, inaugure la phase de formation d'un langage lyrique primordial, qui vise à valoriser et sublimer l'amour humain, pour exalter la chasteté dans une morale interne et élitiste ; dans le Nord, ensuite, naît un discours amoureux qui concilie la pensée et la formation des *clercs* avec l'idéal conjugal séculier, construisant de ce fait un modèle d'ordre social ; enfin, les réalités urbaines septentrionales offrent, d'un côté, une réception néo-curiale des prototypes lyriques et, de l'autre, une réélaboration théologique et encyclopédique, mais aussi profane et pratique, de la tradition *courtoise*.

Abstract (italien)

Quella dell'*amor cortese* è una vicenda complessa, tanto nella storia letteraria come nelle vicissitudini ermeneutiche. Assunta come unità minima di identificazione della rappresentazione amorosa nella letteratura medievale, tale designazione - e il patrimonio teorico che l'accompagna - ha trasformato e delimitato allo stesso tempo i confini dell'erotica galloromanza, ricavandone le contraddizioni ed esasperandone la compattezza. Sin dallo studio fondamentale del suo fondatore (Paris 1883), l'amore letterario medievale si è trovato a corrispondere, nelle coscienze critiche, ai quattro criteri fondamentali dell'*amor cortese*: l'essere illegittimo, gerarchicamente strutturato, fonte di perfezione e prodezza, sancito da un complesso insieme di regole.

Le conseguenze di un tale impianto valutativo sulla produzione critica sono di ordine diverso: nell'ambito dello studio sincronico mono e/o intertestuale, l'amore medievale che conosce altre forme e sensi al di fuori di tale scheletro identificativo, non viene considerato degno delle medesime premure interpretative; nella prospettiva della ricostruzione delle fonti, all'*amor cortese* è di norma attribuito un percorso ideologico e culturale indipendente rispetto alla storia letteraria medievale; se, invece, se ne considerano gli assetti cronologici interni, è diffuso un appiattimento dei frazionamenti temporali che sono tuttavia sostanziali. A tale fissità dei paradigmi esegetici, si è associata, infine, la costituzione di "canone" di testi asserviti alla causa di difendere la stessa definizione moderna d'amore letterario.

Ad oggi, lo stato dell'arte può contare su notevoli progressi e studi illustri in quest'ambito, che hanno permesso di smussare i depositi teorici del passato. Manca, però, una compattezza nella ricezione dei risultati, che si rivela causa, soprattutto negli ultimi anni, di un'incertezza ancora diffusa su alcuni nodi valutativi, come il rapporto tra la produzione letteraria e la cultura *cortese*, la teologia e la realtà sociale.

La responsabilità primaria degli insuccessi della tradizione critica si manifesta, dunque, a nostro avviso, come un'associazione di fattori avversi al chiarimento delle prospettive, che il presente lavoro s'incarica di superare.

All'univocità delle teorie legate al canone e alla nozione d'*amor cortese*, la nostra Tesi sostituisce un piano d'analisi più esteso, quello del "discorso amoroso". I margini di tale oggetto sono aperti a tutte le espressioni e rappresentazioni di matrice erotica e laica, che è fondamentale considerare nell'insieme. L'analisi punta ad offrire un quadro interpretativo completo delle sfaccettate possibilità di manifestazione del discorso amoroso, sulla scorta di R. Schnell (1989). Per rivalutarne le basi culturali e ideologiche (rinnovando ma circoscrivendo gli orizzonti di R. R. Bezzola, 1944-63), la nostra indagine offre un'angolazione ibrida d'impianti critici e di piani cronologici: la fase esegetica dello studio, supportata dall'analisi filologica dei testi e della loro tradizione, si accompagna al loro studio stilistico e retorico (come già in Auerbach, Curtius, Spitzer). Enucleando, dapprima, i temi e motivi generativi ed essenziali - qui definiti *nuclei di fondo* - è stato costituito un repertorio di *prototipi* del discorso amoroso, diffusi in epoche e luoghi diversi, secondo tre fasi fondamentali, prima e dopo le quali il codice dell'espressione di matrice amorosa si fissa secondo alcune possibilità determinati. Dapprima nel Midi, con la formazione di un linguaggio lirico essenziale che valorizza e sublima l'amore umano, per esaltarne la castità; nel Nord, poi, con un discorso prettamente narrativo che concilia il pensiero e la formazione degli autori clericali con il modello coniugale secolare; infine, il settentrione urbano offre una ricezione neo-curiale dei prototipi lirici, contrapposta ad una rielaborazione teologico-enciclopedica, ma prettamente profana, della tradizione *cortese*.

Bibliographie

Textes : première partie

AVALLE – MONTEROSSO 1965 = *Sponsus drama delle vergini prudenti e delle vergini stolte*, éd. D'A. S. Avalle, texte musical éd. R. Monterosso, Milano / Napoli : R. Ricciardi, 1965.

CHIARINI 1985 = *Il canzoniere di Jaufrè Rudel*, éd. G. Chiarini, L'Aquila : Japadre Ed., 1985.

EUSEBI 1995 = *Vers : canti erotici e amorosi del più antico trovatore*, éd. M. Eusebi, Parma : Pratiche Editrice, 1995.

GAUNT – HARVEY – PATERSON 2000 = *Marcabru : a critical edition*, éd. S. Gaunt, R. Harvey, L. Paterson, Cambridge : D.S. Brewer, 2000.

JEANROY 1967 = *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*, éd. A. Jeanroy, Paris : E. Champion, 1967

PASERO 1973 = *Guglielmo IX : poesie*, éd. N. Pasero, Modena : Mucchi, 1973.

PERUGI 2015 = *Canzoni. Arnaut Daniel*, éd. M. Perugi, Firenze : Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.

ROSSI 2009 = *Cercamon, Œuvre poétique*, éd. L. Rossi, Paris : Champion, 2009.

SCHWARZE 1963 = *Der altprovenzalische "Boeci"*, éd. Ch. Schwarze, Münster : Aschendorff 1963.

TORTORETO 1981 = *Il trovatore Cercamon*, éd. V. Tortoreto, Modena : S.T.E.M. Mucchi, 1981.

Textes : deuxième partie

2.1

ALTON 1892 = *Anseis von Karthago*, éd. J. Alton, Tübingen : Litterarischer Verein in Stuttgart, 1892.

ANDRIEUX-REIX 2003 = *Le moniage Guillaume, chanson de geste du XII^e siècle*, éd. N. Andrieux-Reix, Paris : Champion, 2003.

ARNOLD 1940 = *Le roman de Brut de Wace*, éd. I. Arnold, Paris : Société des anciens textes français, 1938-1940.

AURELL 2019 = M. Aurell, « Chevalerie lettrée, vie de cour et conduite courtoise », *Medioevo Romano*, 43 (2019), pp. 6-35.

BARON 1969 = *Six opuscules spirituels*, éd. R. Baron, Paris : Le Cerf, 1969.

BATESON 1973 = *La chanson de Floovant*, éd. F. H. Bateson, Genève : Slatkine, [1938] 1973.

- BEDIER 1905 = *Le roman de Tristan par Thomas, poème du XIIe siècle*, éd. J. Bédier, Paris : Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 2 t., 1902-1905.
- BELL 1960 = A. Bell, *L'estoire des Engleis by Geffrei Gaimar*, Oxford : Anglo-Norman Text Society by B. Blackwell, 1960.
- HASENOHR 2017 = *Le jeu d'Adam*, éd. G. Hasenohr, intr. J.-P. Bordier et G. Hasenohr, Genève : Droz, 2017.
- CLARKE 1973 = Geoffroi de Monmouth, *Vita Merlini*, éd. B. Clarke, [1973] tr. I. Jourdan, Castelnau-Le-Lez : Climats, 1996.
- CLOETTA 1906-1911 = *Les deux rédactions en vers du "Moniage Guillaume", chansons de geste du XII^e siècle*, éd. W. Cloetta, Paris : Firmin-Didot, 1906-1911.
- DEMBOWSKI 1969a = *Ami et Amile*, éd. P. F. Dembowski, Paris : Champion, 1969.
- DEMBOWSKI 1969b = *Jourdain de Blaye*, éd. P. F. Dembowski, Chicago : Chicago University Press, 1969.
- GUESSARD – MICHELANT 1859 = *Gui de Bourgogne, chanson de geste publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Tours et de Londres*, par F. Guessard et H. Michelant, Paris : Jannet, 1859.
- HAMMER 1951 = *Geoffrey of Monmouth, Historia regum Britanniae*, éd. J. Hammer, Cambridge : Mediaeval Academy of America, 1951.
- KAY 1996 = *Raoul de Cambrai, chanson de geste du XII^e siècle*, Introduction, notes et traduction de W. Kibler, éd. S. Kay, Paris : Librairie générale française, 1996.
- LACHET 2010 = *La prise d'Orange, chanson de geste (fin XII^e-début XIII^e siècle)*, éd. C. Lachet, Paris : Champion, 2010.
- MICHEL 1997 = *Théologiens et mystiques au Moyen Age : la poétique de Dieu, Ve-XV^e siècles*, éd. A. Michel, Paris : Gallimard, 1997.
- PARADISI 2013 = *Béroul, Tristano e Isotta*, G. Paradisi (éd.), Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2013.
- PERUGI 2014 = *Saint Alexis, genèse de sa légende et de la "Vie" française : révisions et nouvelles propositions : accompagnées d'une nouvelle édition critique de la "Vie"*, éd. M. Perugi, Genève : Droz, 2014.
- SEGRE 1971 = *La chanson de Roland*, éd. C. Segre, nouvelle éd. refondue traduite de l'italien par M. Tyssens, Glossaire établi par B. Guidot, Genève : Droz, [Napoli : Ricciardi, 1971] 2003.
- SUARD 1991 = *La chanson de Guillaume*, éd. F. Suard, Paris : Classiques Garnier, 1991.
- SUBRENAT 2016 = *La Chanson de Roland. Le manuscrit de Châteauroux*, éd. J. Subrenat, Paris : Champion, 2016.

TROJEL 1964 = *Andreeae Capellani regii Francorum De amore libri tres recensuit*, éd. E. Trojel, rééd. W. Bulst, München : Eidos, 1964.

2.2

BESNARDEAU – MORA-LEBRUN 2018 = *Le roman d'Énéas. Édition bilingue. Édition et traduction du manuscrit A*, éd. W. Besnardeau et F. Mora-Lebrun, Paris : Champion, 2018.

CONSTANS 1890 = *Le roman de Thèbes*, éd. L. Constans, Paris : Firmin Didot, 1890.

DE BOER 1921 = *Piramus et Tisbé : poème du XII^e siècle*, éd. C. de Boer, Paris : Champion, 1921.

DI SABATINO 2016 = *Le roman de Thèbes. Manuscrit A (BnF, fr. 375)*, éd. L. Di Sabatino, Paris : Classiques Garnier (Textes littéraires du Moyen Âge, 42), 2016.

KOBLE – SEGUY 2018 = *Lais bretons (XII^e-XIII^e siècles) : Marie de France et ses contemporains*, éd. N. Koble – M. Séguy, Paris : Champion, 2018.

MORA-LEBRUN 1995 = *Le roman de Thèbes. Édition du manuscrit S (Londres, Brit. Libr., Add. 34114)*, éd. F. Mora-Lebrun, Paris : Librairie générale française (Lettres gothiques), 1995.

PELAN 1964 = *Narcisus, poème du XIII^e siècle*, éd. M. M. Pelan, Paris : Ophrys, 1964.

PETIT 1997 = *Le roman d'Eneas. Édition critique d'après le manuscrit B.N. fr. 60*, éd. A. Petit, Paris : Librairie générale française, 1997.

PETIT 2008a = *Le Roman de Thèbes*, éd. A. Petit, Paris : Champion, 2008.

POIRION 1994 = *Chrétien de Troyes, Œuvres complètes*, éd. D. Poirion – A. Berthelot – P. F. Dembowski – S. Lefèvre et al., Paris : Gallimard, 1994.

RAYNAUD DE LAGE 1968¹ / 1968² = *Le roman de Thèbes*, éd. G. Raynaud de Lage, Paris : Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 94 et 96), 2 t., [1966-1968], 2002.

RAYNAUD DE LAGE 1969 = G. Raynaud de Lage, « Les fragments d'Angers du *Roman de Thèbes* », *Romania*, 90 (1969), pp. 402-409.

SALVERDA DE GRAVE 1925-1929 = *Eneas, roman du XIII^e siècle*, éd. J.-J. Salverda de Grave, Paris : Champion (Les classiques français du Moyen Âge, 44 et 62), [1925-1929] 1997.

ZUFFEREY 2007 = F. Zufferey, « Perspectives nouvelles sur l'*Alexandre* d'Auberi de Besançon », *ZrP*, 123 (2007), pp. 385-418.

Textes : troisième partie

BIANCOTTO 2009 = *Richard de Fournival, "Le Bestiaire d'Amour" et la "Response du Bestiaire"*, éd. G. Bianciotto, Paris, Champion, 2009.

HOEPFFNER 1938 = E. Hoepffner, « Les chansons de Jacques de Cysoing », dans *Studi Medievali*, 11 (1938), pp. 69-102.

JEANROY – GUY 1898 = A. Jeanroy – H. Guy 1898, *Chansons et dits artésiens*, Bordeaux : Feret et fils, 1898.

LÂNGFORS – JEANROY – BRANDIN 1926 = *Recueil général des jeux-partis français*, publié par A. Långfors ; avec le concours de A. Jeanroy et L. Brandin, Paris : É. Champion, 1926.

LÂNGFORS 1918-1919 = A. Långfors, « “Dou vrai chiment d’amours”, une nouvelle source de Vénus la déesse d’amour », *Romania*, 45 (1918-1919), pp. 205-219.

LÂNGFORS 1921 = A. Långfors, « “Le Miroir de vie et de mort” par Robert de l’Orme (1268), modèle d’une moralité wallonne du X^e siècle (première partie) », *Romania*, 47 (1921), pp. 511-531.

LÂNGFORS 1924 = A. Långfors, « “Le Miroir de vie et de mort” par Robert de l’Orme (1268), modèle d’une moralité wallonne du X^e siècle (deuxième partie) », *Romania*, 50 (1924), pp. 14-53.

LÂNGFORS 1926b = A. Långfors, « Bibliothèque Sainte-Geneviève, 2200 », *Romania*, 52 (1926), pp. 439-444.

LÂNGFORS 1930 = A. Långfors, « Deux traités sur l’amour tirés du ms. 2200 de la Bibliothèque Sainte Geneviève », *Romania*, 61 (1930), pp. 362-388.

LEFEVRE – UULDERS *et al.* 2016 = *Lettres d’amour du Moyen Age : les saluts et complaints*, éd. E. Doudet – M.-L. Savoye – A. Sultan ; sous la direction S. Lefèvre et H. Uulders ; introduction de H. Uulders et S. Lefèvre ; avec la participation de M.-L. Savoye et A. Sultan, Paris : Librairie générale française, 2016.

MICHON 1999 = Thomas d’Aquin, *Somme contre les gentils*, éd. C. Michon, Paris : Flammarion, 1999.

SCHELER 1868 = *Dits de Watriquet de Couvin : pub. pour la première fois d’après les manuscrits de Paris et de Bruxelles, et accompagnés de variantes et de notes explicatives*, éd. Aug. Scheler, Bruxelles : V. Devaux et cie, 1868.

STRUBEL 1992 = *Le roman de la Rose / Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, édition d’après les manuscrits BN 12786 et BN 378, éd. A. Strubel, Paris : Librairie générale française, 1992.

TROJEL 1892 = *Andrea Capellani regii Francorum “De amore” libris tres.*, éd. E. Trojel, Berlin / New York : de Gruyter, [1892] 2006.

Études générales

ALFONSO – CIPRIANI *et al.* 1990 = S. Alfonso, G. Cipriani, P. Fedeli, I. Mazzini, A. Tedeschi, *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'innamoramento alla crisi*, Bari : Edipuglia, 1990.

ALLEGRETTO 1979 = M. Allegretto, *Il luogo dell'amore: studio su Jaufré Rudel*, Firenze : L. S. Olschki, 1979.

AUERBACH 1956 = E. Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris : Gallimard, [1956] 1977.

AUERBACH 1958 = E. Auerbach, *Le haut langage : langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, trad. R. Kahn, [S.l.] : Belin, [1958] 2004.

AURELL 1989 = M. Aurell, *La Vielle et l'épée : troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris : Aubier, 1989.

BADIOU – DRAGONETTI *et al.* 1999 = A. Badiou – R. Dragonetti – A. Grosrichard – B. Jacques – Ch. Méla – J. Roubaud, *De l'amour*, Paris : Flammarion, 1999.

BALDWIN 1994 = J. W. Baldwin, *Les Langages de l'amour dans la France de Philippe Auguste : la sexualité dans la France du Nord au tournant du XII^e siècle*, trad. B. Bonne, Paris : Fayard, [1994] 1997.

BARTHES 1977 = R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977.

BASCHET 2016 = J. Baschet, *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen âge*, Paris : Flammarion, 2016.

BACHELARD 1943 = G. Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris : Librairie J. Corti, [1943] 2007.

BERIOU 2018 = N. Bériou, *Religion et communication. Un autre regard sur la prédication au Moyen Âge*, Genève : Droz, 2018.

BEZZOLA 1944 = R. R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris : Champion, 1^e partie, 1944.

BEZZOLA 1947 = R. R. Bezzola, *Le sens de l'aventure et de l'amour : Chrétien de Troyes*, Paris : Champion, [1947] 1998.

BEZZOLA 1960¹ / 1960² = R. R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris : Champion, 2^e partie, t. I et II, 1960.

BEZZOLA 1963¹ / 1963² = R. R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris : Champion, 3^e partie, t. I et II, 1963.

BISANTI 2013 = A. Bisanti, « Gli *Pseudo-Remedia amoris* fra riscrittura ovidiana e tematica Misogina », *Studi medievali*, 54:2 (2013), pp. 851-903.

BLOCH 1939 = M. Bloch, *La société féodale*, Paris, Albin Michel, [1939] 1984.

BOASE 1977 = R. Boase, *The Origin and meaning of courtly love : a critical study of European scholarship*, Manchester : Manchester university press / Totowa, N.J. : Rowman and Littlefield, 1977.

BOLOGNA 1990 = C. Bologna, « L'invenzione dell'interiorità. (Spazio della parola, spazio del silenzio: monachesimo, cavalleria, poesia cortese) », dans *Luoghi sacri e spazi della santità*, Torino : Rosenberg & Sellier, 1990, pp. 243-266.

BOND 1987 = G. A. Bond, « Composing yourself: Ovid's *Heroides*, Baudry of Bourgueil and the problem of persona », *Mediaevalia*, 13 (1987), pp. 83-117.

BOND 1995 = G. A. Bond, *The Loving subject : desire, eloquence and power in Romanesque France*, Philadelphia, Pennsylvania : University of Pennsylvania Press, 1995.

BOQUET 2005 = D. Boquet, « Mystique spéculative et anthropologie historique de l'affectivité d'après les sources cisterciennes du XIIe siècle », dans *Mystique: la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours*, A. Dierkens, B. Beyer de Ryke (éd.), Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, pp. 109-119.

BOQUET – NAGY 2015 = D. Boquet, P. Nagy, *Sensible Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris : Ed. du Seuil, 2015.

BOUDET – GUERREAU-JALABERT – SOT 2005 = *Histoire culturelle de la France*, J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli (éd.), 1 : Le Moyen Age, M. Sot, J.-P. Boudet, A. Guerreau-Jalabert, Paris : Ed. du Seuil, 2005.

BRYSON – MOVSESIAN 2017 = M. Bryson – A. Movsesian, *Love and its Critics: From the Song of Songs to Shakespeare and Milton's Eden*, Cambridge: Open Book Publishers, 2017 [<http://books.openedition.org/obp/4372>].

BÜHLER 1995 = P. Bühler, *Présence, sentiment et rhétorique de la nature dans la littérature latine de la France médiévale de la fin de l'Antiquité au XIIe siècle : introduction à l'étude d'un mouvement esthétique*, Paris : Champion, 1995.

BURGWINKLE 1999 = W. E. Burgwinkle, *The chansonniers as Books*, dans *The troubadours : And Introduction*, S. Gaunt – S. Kay (éd.), pp. 246-262.

CANET VALLES 2004 = J. L. Canet Vallés, « Literatura ovidiana (*Ars amandi y Reprobatio amoris*) en la educación medieval », *Lemir*, 8 (2004), pp. 1-18.

CHELINI 1968 = J. Chélini, *Histoire religieuse de l'Occident médiéval*, Paris : Hachette, [1968] 1997.

CHERCHI 1979 = P. Cherchi, *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzi*, Roma : Bulzoni, 1979.

CHERCHI 1986 = P. Cherchi, [compte-rendu] R. Schnell, *Andreas Capellanus. Zur Rezeption des römischen und kanonischen Rechts in De Amore*, München : Wilhelm Fink Verlag, 1982, *Romance Philology*, 39:4 (1986), pp. 504-507.

CIAVOLELLA 1976 = M. Ciavoletta, *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*, Roma : Bulzoni, 1976.

CORBELLARI 2018 = A. Corbellari, *Prismes de l'amour courtois*, Dijon : Éd. Universitaires de Dijon, 2018.

CURTIUS 1953 = E. R. Curtius, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, trad. J. Bréjoux, Paris : PUF, [1953] 1956.

DEL MONTE 1955 = A. Del Monte, « En durmen sobre cheveau », *Filologia Romanza*, 2 (1955), pp. 140-147.

DRONKE 1966¹ / 1966² = P. Dronke, *Medieval Latin and the rise of European love-lyric*, t. 1 : *Problems and interpretations* / t. 2 : *Medieval Latin love-poetry : texts newly edited from the manuscripts and for the most part previously unpublished*, Oxford : the Clarendon Press, 1966.

DUBY 1964 = G. Duby, « Dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle : les “jeunes” dans la société aristocratique », *Annales E.S.C.*, 19 (1964), pp. 835-846.

DUBY 1979 = G. Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris : Gallimard, 1979.

DUBY 1981 = G. Duby, *Le chevalier, la femme et le prêtre : le mariage dans la France féodale*, Paris : Hachette littérature générale, 1981.

DUBY 1988 = G. Duby, *Mâle Moyen âge : de l'amour et autres essais*, Paris : Flammarion, [1988] 2010.

DUBY 1991 = G. Duby, « Le modèle courtois », dans *Histoire des femmes en Occident*, G. Duby, M. Perrot (éd.), t. 2, *Le Moyen Âge*, Paris : Plon, 1991.

DUMEZIL 1968 = G. Dumézil, *Mythe et épopée 1. L'Idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris : Gallimard, 1968.

DUMEZIL 1971 = G. Dumézil, *Mythe et épopée 2. Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi*, Paris : Gallimard, 1971.

DURAND 1963 = G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris : PUF, 1963.

ELIADE 1958 = M. Eliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris : Gallimard, 1958.

ELIADE 1960 = M. Eliade, Le symbolisme des ténèbres dans les religions archaïques, *Études carmélitaines*, 39 (1960), pp. 15-28.

FARAL 1913a = E. Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen-âge*, Paris : Champion, 1913.

FOUCAULT 1969 = M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, [1969] 2017.

FOUCAULT 1976 = M. Foucault, *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, [1976] 2017.

FOUCAULT 1984a = M. Foucault, *Histoire de la sexualité. 2. L'usage des plaisirs*, Paris : Gallimard, 1984.

- FOUCAULT 1984b = M. Foucault, *Histoire de la sexualité. 3. Le souci de soi*, Paris : Gallimard, 1984.
- FOUCAULT 2018 = M. Foucault, *Histoire de la sexualité. 4. Les aveux de la chair*, Paris : Gallimard, 2018.
- FRAPPIER 1973 = J. Frappier, *Amour courtois et table ronde*, Genève : Droz, 1973.
- FRAPPIER 1976 = J. Frappier, *Histoire, mythes et symboles. Études de littérature française*, Genève : Droz, 1976.
- FRYE 1957 = N. Frye, *Anatomy of criticism : four essays*, London : Penguin books, [1957] 1990.
- GAMBINO 2010 = F. Gambino, « Segon lo vers del novel chan. Piccola ricognizione su alcune accezioni romanze dei derivati di versus », *Romania* 128 (2010), pp. 501-512.
- GAUNT 1989 = S. Gaunt, *Troubadours and Irony*, Cambridge : Cambridge University Press, 1989.
- GAUNT 2004 = S. Gaunt, « Letteratura medievale e “gender studies”: ascoltare voci soffocate », dans *Lo spazio letterario del Medioevo. 2, Il medioevo volgare, 4: L'attualizzazione del testo*, P. Boitani, M. Mancini, A. Várvaro (éd.), Roma : Salerno Ed., 2004, pp. 651-686.
- GAUNT 2006 = S. Gaunt, *Love and death in medieval French and Occitan courtly literature : martyrs to love*, Oxford / New York : Oxford University Press, 2006.
- GILSON 1934 = É. Gilson, *La théologie mystique de saint Bernard*, Paris : J. Vrin, 1934.
- GOUGUENHEIM 2010 = S. Gouguenheim, *La réforme grégorienne. De la lutte pour le sacré à la sécularisation du monde*, Paris : Temps Présent, 2010.
- GUERREAU-JALABERT 2003 = A. Guerreau-Jalabert, « “Aimer de fin cuer”. Le cœur dans la thématique courtoise », dans *Micrologus [Il cuore]*, 11 (2003), pp. 343-371.
- GUERREAU-JALABERT 2005 = A. Guerreau-Jalabert, « Une tentative d'indexation », *Les Cahiers du Centre de recherches historiques*, 35 (2005), pp. 1-6.
- GUERREAU-JALABERT 2010 = A. Guerreau-Jalabert, « Observations sur la logique sociale des conflits dans la parenté au Moyen Âge », dans *La Parenté déchirée: les luttes intrafamiliales au Moyen Âge*, Tournhout : Brepols, 2010, pp. 413-429.
- GUERREAU-JALABERT 2013 = A. Guerreau-Jalabert, « *Spiritus et caro*. Une matrice d'analogie générale », dans *L'image en question, pour Jean Wirth*, F. Elsig, T. Le Deschault de Monredon, P.-A. Mariaux, B. Roux, L. Terrier, Genève : Droz, 2013, pp. 290-295.
- GUERREAU-JALABERT 2016 = A. Guerreau-Jalabert, « *Spiritus et caro* dans la littérature courtoise. Une perspective historique », dans *L'Unique change de scène : écritures spirituelles et discours amoureux (XII^e-XVII^e siècle)*, V. Ferrer, B. Marczuk et J.-R. Valette (éd.), Paris : Classiques Garnier, 2016, pp. 41-62.
- GUIDI 2011 = A. Guidi, *Amour et sagesse : les dialogues d'amour de Juda Abravanel dans la tradition salomonienne*, Leiden : Brill, 2011.

GUIETTE 1949 = R. Guiette, *D'une poésie formelle en France au Moyen âge*, Paris : G. Nizet, [1949] 1972.

HARF-LANCNER – MATHEY-MAILLE – SZKILNIK 2009 = Introduction à *Ovide métamorphosé. Les lecteurs médiévaux d'Ovide*, L. Harf-Lancner Laurence, L. Mathey-Maille, M. Szkilnik (éd.), Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

HUCHET 1987 = J.-Ch. Huchet, *L'amour discourtois. La "Fin'amors" chez les premiers troubadours*, Toulouse : Privat, 1987.

HUCHET 1998 = J.-Ch. Huchet, *Essais de clinique littéraire du texte médiéval*, Orléans : Paradigme, 1998.

HUNT 1979 = T. Hunt, « Aristotle, Dialectic and Courtly Literature », *Viator*, 10 (1979), pp. 95-129.

IMBACH – ATUCHA 2006 = R. Imbach et I. Atucha, *Amours plurielles : doctrines médiévales du rapport amoureux de Bernard de Clairvaux à Boccace*, Paris : Seuil, 2006.

JAEGER 1985 = C. S. Jaeger, *The Origins of courtliness: civilizing trends and the formation of courtly ideals, 939-1210*, Philadelphia : University of Pennsylvania press, 1985.

KARNEIN 1981b = A. Karnein, « *Amor est passio* – A definition of Courtly love », dans *Court and Poet*, éd. G. S. Burgess, Liverpool : Cairns, 1981, pp. 215-221.

KAY 1990 = S. Kay, *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

KÖHLER 1976 = E. Köhler, *Sociologia della fin'amors. Saggi trobadorici*, éd. et tr. M. Mancini, Padova : Liviana 1976.

LACAN 1960 = J. Lacan, *Le Séminaire livre VII. L'éthique de la psychanalyse, 1959-1960*, éd. J.-A. Miller, Paris : Seuil, 1986.

LACHET 2017 = C. Lachet, *L'amour courtois. Une anthologie*, Paris : G-F Flammarion, 2017.

LAVIS 1972 = G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie française : étude sémantique et stylistique du réseau lexical «joie-dolor»*, Paris : Les Belles Lettres, 1972.

LAZAR 1964 = M. Lazar, *Amour courtois et fin'amors : dans la littérature du XIIIe siècle*, Paris : C. Klincksieck, 1964.

LAZZERINI 2009 = L. Lazzerini, « Auerbach e l'interpretazione dei testi medievali: la lezione di *Figura* », dans *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, I. Paccagnella (éd.), Padova : Esedra, 2009, pp. 143-176.

LAZZERINI 2010 = L. Lazzerini, *Silva portentosa: enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena : Mucchi, 2010.

LE GOFF 1957 = J. Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris : Éd. du Seuil, [1957] 1985.

LEJEUNE 1977 = R. Lejeune, « La femme dans les littératures française et occitane du XIe au XIIIe siècle », *CCM*, 20 (1977), pp. 201-217.

LEMAIRE 1994 = J.-Ch. Lemaire, *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Paris : Klincksieck / Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises, 1994.

LEWIS 1958 = C. S. Lewis, *Allegory of Love, A Study in Medieval Tradition*, Oxford : Oxford University Press, 1958.

MARGONI 1965 = I. Margoni, *Fin'amors, mezura e cortezia : saggio sulla lirica provenzale del XII secolo*, Milano : Istituto Editoriale Cisalpino, 1965.

MARTIN 1987 = J.-P. Martin, « Les motifs de la chanson de geste. Définition et utilisation », *CCM*, 30 (1987), pp. 315-329.

MAZZINI 1990 = I. Mazzini, « Il folle d'amore », dans *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'innamoramento alla crisi*, S. Alfonso, G. Cipriani G., P. Fedeli P., I. Mazzini, A. Tedeschi (éd.), Bari : Edipuglia, pp. 39-84.

MENARD 2008 = Ph. Ménard, « L'écriture de Guillaume le Vinier. Étude de poétique et de stylistique médiévales », dans *Les chansons de langue d'oïl : l'art des trouvères*, Marie-Geneviève Grossel et Jean-Charles Herbin (éd.), Valenciennes : CAMELIA (Presses universitaires de Valenciennes), 2008, pp. 183-210.

MUNK 1987 = O. B. Munk 1987, « Ovide au Moyen Age (du IXe au XIIe siècle) », dans *Le strade del testo*, G. Cavallo (éd.), Bari : Adriatica, pp. 67-98.

NYGREN 1938 = A. Nygren, *Erôs et Agapè. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, tr. P. Jundt, Paris : Cerf, [1936-1938] 2009.

PATERA 2018a = T. Patera, «Parler dulcemente d'amur». *Identità, desiderio, racconto nei testi antico-francesi della leggenda di Tristano (XII sec.)*, Macerata : Meum edizioni Università di Macerata, 2018.

PERI 1996 = M. Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli : Rubbettino, 1996.

PINTARIC 2002 = M. Pintarič, *Le sentiment du temps dans la littérature française : XIIIe siècle-fin XVIe siècle*, Paris : H. Champion, 2002.

POIRION 1981 = D. Poirion, « Écriture et ré-écriture au Moyen Âge », *Littérature*, 41 (1981), pp. 109-118.

POIRION 1994 = D. Poirion, *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans : Paradigme, 1994.

POZZI 1993 = G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milan : Adelphi, 1993.

PUIG 1995 = M. Puig Rodríguez-Escalona, *Poesía misogina en la edad media latina (ss. XIXIII)*, Barcellona : Universitat de Barcelona – Publicacions, 1995.

PULEGA 1995 = A. Pulega, *Amore cortese e modelli teologici. Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, Milano : Jaca book, 1995.

QUERUEL 2000 = D. Quérueu, « Aimer et être aimé : le chemin de la conversion dans quelques textes du XIV^e et du XV^e siècle », *Senefiance*, 46 (2000), pp. 203-218.

REDDY 2012 = W. M. Reddy, *The making of romantic love : longing and sexuality in Europe, South Asia, and Japan, 900-1200*, Chicago / London : the University of Chicago press, 2012.

RIBARD 2001 = J. Ribard, *Symbolisme et christianisme dans la littérature médiévale*, Paris : Champion, 2001.

RICHARD-DUPERRAY 2017 = A. Richard-Duperray, *L'amour courtois. Une notion à redéfinir*, Aix-en-Provence : Presses de L'Université de Provence, 2017.

RIEGER 1997 = D. Rieger, *Chanter et dire : études sur la littérature du Moyen âge*, Paris : Champion, 1997.

ROSENBERG – TISCHLER 1995 = *Chansons des trouvères : chanter m'estuet : édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits*, mélodies, trad., présentation et notes de S. N. Rosenberg – H. Tischler, avec la collab. de M.-G. Grossel, Paris : Le Livre de poche, 1995.

ROSENWEIN 2015 = B. H. Rosenwein, *Generations of Felling. A history of Emotions, 600-1700*, Cambridge : Cambridge University Press, 2015.

ROUSSELOT 1907 = P. Rousset, *Pour l'histoire du problème de l'amour au Moyen Age*, tr. A. Vincelette, reviewed and corrected by P. Vandeveld, Milwaukee : Marquette University Press, [1907] 2001.

ROSSI 2004 = L. Rossi, « Alain de Lille, Jean de Meun, Dante: 'nodi' poetici e d'esegesi », *Critica del testo*, 7:2 (2004), pp. 851-875.

ROSSI 2005 = L. Rossi, « Ovidio », dans *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. : Il Medioevo volgare*, P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro (éd.), vol. 3, Roma : Salerno Ed., 1999-2005, pp. 259-301.

ROUSSEL 1995 = C. Roussel, « Courtoisie », dans *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Âge à nos jours*, A. Montandon (éd.), Paris : Seuil, 1995, pp. 175-196.

RUSSO 2018 = V. Russo, « Actualités de l'amour courtois. Réflexions croisées sur quelques parutions récentes », *Romania*, 136:2 (2018), pp. 402-427.

RUSSO 2019 = V. Russo, « L'espressione dell'anima e la parola del corpo: su alcuni significati del *tópos* di matrice naturalistica nella lirica cortese », *Micrologus*, 94 (2019), pp. 83-96.

SALY 1999 = A. Saly, *Mythes et dogmes : roman arthurien, épopée romane*, Orléans : Paradigme, 1999.

SAOUMA 2016 = B. Saouma, *Amour sacré, « fin'amor ». Bernard de Clairvaux et les troubadours*, Leuven – Paris – Bristol : Éditions de l'Institut supérieur de philosophie de Louvain-La-Neuve / Peeters, 2016.

SARTRE 2007 = J.-P. Sartre, « Pour une psychologie de l'homme féodal », *Les Temps Modernes*, 645-646:4 (2007), pp. 76-123.

SCHNELL 1982 = R. Schnell, *Andreas Capellanus. Zur Rezeption des römischen und kanonischen Rechts in "De Amore"*, München : Wilhelm Fink Verlag, 1982.

SCHNELL 1982 = R. Schnell, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour », *Romania*, 110 (1989), pp. 72-126 – pp. 331-363.

SEGRE 1985 = C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino : Einaudi, 1985.

STANESCO – ZINK 1992 = M. Stanesco – M. Zink, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris : PUF, 1992.

STRUBEL 1990 = A. Strubel, « L'allégorisation du verger courtois », dans *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1990, pp. 343-357.

STRUBEL 2002 = A. Strubel, « Grant senefiance a », dans *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris : Champion, 2002.

TILLIETTE 1992 = J.-Y. Tilliette, « Hermès amoureux, ou les métamorphoses de la Chimère. Réflexions sur les *carmina* 200 et 201 de Baudri de Bourgueil », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, 104 (1992), pp. 121-161.

TILLIETTE 1994 = J.-Y. Tilliette, « Savants et poètes du moyen âge face à Ovide : les débuts de l'*aetas Ovidiana* (v. 1050-v. 1200) », dans *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, M. Picone, B. Zimmermann (éd.), Stuttgart : M&P Schriftenreihe, 1994, pp. 63-104.

TILLIETTE 1998 = J.-Y. Tilliette, « *Amor est passio innata ex visione procedens*. Amour et vision dans le *Tractatus amoris* d'André le Chapelain », *Micrologus*, 6 (1998), pp. 187-200.

TILLIETTE 2019 = J.-Y. Tilliette, « Existe-t-il une poésie courtoise en latin ? », *Medioevo Romano*, 43 (2019), pp. 36-56.

TOURY 2001 = M.-N. Toury, *Mort et fin'amor dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris : H. Champion, 2001.

TRACHSLER 2000 = R. Trachsler, *Disjointures-Conjointures : étude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Age*, Tübingen / Basel : A. Francke, 2000.

VALETTE 2018 = J.-R. Valette, « Quêtes de joie : la Rose et le Graal », *Romania*, 136 (2018), pp. 61-74.

VARVARO 2005 = A. Varvaro, « Le corti anglo-normanne e francesi », dans *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. : Il Medioevo volgare*, P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro (éd.), vol. 1, t. II, Roma : Salerno Ed., 1999-2005, pp. 253-301.

VERGER 1996 = J. Verger, *La Renaissance du XII^e siècle*, Paris : Cerf, 1996.

VINAVER 1970 = E. Vinaver, *À la recherche d'une poétique médiévale*, Paris : Nizet, 1970.

ZAGANELLI 1982 = G. Zaganelli, *Aimer, souffrir, joir: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze : la Nuova Italia, 1982.

ZAGANELLI 2005 = G. Zaganelli, « La corte di Champagne », dans *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. : Il Medioevo volgare*, P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro (éd.), vol. 1, t. II, Roma : Salerno Ed., 1999-2005, pp. 303-325.

ZINK 1985 = M. Zink, *La subjectivité littéraire : autour du siècle de saint Louis*, Paris : Presses universitaires de France, 1985.

ZINK 1992a = M. Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris : PUF, [1992] 2014.

ZINK 1992b = M. Zink, *Les voix de la conscience : parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Caen : Paradigme, 1992.

ZINK 2001 = M. Zink, « L'amour naturel de Guillaume de Saint-Thierry aux dernier troubadours », *Journal des savants*, 2001, pp. 321-349.

ZINK 2003a = M. Zink, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

ZINK 2003b = M. Zink, « Nature et sentiment », *Littérature*, 130 (2003) (*Altérités du Moyen Âge*), pp. 39-47.

ZINK 2006 = M. Zink, *Nature et poésie au Moyen*, Paris : Fayard, 2006.

ZUMTHOR 1963 = P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane XIe-XIIIe siècles*, Paris : C. Klincksieck, 1963.

ZUMTHOR 1972 = P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris : Seuil, [1972] 2000.

ZUMTHOR 1985 = P. Zumthor, « Archaïsme et fiction : les plus anciens documents de la langue romane », dans *La linguistique fantastique*, S. Auroux, J-Ch. Chevalier, N. Jacques-Chaquin, C. Marchello-Nizia (éd.), Paris : J. Clim et Denoël, 1985, pp. 285-299.

Études : Première partie

AKEHURST 1973 = F.R.P. Akehurst, « Les étapes de l'amour chez Bernard de Ventadour », CCM, 16 (1973), pp. 133-147.

ALVAR – GOMEZ MORENO 1987 = C. Alvar – A. Gómez Moreno, *La poesía lírica medieval*, Madrid : Taurus, 1987.

ANTONELLI 2006 = R. Antonelli, « Le je lyrique dans la poésie méditerranéenne », dans *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge: nouvelles approches*, D. Billy, F. Clément, A. Combes (éd.), Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 2006.

ASPERTI 2006 = S. Asperti, *Origini romanze : lingue, testi antichi, letterature*, Roma : Viella, 2006.

ASPERTI 2010a = S. Asperti, « A ritroso: Bertrán Carbonel, Sordello, Guglielmo di Poitiers », *Romania*, 128 (2010), pp. 273-98.

ASPERTI 2010b = S. Asperti, « *Soudadiers no truep ab cuy s'apays...* (Cercamon BEdT 112,003a:33) », dans *Mélanges François Zufferey*, S. Maffei Boillat, A. Corbellari (éd.), Strasbourg : ELiPhi, 2016, pp. 1-12.

ASPERTI 2013a = S. Asperti, « Per un ripensamento della 'teoria dei generi lirici' in antico provenzale », *Studi mediolatini e volgari*, 59 (2013), pp. 65-105.

ASPERTI 2016 = S. Asperti, « *Soudadiers no truep ab cuy s'apays...* (Cercamon BEdT 112,003a:33) », dans *L'aventure du sens. Mélanges François Zufferey*, A. Corbellari – S. Maffei Boillat (éd.), Strasbourg : ELiPhi, pp. 1-12.

ASPERTI 2017 = S. Asperti, « *Ab fina joia comensa / Lo vers qui bels motz assona* », *Studi Mediolatini e volgari*, 63 (2017), pp. 5-87.

ASPERTI – MENICHETTI 2018 = S. Asperti – C. Menichetti, « Voci autoriali e auto-denominazione in Marcabru », *InVerbis. Lingue Letterature e culture*, 2 (2018), pp. 35-62.

ATTURO 2014 = V. Atturo, « “Languor carnis. Echi di memoria salomonica nella fisiologia emozionale dei trovatori », dans *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, P. Canettieri – A. Punzi (éd.), Rome : Viella, 2014, pp. 49-78.

AVALLE 1973 = D'A. S. Avalle, « Variazioni su tema obbligato », dans *Antologia dei « Saggi di Umanismo Cristiano »*, Pavia : Ponzio, 1973, pp. 371-380.

AVALLE 1993 = D'A. S. Avalle, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nouv. éd. par L. Leonardi, Torino : Einaudi, 1993.

BALBO – NOTO 2011 = A. Balbo – G. Noto, « I nomi dei classici latini nella poesia dei trovatori », dans *“Tanti affetti in tal momento”. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, A. Balbo, F. Bessone, E. Malaspina (éd.), Alessandria : Edizioni dell'Orso, pp. 11-40.

BANNIARD 2013 = M. Banniard, « La langue des esclaves peut-elle parler de Dieu ? La langue occitane à la conquête de son acrolecte religieux », dans *La parole sacrée. Forme, fonctions, sens (11e -15e s.)*, P. Henriot (éd.), Cahiers de Fanjeaux, 47 (2013), pp. 195-214.

BEC 1968 = P. Bec, « La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour [Essai d'analyse systématique] », CCM, 11 (1968), pp. 545-571.

BEC 1984 = P. Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au moyen âge*, Paris : Stock, 1984.

BEC 2004 = P. Bec, « Prétroubadouresque ou paratroubadouresque ? Un antécédent médiéval d'un motif de chanson folklorique. *Si j'étais une hirondelle...* », CCM, 186 (2004), pp. 153-162.

BECK 1984 = A. Beck, « Le jeu des vierges du manuscrit Paris B.N. Lat. 1139 », *Revue Romane*, 19 (1984), pp. 245-283.

BELTRAMI 1974a = P. Beltrami, « Il "Jeu d'Adam", Auerbach, e un'osservazione sullo stile elevato », *Studi mediolatini e volgari*, 22 (1974), pp. 35-42.

BELTRAMI 1974b = P. Beltrami, « Pero Viviaez e l'amore per udita », *Studi mediolatini e volgari*, 22 (1974), pp. 43-66.

BELTRAMI 1990 = P. Beltrami, « Ancora su Guglielmo IX e i trovatori antichi », *Messana. Rassegna di studi filologici linguistici e storici*, n.s., 2 (1990), pp. 5-45.

BELTRAMI 1996 = P. Beltrami, « Bertran de Born poeta galante: la canzone della *domna soiseubuda* », dans *Ensi firent li ancessor. Mélanges de Philologie Médiévale offerts à Marc-René Jung*, L. Rossi (éd.), Alessandria : Dell'Orso, 1996, pp. 101-17.

BELTRAMI 1998a = P. Beltrami, « Per la storia dei trovatori: una discussione », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 108 (1998), pp. 27-50.

BELTRAMI 1998b = P. Beltrami, « Giochi di corte per Bertran de Born (*Chazutz sui de mal en pena*) », dans *Studi di Filologia Romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, di P. G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni (éd.), Pisa : Pacini, 2006, pp. 165-85.

BELTRAMI 2018 = P. Beltrami, « Remarques sur les premiers troubadours », *Lecturae tropatorum*, 11 (2018), <http://www.lt.unina.it/Beltrami-2018S.pdf>.

BEZZOLA 1940 = R. R. Bezzola, « Guillaume IX et les origines de l'amour courtois », *Romania*, 66 (1940), pp. 145-237.

BISCHOFF 1984 = B. Bischoff, « Altfranzösische Liebesstrophen (Spätes elftes Jahrhundert?) », dans *Anecdota novissima*, Stuttgart : Hiersemann, 1984, pp. 266-68.

BOLOGNA – FASSO 1991 = C. Bologna – A. Fassò, *Da Poitiers a Blaia : prima giornata del pellegrinaggio d'amore*, Messina : Sicania, 1991.

BOLOGNA 2010 = C. Bologna, « *Anima mea liquefacta est...*: sulla presenza dell'allegorismo vittorino nei trovatori », dans « *Percepta rependere dona* ». *Studi di filologia e linguistica per Anna Maria Luiselli*, C. Bologna, M. Mocan, P. Vaciago, Firenze : Olschki, 2010, pp. 31-52.

BRAET 1974 = H. Braet, « *Visio Amoris*. Genèse et signification d'un thème de la poésie provençale », dans *Mélanges d'Histoire littéraire, de Linguistique et de Philologie romanes*

offerts à Charles Rostaing, Liège : Association des romanistes de l'Université de Liège, 1974, pp. 89-99.

BRAET 1985 = H. Braet, « Rêve, réalité, écriture. Du référentiel à la sui-référence », dans *I sogni nel medioevo. Seminario internazionale*, T. Gregory (éd.), Roma : Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 11-24.

BURGWINKLE 1997 = W. E. Burgwinkle, *Love for Sale: Materialist Readings of the Troubadour Razo Corpus*, New York / London: Garland, 1997.

CAMILLE 1998 = M. Camille, *The medieval art of love : objects and subjects of desire*, New York : H. N. Abrams, 1998.

CAMPROUX 1965 = Ch. Camproux, « *Joi d'amor* » : jeu et joie d'amour, Montpellier : Causse et Castelnau, 1965.

CANETTIERI 2011 = P. Canettieri, « Appunti per la classificazione dei generi trobadorici », *Cognitive Philology*, 4 (2011), 41 pp.

CHERCHI 1972 = P. Cherchi, « Notula sull'amor lontano di Jaufre Rudel », *Cultura Neolatina*, 32 (1972), pp. 185-187.

CHAMBON 2018 = J.-P. Chambon, « *Segon lo vers del novel chan* (Guillaume de Poitiers, P.-C. 183, 1, vers 4) : essai de mise au point », *Revue des langues romanes*, 122:2 (2018), pp. 373-386.

CHOCHEYRAS 1996 = J. Chocheyras, *Tristan et Iseut : genèse d'un mythe littéraire*, Paris : H. Champion, 1996.

CHOCHEYRAS 2004 = J. Chocheyras, « Du Tristan de Thomas au Tristan de Bérout. La querelle d'Iseut », *Romania*, 122 (2004), pp. 507-522.

CORBELLARI 2007 = A. Corbellari, Introduction au volume *Le rêve médiéval : études littéraires*, A. Corbellari et J.-Y. Tilliette (éd.), Genève : Droz, 2007.

CROPP 1975 = G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève : Droz, 1975.

DAVIS 2015 = C. Davis, « "Chascus en lor lati": Guilhem IX, Birdsongs and the Language of Poetry », *Tenso (Bulletin of the Société Guilhem IX)*, 30 (2015), pp. 2-24.

DE CONCA 2002 = M. De Conca, « Il racconto esemplare: excursus ornitologico intorno alla *fin'amor* », in *Il racconto nel Medioevo romanzo*, Bologna : Pàtron, 2002, pp. 53-78.

DE RIQUER 1975 = M. de Riquer, *Los Trovadores : historia literaria y textos*, Barcelone : Ariel, 1975 (introduction citée dans la trad. italienne de M. Bonafin, Macerata : Edizioni Università di Macerata, 2010).

DI GIROLAMO 2014 = C. Di Girolamo, « Guglielmo di Poitiers Molt jauzions mi prenc amar (BdT 183.8) », *Lecturae tropatorum*, 7 (2014), en ligne : <http://www.lt.unina.it/DiGirolamo-2014.pdf>.

- DRAGONETTI 1964 = R. Dragonetti, « *Aizi et aizimen* chez les plus anciens troubadours », dans *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembloux : Duculot, 1964, pp. 127-153.
- ERRANTE 1948 = G. Errante, *Marcabru e le fonti sacre dell'antica lirica romanza*, Firenze : G. C. Sansoni, 1948.
- EVANS 1987 = D. H. Evans, « Les Noms d'oiseaux en oc: Tradition et innovation », dans *Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, P. T. Ricketts (éd.), London : A.I.E.O.-Westfield College, 1987, pp. 205-212.
- FEDERICI VESCOVINI 2003 = G. Federici Vescovini, *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo*, Perugia : Morlacchi, 2003.
- FRATTA 2017 = A. Fratta, « Arnaut Daniel, *Amors e jois e luecs e temps* (BdT 29.1) », *Lecturae Tropatorum*, 10 (2017), pp. 24.
- FÜG-PIERREVILLE 2013 = C. Füg-Pierreville, Introduction à *Les relations entre les hommes et les femmes dans la chanson de geste*, C. Füg-Pierreville (éd.), Lyon : Aprime éditions, 2013.
- FUMAROLI 1978 = M. Fumaroli, compte-rendu à G. Agamben, *Stanze, la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2 (1978), pp. 205-211.
- GAIFFIER 1945 = B. de Gaiffier, « Sources d'un texte relatif au mariage dans la *Vie de saint Alexis* », *Analecta Bollandiana*, 63 (1945), p. 48-55.
- GRAVES 1983 = R. J. Graves, "*Flamenca*" variations sur les thèmes de l'amour courtois, New York / Frankfurt on the Main / Berne : P. Lang, 1983.
- GRUBER 1983 = J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar : Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen : Niemeyer, 1983.
- GUBBINI 2005a = G. Gubbini, « Il tatto e il desiderio in una *querelle* trobadorica: Bernardo di Ventadorn e Marcabruno », *Critica del testo*, 8:1 (2005), pp. 281-313.
- GUBBINI 2005b = G. Gubbini, La *ponha d'amor* e la cadena: ferite e catene trobadoriche tra Jaufre Rudel, Raimbaut d'Aurenga e Bertran de Born », *Critica del testo*, 8:3 (2005), pp. 781-801.
- GUBBINI 2009 = G. Gubbini, *Tactus, osculum, factum. Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma : Nuova Cultura, 2009.
- GUBBINI 2011 = G. Gubbini, « "Radix amoris": Agostino, Dante e Petrarca (con Bernardo di Ventadorn) », *Critica del testo*, 14:2 (2011), pp. 465-482.
- GUBBINI 2012 = G. Gubbini, *La passione in assenza*, Manziana (Roma) : Vecchiarelli, 2012.
- GUIDA – LARGHI 2014 = S. Guida, G. Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena : Mucchi, 2014.

- HARVEY 1989 = R. Harvey, *The Troubadour Marcabru and love*, London : Westfield college, 1989.
- HILTY 1995 = G. Hilty, « Les plus anciens monuments de la langue occitane », dans *Cantarem d'aquestz trobadors: studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, L. Rossi (éd.), Alessandria : Ed. dell'Orso, 1995, pp. 25-45.
- HILTY 2001 = G. Hilty, « I primi testi romanzi », dans SLM 2, MV 1, *La produzione del testo*, P. Boitani, M. Mancini e A. Vàrvaro (éd.), Roma : Salerno Ed., pp. 57-89.
- HUCHET 1982 = J.-Ch. Huchet, « La dame et le troubadour : “Fin'amors” et mystique chez Bernard de Ventadorn », *Littérature*, 47 (1982), pp. 12-30.
- HUOT 1987 = S. Huot, *From song to book : the poetics of writing in old French lyric and lyrical narrative poetry*, Ithaca, NY : Cornell university press, 1987.
- LAFONT 1999 = R. Lafont, « Pour rendre à l'oc et aux Normands leur dû : genèse et premier développement de l'art épique gallo-roman », *CCM*, 42 (1999), pp. 139-178.
- LAZZERINI 1979 = L. Lazzerini, « Per una nuova interpretazione dell'*Alba* bilingue (cod. Vat. Reg. 1462) », *Studi medievali*, Ser. 3, 20 (1979), pp. 139-184.
- LAZZERINI 1985 = L. Lazzerini, « Nuove osservazioni sull'*Alba* bilingue », *Medioevo romanzo* 10 (1985), pp. 19-35.
- LAZZERINI 1993a = L. Lazzerini, « La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese », *Medioevo romanzo*, 18 (1993), pp. 153-205, 313-369.
- LAZZERINI 1993b = L. Lazzerini, « A proposito di due *Liebesstrophen* pretrobadoriche », *Cultura neolatina*, 53 (1993), pp. 123-134.
- LAZZERINI 1998 = L. Lazzerini, « L'“alodoletta” e il suo archetipo. La rielaborazione di temi mistici nella lirica trobadorica e nello stil novo », dans *Sotto il segno di Dante : scritti in onore di Francesco Mazzoni*, L. Coglievina, D. De Robertis (éd.), Firenze : Le Lettere, 1998, pp. 165-188.
- LAZZERINI 2001a = L. Lazzerini, *Letterature medievale in lingua d'oc*, Modena : Mucchi, [2001] 2010.
- LAZZERINI 2001b = L. Lazzerini, « Presenze bibliche nella poesia trobadorica: un'ipotesi sul dittico marcabruniano dell'*Estornel* », dans *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, F. Stella (éd.), Firenze : Sismel, 2001, pp. 459-492.
- LAZZERINI 2013 = L. Lazzerini, *Les troubadours et la sagesse : pour une relecture de la lyrique occitane du Moyen âge à la lumière des quatre sens de l'écriture et du concept de "Figura"*, Moustier-Ventadour : Association Carrefour Ventadour, 2013.
- LAZZERINI 2014 = L. Lazzerini, « Gli enigmi delle *albas* non finiscono mai: i casi di *Phebi claro* e *Reis glorios*, *Cultura neolatina*, 74 (2014), pp. 249-282.

LAZZERINI 2016 = L. Lazzerini, « L'enigma dell'alba di Giraut de Bornelh (*Reis glorios*, BdT 242,64): dalla lettura *facilior* al dubbio metodico », *Cultura neolatina*, 76 (2016), pp. 9-65.

LAZZERINI 2017 = L. Lazzerini, « Llull e i trovatori: amore, saggezza e follia », *eHumanista IVITRA*, 11 (2017), pp. 72-88.

LEFEVRE 1981 = Y. Lefèvre, « L'amour, c'est le paradis. Commentaire de la chanson IX de Guillaume IX d'Aquitaine », *Romania*, 102 (1981), pp. 289-305.

LEJEUNE 1959 = R. Lejeune, *La chanson de l' « amour de loins » de Jaufré Rudel*, dans *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena : Soc. Tip. Modenese, 1959, pp. 405-42.

LEJEUNE 1978 = R. Lejeune, « La part des sentiments personnels dans l'œuvre du troubadour Guillaume IX d'Aquitaine ; à propos de la poésie *Ab la dolchor del temps novel* », dans *Orbis mediaevalis : mélanges de langue et de littérature médiévale offerts à Reto Raduolf Bezzola*, G. Güntert, M.-R. Jung, K. Ringger (éd.), Berne : Francke, 1978, pp. 241-252.

LEJEUNE 1979 = R. Lejeune, *Littérature et société occitane au Moyen âge*, Liège : Marche romane, 1979.

LIMENTANI 1977 = A. Limentani, *L'eccezione narrativa : la Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino : Einaudi, 1977.

MAC BAIN 1992 = W. Mac Bain, « Courtliness in some religious texts of the twelfth century », dans *L'imaginaire courtois et son double*, G. Angeli, L. Formisano (éd.), Napoli : Pubblicazioni dell'Università degli studi di Salerno. Sezione Atti, convegni, miscellanee, 1992, pp. 371-386.

MANCINI 1984 = M. Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma : Pratiche Editrice, 1984.

MANCINI 1988 = M. Mancini, « *Sevals pantaisan*. Sogni e visioni in *Flamenca* », in *Filologia romanza e medievale. Studi in onore di Elio Melli*, 2 voll., A. Fassò, L. Formisano e M. Mancini (éd.), Alessandria : Dell'Orso, 1988, II, pp. 451-469.

MANCINI 1993 = M. Mancini, *La metafora feudale*, Modena : Mucchi, 1993.

MEJEAN-THIOLIER 2008 = S. Méjean-Thiolier, *L'archet et le lutrin : enseignement et foi dans la poésie médiévale d'oc*, Paris : l'Harmattan, 2008.

MEJEAN-THIOLIER 2018 = S. Méjean-Thiolier, *Voici l'arbre d'amour : nature et culture dans la poésie médiévale d'Oc*, Paris : l'Harmattan, 2018.

MENENDEZ PIDAL 1951 = R. Menéndez Pidal, « Cantos románticos andalusíes continuadores de una lírica latinavulgar », *Boletín de la Real Academia Española*, 31 (1951), pp. 187-270.

MENEGHETTI 1992 = M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori : la ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino : G. Einaudi, [1984] 1992.

MENEGHETTI 1997 = M. L. Meneghetti, *Le origini delle letterature medievali romanze*, Roma-Bari : Editori Laterza, 1997.

MEYLAC 2012 = M. Meylac, « Encore des motifs de l'*amor de lonh* et de l'*amor ses vezer* dans leur contexte littéraire, folklorique et anthropologique », dans *Jaufre Rudel. Prince, amant et*

poète (Trobada tenue à Blaye le 24 et 25 juin 2011), L. de Goustine (éd.), Moustier-Ventadour : Cahiers de Carrefour Ventadour, 2012, 150-171.

MILONE 1988 = L. Milone, « Rossinhol, ironda, lauzeta: Bernart de Ventadorn e i movimenti del desiderio », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 12 (1988), pp. 1-20.

MINERVINI 2003 = L. Minervini, « La poesía ispano-araba e la tradizione lirica romanza. Una questione aperta », dans *Lo spazio letterario del Medioevo*, 3: *Le culture circostanti*, M. Capaldo, F. Cardini, G. Cavallo, B. Scarcia Amoretti (éd.), 2, Roma : Salerno Ed., pp. 705-723.

MÖLK 1968 = U. Mölk, *Trobar clus, trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*, München : W. Fink, 1968.

MÖLK 1996 = U. Mölk, « Zwei Fragmente galloromanischer weltlicher Lyrik des 11. Jahrhunderts », dans *Ensi firent li ancessor. Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc René Jung*, Alessandria : Dell'Orso, 1996, pp. 47-51.

NELLI 1963 = R. Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse : Ed. Privat, [1963] 1984.

OTIS-COUR 2005 = L. Otis-Cour, « Mariage d'amour, charité et société dans les « romans de couple » médiévaux », *Le Moyen Age*, 111 (2005), pp. 275-291.

PASERO 1967 = N. Pasero, « *Companho, tant ai agutz d'avols conres* di Guglielmo IX d'Aquitania e il tema dell'amore invincibile », *Cultura neolatina*, 27 (1967), pp. 19-29.

PASERO 2013 = N. Pasero, « L'amor cortese: modello, metafora, progetto », dans *Dai pochi ai molti. Studi Roberto Antonelli*, Roma : Viella, pp. 1263-1270.

PASERO 2016 = N. Pasero, « Dal fantasma alla visione: percorsi medievali dell'amore », dans *Fantasia e fantasmi: le fucine medievali del racconto*, S. M. Barillari, M. Di Febo, Aicurzio : Virtuosa-Mente, 2016.

PATERSON 1993 = L. M. Paterson, *Le monde des troubadours : la société médiévale occitane de 1100 à 1300*, traduction de l'anglais par G. Gouiran, Montpellier : Presses du Languedoc, [1993] 1997.

PATERSON 2011 = L. M. Paterson, *Culture and society in medieval Occitania*, Burlington, VT : Ashgate, 2011.

PAYEN 1970 = J.-Ch. Payen, « L'espace et le temps de la chanson courtoise occitane », *Annales de l'Institut d'Etudes occitanes (Présence des Troubadours)*, 2 (1970), 4^e s., pp. 143-167.

PAYEN 1986 = J.-Ch. Payen, « L'inspiration popularisante chez Bernard de Ventadour », in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, H.-E. Keller (éd.), t. 1, Kalamazoo : Medieval institute / Western Michigan university, 1986, pp. 193-204.

PELLEGRINI 1944 = S. Pellegrini, « Intorno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori », *Cultura neolatina*, 4/5 (1944/45), pp. 21-36.

PERAINO 2011 = J. A. Peraino, *Giving voice to love : song and self-expression from the troubadours to Guillaume de Machaut*, New York : Oxford University Press, 2011.

PIROT 1972 = F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIIe et XIIIe siècles. Les sirventes-ensenhamens de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertran de Paris* », Barcellona : Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1972.

REY-FLAUD 1983 = H. Rey-Flaud, *La Névrose courtoise*, Paris : Seuil, 1983.

RIEGER 1980 = D. Rieger, « Guillaume IX d'Aquitaine et l'idéologie troubadouresque. Remarques sur l'emploi des noms propres chez le "premier" troubadour », *Romania*, 101 (1980), pp. 433-449.

RICKETTS 2001 = T. P. Ricketts, « L'éthique de Matfre Ermengaud dans le *Breviari d'Amor* », dans *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, 6e Congrès International de l'Association internationale d'études occitanes, 12-19 septembre 1999, G. Kremnitz, B. Czernilofsky, P. Cichon, R. Tanzmeister (éd.), Wien : Edition Praesens Wissenschaftsverlag, pp. 464-468.

RICKETTS 2003 = T. P. Ricketts, « Matfre Ermengaud, un homme de son temps ? », dans *Connaissance de la littérature occitane. Matfre Ermengaud (1246-1322) et le 'Breviari d'amor'*, Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan, [2003] 2012, pp. 17-32.

RONCAGLIA 1958 = Au. Roncaglia, « Carestia », *Cultura neolatina*, 18 (1958), pp. 121-137.

RONCAGLIA 1959 = Au. Roncaglia, « La lirica arabo-iberica e il sorgere della lirica romanza fuori dalla penisola iberica », dans *Oriente ed Occidente nel Medioevo. Atti del XII Convegno « Alessandro Volta »* (27 maggio – 1 giugno 1956à), Roma, pp. 321-343 – pp. 354-359.

RONCAGLIA 1965 = Au. Roncaglia, « *Cortesamen vuoill comensar* », *Rivista di cultura classica e medioevale*, 7 (1965), pp. 948-961.

RONCAGLIA 1968 = Au. Roncaglia, « La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno », dans *Omaggio Benvenuto Terracini*, C. Segre (éd.), Milano : Il saggiaiore, pp. 201-254.

RONCAGLIA 1978 = Au. Roncaglia, « Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII sec. (Discussione sui fondamenti religiosi del *trobar naturau* di Marcabruno) », dans *I Cistercensi e il Lazio* (Atti delle giornate di studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma), Roma : Multigrafica, 1978, pp. 11-22.

RONCAGLIA 1982 = Au. Roncaglia, « Le corti medievali », dans *Letteratura italiana*, A. Asor Rosa (éd.), vol. I, Torino : Einaudi, 1982, pp. 33-147.

RONCAGLIA 1992 = Au. Roncaglia, « Guillaume IX d'Aquitaine et le jeu du *trobar* (avec un plaidoyer pour la déidéologisation de *Midons*) », dans *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, M. Rouquette, G. Gouiran, Montpellier : Université Paul Valéry, 1992, pp. 1105-1117.

ROSSI 1994 = L. Rossi, « I trovatori e l'esempio ovidiano », dans *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, M. Picone, B. Zimmermann, Stuttgart : M und P Verl für Wissenschaft und Forschung, 1994, pp. 105-148.

ROSSI 2001 = L. Rossi, « *Carestia, Tristan*, les troubadours et le modèle de Saint Paul : encore sur *D'amors qui m'a tolu a moi* (RS 1664), dans *Convergences médiévales. Épopée, lyrique*,

roman. *Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, N. Henrad, P. Moreno, M. Thirty-Stassin (éd.), Bruxelles : De Boeck, 2001, pp. 312-360.

ROSSI 2011 = L. Rossi, « Per Cercamon e i più antichi trovatori », *Cultura Neolatina*, 71 (2011), pp. 333-359.

SAOUMA 1989 = B. Saouma, « Le Christ-Epoux chez Bernard de Clairvaux et la Dame dans la *fin'amors* des troubadours », *Studi medievali* (3^e série), vol. 30 (1989), p. 533-566.

SCHLÄGER 1895 = G. von Schläger, « Studien über das Tagelied », Jena : H. Pohle, 1895.

SPITZER 1959 = L. Spitzer, « L'amour loitain de Jaufre Rudel et le sens de la poésie des troubadours », dans *Études de style*, Paris : Gallimard, [1959] 1970.

STRONSKI 1910 = St. Stronski, *Le Troubadour Folquet de Marseille*, Cracovie : Académie des Sciences, 1910.

SWITTEN 1992 = M. L. Switten, « Modèle et variation : Saint Martial de Limoges et les troubadours, dans *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, M. Rouquette, G. Gouiran, Montpellier : Université Paul Valéry, 1992, pp. 679-686.

TOPSFIELD 1975 = L. Topfield, *Troubadours and love*, Cambridge / London / New York : Cambridge university press, 1975.

VALENTI 2014 = G. Valenti, *La liturgia del trobar. Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, Berlin / New York : De Gruyter, 2014.

VERHUYCK 1982 = P. Verhuyck, « Guillaume IX, Chanson IX : Joy sans Dame », *Vox Romanica*, 41 (1982), pp. 95-103.

VILLARI 2018 = G. Villari, « L'accomplissement de l'amour en songe : étude d'un motif lyrique (XII^e - XIII^e siècle) », *Romania*, 136 (2018), pp. 350-371.

ZILTENER 1986 = W. Ziltener, « Ai Deus, car no sui hironda! », dans *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, H.-E. Keller (éd.), I, Kalamazoo : Michigan, 1986, pp. 363-71.

ZINK 2013 = M. Zink, *Les troubadours, une histoire poétique*, Paris : Perrin, 2013.

ZINK 2018 = M. Zink, « Corps visible, corps caché dans la poésie des troubadours », *Revue des langues romanes*, 122:1 (2018), pp. 107-123.

Études : Deuxième Partie

ADLER 1960 = A. Adler, « *Militia and amor in the Roman de Troie* », *Romanische Forschungen*, 72 (1960), pp. 14-29.

AL-MOMANI 2012 = H. Ali A. Al-Momani, « The influence of the conception of love in Plato's Symposium on Virgil's *Aeneid* and the French *Eneas* », *Studies in Literature and Language*, 4:2 (2012), pp. 17-22.

ASPERTI 2013b = S. Asperti, « Rilettura del Frammento dell'Aia », dans *Rolando in paradiso. Il Frammento dell'Aia e le origini dell'epica romanza*, F. Lo Monaco (éd.), Firenze : Sismel/Edizioni dell Galuzzo, 2013, pp. 75-96.

AURELL 2003 = M. Aurell, *L'Empire des Plantagenêt, 1154-1224*, Paris : Perrin, 2003.

AURELL 2011a = M. Aurell, *Le chevalier lettré : savoir et conduite de l'aristocratie aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris : Fayard, 2011.

AURELL 2011b = M. Aurell, Introduction au volume *Chevalerie et christianisme aux XII^e et XIII^e siècles*, M. Aurell et C. Girbea (éd.), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, pp. 7-48.

AURELL 2013 = M. Aurell, *Aliénor d'Aquitaine & l'essor de Fontevraud*, Nantes : 303, 2013.

AURELL 2015 = M. Aurell, « L'art comme propagande royale ? Henri II d'Angleterre, Aliénor d'Aquitaine et leurs enfants (1154-1204) », *Hortus artium medievalium (Performing Power through Visual Narrativity in Late Medieval Europe: an Interdisciplinary Approach)*, 21 (2015), pp. 22-40.

BALADIER 2010 = Ch. Baladier, *Aventure et discours dans l'amour courtois*, Paris : Hermann éd., 2010.

BARBIERI 2007a = A. Barbieri, [compte-rendu] M. Stanesco, *D'armes & d'amours. Études de littérature arthurienne*, Orléans, Paradigme, 2002, *Revue Critique de Philologie Romane*, 8 (2007), pp. 127-143.

BARBIERI 2007b = A. Barbieri, « Ferire, gioire, patire: i lemmi della violenza nei romanzi di Chrétien de Troyes », *Parole e temi del romanzo medievale*, A. P. Fuksas (éd.), Roma, Viella, 2007, pp. 101-137.

BARBIERI 2013 = A. Barbieri, « Folclore e letterature medievali romanze: note di antropologia del testo », dans *Études romanes. Hommages offerts à Florica Dimistrescu et Alexandre Niculescu*, D. O. Cepraga, C. Lupu, L. Renzi (éd.), 2 voll., București : Editura Universității din București, 2013, I, pp. 72-79.

BARBIERI 2017a = A. Barbieri, *Angeli sterminatori: paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'oïl*, Padova, Esedra, 2017.

BARBIERI 2017b = A. Barbieri, « Verso le case dell'Ade : modelli sciamanici nel Cavaliere della Carretta », dans *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto e sinopia letteraria*, A. Barbieri (éd.), Vérone : Fiorini, 2017, pp. 158-214.

BARTHELEMY 2006 = D. Barthélemy, « La chevalerie en perspective historique », *Revue des Langues Romanes*, 2006, pp. 1-16.

BARTHELEMY 2007 = D. Barthélemy, *La chevalerie : de la Germanie antique à la France du XII^e siècle*, Paris : Fayard, 2007.

BASWELL 1995 = C. Baswell, *Virgil in Medieval England: Figuring The Aeneid from the Twelfth Century to Chaucer*, Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

BAUMGARTNER 1988 = E. Baumgartner, « Le temps des automates », dans *Le nombre du temps en hommage à Paul Zumthor*, E. Baumgartner, G. Di Stefano, F. Ferrand, S. Lusignan, C. Marchello-Nizia et M. Perret (éd.), Paris : Champion, 1988, pp. 15-21.

BAUMGARTNER 1994a = E. Baumgartner, *De l'histoire de Troie au livre du Graal : le temps, le récit (XII^e-XIII^e siècles)*, Orléans : Paradigme, 1994.

BAUMGARTNER 1994b = E. Baumgartner, « Peinture et écriture : la description de la tente dans les romans antiques au XII^e siècle », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal: le temps, le récit*, Orléans : Paradigme (Varia) 18 (1994), pp. 179-187.

BEDIER 1900 = J. Bédier, « Spécimen d'un essai de reconstruction conjecturale du *Tristan de Thomas* », *Forschungen zur romanischen Philologie. Festgabe für Hermann Suchier zum 15. März 1900*, Halle a. S. : Niemeyer, 1900, pp. 75-114.

BELTRAMI 1984 = P. Beltrami, « Racconto mitico e linguaggio lirico: per l'interpretazione del *Chevalier de la charrete* », *Studi Mediolatini e Volgari*, 30 (1984), pp. 5-67.

BESNARDEAU 2007 = W. Besnardeau, *Représentations littéraires de l'étranger au XII^e siècle. Des chansons de geste aux premières mises en roman*, Paris : Champion, 2007.

BESNARDEAU 2013 = W. Besnardeau, « Les relations entre hommes et femmes dans Floovant », dans *Les relations entre les hommes et les femmes dans la chanson de geste*, Actes du colloque international de Lyon des 28 et 29 novembre 2011, C. Pierreville (éd.), Lyon : Université Jean Moulin-Lyon 3, 2013, pp. 95-105.

BLUMENFELD-KOSINSKI 1984 = R. Blumenfeld-Kosinski, « The Earliest Developments of the French Novel: The *Roman de Thèbes* in Verse and Prose », dans *The French Novel. Theory and Practice* (French Literature Series), 11 (1984), pp. 1-10.

BOUTET 1999 = D. Boutet, *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française, 1100-1250*, Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

BOUTET 2000 = D. Boutet, Introduction au volume "*Raoul de Cambrai*" : *entre l'épique et le romanesque*, D. Boutet (éd.), Nanterre : Centre des sciences de la littérature, 2000.

BOUTET 2006 = D. Boutet, « Chevalerie et chanson de geste au XII^e siècle : essai d'une définition sociale », *Revue des Langues Romanes*, 2006, pp. 35-56.

BOUTET 2013 = D. Boutet, « Amour et séquestration, entre lyrique et romanesque dans la littérature d'oïl aux XII^e et XIII^e siècles », *Romania*, 131 (2013), pp. 257-280.

BOWEN 1975 = Ch. Bowen, « Great-bladdered Medb: mythology and invention in the *Táin bó Cuailnge* », *Éire-Ireland* 10 (1975), pp. 14–34.

BRAET 1977 = H. Braet, « Le rêve d'amour dans le roman courtois », dans *Voices of Conscience: Essays on Medieval and Modern French Literature in Memory of James D. Powell and Rosemary Hodgins*, R. J. Cormier (éd.), Philadelphia, Temple University Press, 1977, pp. 107-118.

BROMWICH 1955 = R. Bromwich, « Some remarks on the Celtic Sources of Tristan », *Transactions of the Honourable Society of Cymmrodorion (1953)*, London, 1955, pp. 32-60.

BROULAND 1995 = M. T. Brouland, « La souveraineté de Gwenhwyfar-Guenièvre », dans *Lancelot-Lanzelet hier et aujourd'hui, pour fêter les 90 ans de Alexandre Micha*, D. Buschinger – M. Zink (éd.), Greifswald : Reineke-Verlag, 1995, pp. 53-63.

BROULAND 1996 = M. T. Brouland, « Le philtre d'amour dans *Tristan et Iseut* et la *geis* dans *Torwigheacht Dhiarmada agus Ghrainne* », dans *Collection of Essays Tristan und Isolde. Unvergängliches Thema der Weltkultur / Tristan et Iseut. Un thème éternel dans la culture mondiale. XXX. Jahrestagung des Arbeitskreises "Deutsche Literatur des Mittelalters" / 30eme Congrès du Cercle de travail de la littérature allemande au Moyen Âge*, (Greifswald/Deutschland - Allemagne / Mont-Saint-Michel, 1995), D. Buschinger – W. Spiewok, Greifswald : Reineke-Verlag, 1996, pp. 59-68.

BRUCKNER 1980 = M. T. Bruckner, *Narrative invention in twelfth-century French romance: the convention of hospitality, 1160-1200*, Lexington, Ky : French forum, 1980.

BRUCKNER 1993 = M. T. Bruckner, *Shaping romance: interpretation, truth, and closure in twelfth-century French fictions*, Philadelphia (Pennsylvania) : University of Pennsylvania Press, 1993.

BURGESS 1994 = S. Burgess Glyn, « The term “chevalerie” in twelfth-century French », *Medieval Codicology, Iconography, Literature and Translation: Studies for Keith Val Sinclair*, Peter Rolfe Monks et D. D. R. Owen (éd.), Leiden/New York/Köln : Brill (Litterae textuales), 1994, pp. 343-358.

BURGWINKLE 1993 = W. Burgwinkle, « Knighting the classical hero: homo/hetero affectivity in *Eneas* », *Exemplaria*, 5:1 (1993), pp. 1-43.

CARDINI 1982 = F. Cardini, *La culture de la guerre : X^e-XVIII^e siècle*, tr. A. Levi, Paris : Gallimard, [1982] 1992.

CARL 1998 = G. W. Carl, « “Tu cuides que nos seions taus / come autres femes comunaus”: the sexually confident woman in the *Roman de Troie* », dans *Gender Transgressions: Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*, K. J. Taylor (éd.), New York : Garland, 1998, pp. 107-127.

CHAREYRON 1988 = N. Chareyron, « Amour, couple et mariage dans l'*Eneas* », *Perspectives médiévales*, 14 (1988), pp. 7-11.

CHAUOU 2001 = A. Chauou, *L'idéologie Plantagenêt: Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XIIIe-XIIIe siècles)*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001.

- CIGADA 1965 = S. Cigada, *La leggenda medievale del Cervo Bianco e le origini della « Matière de Bretagne »*, Rome : Accademia Nazionale dei Lincei, 1965.
- CLOGAN 1990 = P. M. Clogan, « New directions in twelfth-century courtly narrative: Le Roman de Thèbes », *Mediaevistik*, 3 (1990), pp. 55-70.
- CLANCY 1993 = T. O. Clancy, « Fools and Adultery in some early Irish Texts », *Ériu*, 44 (1993) pp. 105-124.
- COHEN 1958 = C. Cohen, « Les éléments constitutifs de quelques *planctus* des X^e et XI^e siècles », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1 (1958). pp. 83-86.
- COMBARIEU 1979 = M. de Combarieu Du Grès, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste : des origines à 1250*, Aix-en-Provence : Publications Université de Provence, 1979.
- COMBES 2001 = A. Combes, *Les voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, Paris : Champion, 2001.
- COOPER 2005 = C. Cooper-Deniau, « Culture cléricale et motif du “don contraignant”. Contre-enquête sur la théorie de l'origine celtique de ce motif dans la littérature française du XII^e siècle et dans les romans arthuriens », *Le Moyen Age*, 111:1 (2005), pp. 9-39
- COPPIN 1961 = J. Coppin, *Amour et mariage dans la littérature française du Nord au Moyen-Âge*, Paris : Librairie d'Argences, 1961.
- CORMIER 1971 = R. J. Cormier, « The present state of studies on the *Roman d'Eneas* », *Cultura neolatina*, 31 (1971), pp. 7-39.
- CORMIER 1972 = R. J. Cormier, « The structure of the *Roman d'Eneas* », *Classical Folia*, 26 (1972), pp. 107-113.
- CORMIER 1973 = R. J. Cormier, *One Heart, One Mind: The Rebirth of Virgil's Hero in Medieval French Romance*, University (Miss.), Romance Monographs, 1973.
- CORMIER 1974a = R. J. Cormier, « Gleanings on the manuscript tradition of the *Roman d'Eneas* », *Manuscripta*, 17 (1974), pp. 42-47.
- CORMIER 1974b = R. J. Cormier, « The problem of anachronism: recent scholarship on the French medieval romances of Antiquity », *Philological Quarterly*, 53 (1974), pp. 145-157.
- CORMIER 1976 = R. J. Cormier, « Remarques sur le *Roman d'Eneas* et l'*Erec et Enide* de Chrétien de Troyes », *Revue des langues romanes*, 82 (1976), p. 85-97.
- CORMIER 1981 = R. J. Cormier, « Le *Roman d'Eneas* et la formation des critères du roman médiéval », dans *Atti del XIV congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Napoli, 15-20 aprile 1974), Amsterdam : Benjamins; Napoli : Macchiaroli, 1981, t. 4, pp. 352-360.
- CORMIER 1992 = R. J. Cormier, « Éléments savants ou quasi-courtois dans quelques épopées folkloriques (notes sur le héros culturel dans le contexte global) », dans *L'imaginaire courtois et son double*, L. Formisano et G. Angeli (éd.), Napoli : Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, pp. 293-304.

CORMIER 1994 = R. J. Cormier, « Taming the warrior: responding to the charge of sexual deviance in twelfth-century vernacular romance », dans *Literary Aspects of Courtly Culture. Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society (University of Massachusetts)*, D. Maddox, S. Sturm-Maddox (éd.), Cambridge : Brewer, 1994, pp. 153-160.

CORMIER 2008 = R. J. Cormier, « Woman's ways of feeling: Lavinia's innovative discourse of/on/about love in the *Roman d'Eneas* », dans *Words of Love and Love of Words in the Middle Ages and the Renaissance*, A. Classen (éd.), Tempe : Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2008, pp. 111-127.

COWPER 1930 = F. A. G. Cowper, « Date and dedication of the *Roman de Troie* », *Modern Philology*, 27:3 (1929-1930), pp. 379-383.

CROIZY-NAQUET 1990 = C. Croizy-Naquet, « La complainte d'Hélène dans le *Roman de Troie* », *Romania*, 111 (1990), pp. 75-91.

CROIZY-NAQUET 1998 = C. Croizy-Naquet, « Les amours d'Achille et de Polyxène dans le *Roman de Troie* », dans *L'Antichità nella cultura europea del Medioevo*, R. Brusegan, A. Zironi, A. Berthelot et D. Buschinger (éd.), Greifswald : Reineke, 1998, pp. 31-42.

CROSS 1930 = T. P. Cross, *Lancelot and Guenevere : A study on the origins of courtly love*, Chicago, Ill : The University of Chicago Press, 1930.

DI SABATINO 2017 = L. di Sabatino, « Il rimaneggiamento cortese del *Roman de Thèbes* trådito dal manoscritto P (Cologny, Bibliotheca Bodmeriana, 18) », dans *Il viaggio del testo*, Atti del Convegno internazionale di Filologia italiana e romanza (Brno, 19-21 giugno 2014), P. Divizia e L. Pericoli, Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2017.

DONOVAN 1975 = L. G. Donovan, « Recherches sur *Le roman de Thèbes* », Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1975.

DUMEZIL 1954 = G. Dumézil, « *Meretrices et virgines* dans quelques légendes politiques de Rome et des peuples celtiques », *Ogam*, 6 (1954), pp. 3-8.

EIFLER 1970 = G. Eifler *Ritterliches Tugendsystem*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970.

FARAL 1911 = E. Faral, « Ovide et quelques autres sources du *Roman d'Eneas* », *Romania*, 40 (1911), pp. 161-234.

FARAL 1912 = E. Faral, « Le récit du jugement de Pâris dans l'*Énéas* et ses sources », *Romania*, 41 (1912), pp. 100-102.

FARAL 1913b = E. Faral, « La chronologie des romans d'*Énéas* et de *Troie* », *Revue des langues romanes*, 56 (1913), pp. 129-147.

FEIMER 1992 = J. N. Feimer, « Jason and Medea in Benoît de Sainte-Maure's *Le Roman de Troie*: classical theme in medieval context », dans *Voices in Translation: The Authority of "Olde Bookes" in Medieval Literature. Essays in Honor of Helaine Newstead*, D. M. Sinnreich-Levi et G. Sigal (éd.), New York : AMS Press, 1992, pp. 35-51.

FLORI 1986 = J. Flori, *L'Essor de la chevalerie : XIe-XIIIe siècles*, Genève : Droz / Paris : diff. Champion-Slatkine, 1986.

FLORI 1998 = J. Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Âge*, Paris : Hachette Littératures, 1998.

FOEHR-JANSSENS 2010 = Y. Foehr-Janssens, *La jeune fille et l'amour. Pour une poétique courtoise de l'évasion*, Genève : Droz, 2010.

FOURQUET 1956 = J. Fourquet, « Le rapport entre l'oeuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes », *Romance philology*, 9 (1955/56), pp. 298-312.

FRAPPIER 1957 = J. Frappier, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre*, Paris : Hatier-Boivin, 1957.

FRAPPIER 1963 = J. Frappier, « Structure et sens du Tristan : version commune, version courtoise », *Cahiers de civilisation médiévale*, 6 (1963), pp. 255-280 – pp. 441-454.

GATTI 2016 = L. Gatti, « Il lessico delle emozioni nelle redazioni del *Roman de Thèbes* », *Critica del testo*, 19/3 (2016), pp. 1-22.

GAUNT 2015 = S. Gaunt, « French Literature Abroad. Towards an Alternative History of French Literature », *Interfaces*, 1 (2015), pp. 25-61.

GAUTIER 1884 = L. Gautier, *La chevalerie*, Paris : Arthaud, [1884] 1960.

GIANNINI 2003 = G. Giannini, *Produzione e circolazione manoscritte del romanzo francese in versi dei secoli XII e XIII in Italia*, Thèse de doctorat, Università degli Studi di Roma - La Sapienza, a.a. 2002-2003.

GINGRAS 2011 = F. Gingras, *Le bâtard conquérant : essor et expansion du genre romanesque au Moyen Age*, Paris : H. Champion, 2011.

GOETINCK 1964 = G. GOETINCK, « Gwenhwyfar, Guinevere and Guenièvre », *Etudes celtiques*, 11 (1964-65), pp. 351-360.

GONTERO 2003 = V. Gontero, « De l'“amor celé” au “semblant d'amor”. L'échange des anneaux dans l'épisode final du manuscrit D du *Roman d'Eneas* », *Littératures*, 48-49 (2003), pp. 5-17.

GREEN 2002 = D. H. Green, *The beginnings of Medieval romance: fact and fiction (1150-1220)*, New York : Cambridge University press, 2002.

GRIGORIU 2013 = B. Grigoriu, *Amor sans desonor : une pragmatique pour Tristan et Yseult*, Craiova : Editura universitaria, 2013.

GRIGORIU 2018 = B. Grigoriu, *Talent / maltalent. La culture des émotions au seuil de la littérature française*, Turnhout, Brepols, [2012] 2018.

GRISWARD 1981 = J. H. Grisward, *Archéologie de l'épopée médiévale : structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonnais*, Paris : Payot, 1981.

- GUERREAU-JALABERT 1992 = A. Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers : XIIIe-XIIIe siècles*, Genève : Droz, 1992.
- GUERREAU-JALABERT 2015 = A. Guerreau-Jalabert, « Amour et amitié dans la société médiévale : jalons pour une analyse lexicale et sémantique », dans *Mélanges en l'honneur de Régine Le Jan*, L. Jégou, S. Joye, T. Lienhard, J. Schneider (éd.), Turnout : Brepols, 2015.
- HANNING 1972 = R. Hanning, « The social significance of twelfth-Century chivalric romance », *Medievalia et Humanistica*, 3 (1972), pp. 3-29.
- HATZANTONIS 1973 = E. S. Hatzantonis, « Circe, redenta d'amore, nel *Roman de Troie* », *Romania*, 94 (1973), pp. 91-102.
- HEINTZE 1988 = M. Heintze, « La réception des plus anciens troubadours dans le *Roman de Thèbes* », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 12:1-2 (1988), pp. 226-241.
- HERNANDEZ ÁLVAREZ 2013 = M. V. Hernández Álvarez, « La mort dans les chansons de geste. Dire la beauté et l'horreur épiques », dans *La mort dans la littérature française du Moyen Âge*, J.-F. Kosta-Théfaine (éd.), Villers-Cotterêts : Ressouvenances, 2013, pp. 38-61.
- HOEPFFNER 1928 = E. Hoepffner, « La chanson de geste et les débuts du roman courtois », *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à M. Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis*, Paris : Droz, 1928, pp. 427-437.
- KELLER 1989 = H.-E. Keller, « De l'amour dans le *Roman de Brut* », dans *Continuations. Essays on Medieval French Literature and Language in Honor of John L. Grigsby*, Birmingham : Summa Publications, 1989.
- KRAUSE – MARTIN 1998 = V. Krause - Ch. Martin, « Topoï et utopie de l'amour dans les Lais de Marie de France », *Dalhousie French Studies*, 42 (1998), pp. 3-15.
- JACKSON 1961 = K. H. Jackson, *The International Popular Tale and Early Welsh Tradition*, Cardiff : University of Wales Press, 1961.
- JACOB-HUGON 1996 = C. Jacob-Hugon, « De la *Thébaïde* de Stace au *Roman de Thèbes*. Que sont les héros devenus ? », dans *Mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Luciano Rossi (éd.), Alessandria : Dell'orso, 1996, pp. 255-278.
- JAUSS 1963 = H. R. Jauss, « Chanson de geste et roman courtois », dans *Chanson de geste und höfischer Roman*, P. Le Gentil (éd.), Heidelberg : Carl Winter, 1963, pp. 61-83.
- JONES 1972 = R. Jones, *The Theme of Love in the "Romans d'Antiquité"*, London : Modern Humanities Research Association (Dissertation Series, 5), 1972.
- JOUET 2007 = P. Jouet, *Aux Sources de la mythologie celtique*, Fouesnant : Yorann Embanner, 2007.
- JUNG 1996 = M.-R. Jung, *La légende de Troie en France au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Basel / Tübingen : Francke, 1996.
- KAY 2001 = S. Kay, *Courtly Contradictions: The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*, Stanford : Stanford University Press, 2001.

KELLY 1966 = D. Kelly, *Sens and conjointure in the "Chevalier de la charrette"*, La Hague / Paris : Mouton, 1966.

KELLY 1995 = D. Kelly, « The invention of Briseida's story in Benoît de Sainte-Maure's *Troie* », *Romance Philology*, 48 (1995), pp. 221-241.

KÖHLER 1956 = *L'Aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois, études sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, tr. fr. par Éliane Kaufholz, Paris : Gallimard, [1956] 1974.

KÖHLER 1963 = E. Köhler, « Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois », dans *Chanson de geste und höfischer Roman*, P. Le Gentil (éd.), Heidelberg : Carl Winter, 1963, pp. 21-35.

KOK 1926 = B. de Kok, *Guiborc et quelques autres figures de femmes dans les plus anciennes chansons de geste*, Paris : PUF, 1926.

KRABBES 1884 = T. Krabbes, *Die Frau im altfranzösischen Karls-Epos*, Marburg : Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1884.

LAFONT 1992 = R. Lafont, *Le chevalier et son désir : essai sur les origines de l'Europe littéraire, 1064-1154*, Paris : Éd. Kimé, 1992.

LAMBERT 1996 = P.-Y. Lambert, « Les témoignages gallois sur la légende de Tristan », dans *Collection of Essays Tristan und Isolde. Unvergängliches Thema der Weltkultur / Tristan et Iseut. Un thème éternel dans la culture mondiale. XXX. Jahrestagung des Arbeitskreises "Deutsche Literatur des Mittelalters" / 30eme Congrès du Cercle de travail de la littérature allemande au Moyen Âge*, (Greifswald/Deutschland - Allemagne / Mont-Saint-Michel, 1995), D. Buschinger – W. Spiewok, Greifswald : Reineke-Verlag, 1996, pp. 155-162.

LANGLOIS 1905 = E. Langlois, « Chronologie des romans de *Thèbes*, d'*Eneas* et de *Troie* », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 66:1 (1905), pp. 107-120.

LAURIE 1969 = H. Laurie, « *Eneas* and the doctrine of courtly love », *The Modern Language Review*, 64:2 (1969), pp. 283-294.

LAZZERINI 2006 = L. Lazzerini, « Romanzi arturiani e lirica d'oc: casi problematici d'intertestualità, tra animali misteriosi e perfide donzelle », dans *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza, Spagna, Italia*, M. Lecco (éd.), Alessandria : dell'Orso, pp. 41-72.

LAZZERINI 2009 = L. Lazzerini, « Per l'interpretazione del *Cligès* », dans *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, P. Beltrami, M. G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, Pisa : Pacini, pp. 845-864.

LE RIDER 1991 = P. Le Rider, « Le dépassement de la chevalerie dans *Le chevalier de la charrette* », *Romania*, 112 (1991), pp. 83-99.

LEGGE 1986 = M. D. Legge, « La littérature anglo-normande au temps d'Aliénor d'Aquitaine », *CCM*, 29 (1986), pp. 50-57.

- LEJEUNE 1954 = R. Lejeune, « Role littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille », *Cultura Neolatina*, 14 (1954), pp. 5-57.
- LEJEUNE 1958 = R. Lejeune, « Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1:3 (1958), pp. 319-337.
- LOGIE 1999 = Ph. Logié, *L'“Énéas”, une traduction au risque de l'invention*, Paris : Champion, 1999.
- LOGIE 2014 = *Le roman d'Énéas*, tr. Ph. Logié, Lille : Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, 2014.
- LOLIEE 1882 = F. Loliée, « La femme dans la chanson de geste et l'amour au Moyen Âge », *Nouvelle Revue*, 15 (1882), pp. 382-409.
- LOOPER 1995 = J. Looper, « L'épisode de la Harpe et de la Rote dans la légende de Tristan : étude sur le symbolisme de deux instruments de musique », *Cahiers de civilisation médiévale*, 38 (1995), pp. 345-352.
- LOT 1895 = F. Lot, « Celtica », *Romania*, 24 (1895), pp. 321-338.
- LOT-BORODINE 2011 = M. Lot-Borodine, *La femme et l'amour au douzième siècle : d'après les poèmes de Chrétien de Troyes*, Genève : Slatkine Reprints, 2011.
- LUMIANSKY 1958 = R. M. Lumiansky, « Structural unity in Benoit's *Roman de Troie* », *Romania*, 79 (1958), pp. 410-424.
- MAC CRACKEN 1998 = P. Mac Cracken, *The Romance of Adultery; Queenship and Sexual Transgression in old French Literature*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1998.
- MARCHELLO-NIZIA 1985 = Ch. Marchello-Nizia, « De l'Énéide à l'Eneas : les attributs du fondateur », dans *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982)*, Rome : École Française de Rome, 1985, pp. 251-266.
- MARGOLIS 1987 = N. Margolis, «“Flamma”, “furor”, and “fol'amors”: fire and feminine madness from the Aeneid to the *Roman d'Eneas*», *The Romanic Review*, 78:2 (1987), pp. 131-147.
- MENARD 1999 = Ph. Ménard, *De Chrétien de Troyes au "Tristan en prose" : études sur les "Romans de la Table ronde"*, Genève : Droz, 1999.
- MENEGHETTI 2001 = M. L. Meneghetti, « Beroul e il 'maie' di re Marc », dans *Le Roman de Tristan. Le Maschere di Beroul. Atti del Seminario di Verona (14-15 maggio 2001)*, R. Brusegan (éd.), Roma : Salerno Ed., 2001, pp. 240-257.
- MICHA 1950 = A. Micha, « Sur les sources de la *Charrette* », *Romania*, 71 (1950), pp. 345-358.
- MICHA 1951 = A. Micha, « Le mari jaloux dans la littérature romanesque des XIIe et XIIIe siècles », *Studi medievali*, n. s. 17 (1951), pp. 303-320.
- MICHA 1976 = A. Micha, *De la chanson de geste au roman : études de littérature médiévale par ses amis, élèves et collègues. Collected Essays of Alexandre Micha*, Genève : Droz, 1976.

- MIKHAÏLOVA 2016 = M. Mikhaïlova-Makarius, *Amour au miroir. Les fables du fantasme ou la voie lyrique du roman médiéval*, Genève : Droz, 2016.
- MORA-LEBRUN 1994a = F. Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, Paris : Presses universitaires de France, 1994.
- MORA-LEBRUN 1994b = F. Mora-Lebrun, *L'Énéide médiévale et la chanson de geste*, Paris : Champion, 1994.
- MORA-LEBRUN 2006 = F. Mora-Lebrun, « D'une esthétique à l'autre: la parole féminine dans l'*Iliade* de Joseph d'Exeter et le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure », dans *Conter de Troie et d'Alexandre. Pour Emmanuèle Baumgartner*, L. Harf-Lancner, L. Mathey-Maille et M. Szkilnik (éd.), Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 31-50.
- MORA-LEBRUN 2008 = F. Mora-Lebrun, « *Mètre en romanz* » : les romans d'Antiquité au XIIIe siècle et leur postérité (XIIIe-XIVe s.), Paris : Champion, 2008.
- MORA-LEBRUN 2016 = F. Mora-Lebrun, « Les romans d'antiquité et la pensée chartraine », dans *Les Écoles de pensée du XIIIe siècle et la littérature romane (oc et oil)*, V. Fasseur et J.-R. Valette (éd.), Turnhout : Brepols, 2016, pp. 49-62.
- MORAN 2018 = P. Moran, « Genres médiévaux et genres médiévistes : l'exemple des termes chanson de geste et épopée », *Romania* 136 (2018), pp. 38-60.
- NEWSTEAD 1969 = H. Newstead, « The harp and the rote: an episode in the Tristan legend and its literary legend », *Romance Philology*, 22 (1968-1969), pp. 463-470.
- NEZIROVIC 1973 = H. Nezirović, « Quelques écarts de civilisation entre deux manuscrits du *Roman de Thèbes* », *Romania*, 94 (1973), pp. 210-221.
- NEZIROVIC 1980 = H. Nezirović, « Le vocabulaire dans deux versions du *Roman de Thèbes* », Clermont-Ferrand : Université de Clermont-Ferrand II, 1980.
- NOBLE 1982 = P. S. Noble, *Love and marriage in Chrétien de Troyes*, Cardiff : University of Wales Press, 1982.
- NOLAN 1987 = B. Nolan, « Ovid's *Heroides* contextualized: foolish love and legitimate marriage in the *Roman d'Énéas* », *Mediaevalia*, 13 (1987), pp. 157-187.
- NOTZ 1978 = M.-F. Notz, « *Hortus conclusus* : réflexions sur le rôle symbolique de la clôture dans la description romanesque du jardin », dans *Mélanges Jeanne Lods*, vol. I, Paris : E.N.S.J.F., 1978, pp. 459-472.
- O'CALLAGHAN 2002 = T. F. O'Callaghan, « Tempering scandal: Eleanor of Aquitaine and Benoît de Sainte-Maure's *Roman de Troie* », dans *Eleanor of Aquitaine: Lord and Lady*, B. Wheeler et J. C. Parsons (éd.), New York / Houndmills : Palgrave Macmillan, 2002, pp. 301-336.
- O'LEARY 1987 = P. O'Leary, « The Honour of Women in Early Irish Literature », *Ériu*, 38 (1987), pp. 27-44.
- OBERHÄNSLI-WIDMER 1989 = G. Oberhänsli-Widmer, *La complainte funèbre du haut Moyen âge français et occitan*, Berne : Francke, 1989.

OTTO 1909 = G. Otto, *Der Einfluss des "Roman de Thèbes" auf die altfranzösische Litteratur*, Coburg : Rossteutscher, 1909.

PATERA 2018b = T. Patera, « *Non si tratta che di saltare da un letto all'altro senza toccare la farina*: Ferdinand de Saussure alle prese con l'archetipo tristaniano », *L'immagine riflessa*, 27 (2018), « Gli archetipi e i testi: modelli, metodi, interpretazioni », A. Barbieri, M. Bonafin, R. Caprini (éd.), pp. 109-130.

PAYEN 1973 = J.-Ch. Payen, « Lancelot contre Tristan: la conjuration d'un mythe subversif (réflexions sur l'idéologie romanesque au Moyen Âge) », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur et Centre de documentation universitaire, 1973, pp. 617-632.

PAYEN 1980 = J.-Ch. Payen, « La mise en roman de la matière antique : le cas du *Roman de Thebes* », dans *Études de philologie romane et histoire littéraire offertes à Jules Horrent, J.-M. d'Heur et N. Cherubini Liège (éd.)*, Tournai : Liège, 1980, pp. 325-332.

PERROTTA 2016 = G. Perrotta, « "C'est costume d'amour de joie avoir après d'olur" La fenomenologia amorosa in alcuni passi del *Tristan* e del *Cligés* », *Interfaces*, 2 (2016), pp. 164-188.

PETIT 1982 = A. Petit, « Aspects de l'influence d'Ovide sur les romans antiques du XII^e siècle », dans *Présence d'Ovide. Actes du colloque d'Azay-le-Ferron (26-28 sept. 1980)*, R. Chevallier (éd.), Paris : Les Belles Lettres, 1982, pp. 219-240.

PETIT 1983 = A. Petit, « Le traitement courtois du thème des Amazones d'après trois romans antiques : *Énéas*, *Troie* et *Alexandre* », *Le Moyen Âge*, 89 (1983), pp. 63-84.

PETIT 1985a = A. Petit, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris/Genève : Champion/Slatkine, 1985.

PETIT 1985b = A. Petit, « L'anachronisme dans les romans antiques, et plus particulièrement dans le *Roman d'Énéas* », dans *Relire le Roman d'Énéas*, Jean Dufournet (éd.), Paris : Champion, 1985, pp. 105-148.

PETIT 1986 = A. Petit, « De l'hypotexte à l'hypertexte. L'*Énéide* et le *Roman d'Énéas* : remarques sur la technique de la transposition au XII^e siècle », *Bien dire et bien apprendre*, 4 (1986), pp. 59-74.

PETIT 1993 = A. Petit, « Le motif du combattant nu ou désarmé dans le *Roman de Thèbes* », *Revue des langues romanes*, 97:2 (1993), pp. 375-382.

PETIT 1998 = A. Petit, « Le *planctus* d'Ysmaine dans le manuscrit P du *Roman de Thèbes* », *Miscellanea mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, J.-C. Faucon, A. Labbé et D. Quéruel (éd.), Paris : Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 46), 1998, t. 2, pp. 1019-1028.

PETIT 1999 = A. Petit, « La réception de la *Thébaïde* à travers la tradition manuscrite du *Roman de Thèbes* », dans *Plaist vos oïr bone cançon vallant? Mélanges offerts à François Suard*, D.

Boutet, M.-M. Castellani, F. Ferrand et A. Petit (éd.), Villeneuve d'Ascq : Université Charles de Gaulle-Lille 3 (UL3. Travaux et recherches), 1999, t. 2, p. 703-712.

PETIT 2001 = A. Petit, « Le premier portrait féminin dans le roman du Moyen Âge : les filles d'Adraste dans le *Roman de Thèbes* », *Convergences médiévales : épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, N. Henrard, P. Moreno, M. Thiry-Stassin (éd.), Bruxelles : De Boeck Université (Bibliothèque du Moyen Âge, 19), 2001, pp. 377-388.

PETIT 2002 = A. Petit, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris : Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge 65), 2002.

PETIT 2003 = A. Petit, « “Estre a la fenestre” dans le *Roman d'Eneas* », dans *Par la fenestre: Études de littérature et de civilisation médiévales*, Chantal Connochie-Bourgne (éd.), Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence (Senefiance), 2003, pp. 345-356.

PETIT 2005 = A. Petit, « Tydée dans le *Roman de Thèbes* », dans *Furent les merveilles prueves et les aventures truvees : hommage à Francis Dubost*, Francis Gingras, Françoise Laurent, Frédérique Le Nan et Jean-René Valette (éd.), Paris : Champion, 2005, pp. 481-495.

PETIT 2006 = A. Petit, « La chevalerie au prisme de l'Antiquité », *Revue des langues romanes*, 110:1 (2006), pp. 17-34.

PETIT 2008b = A. Petit, « De l'épopée antique au roman médiéval », dans *D'un genre littéraire à l'autre*, Michèle Guéret-Laferté et Daniel Mortier (éd.), Mont-Saint-Aignan : Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008, pp. 41-50.

PETIT 2013 = A. Petit, « Remarques sur certaines singularités du manuscrit A (BnF 375) du *Roman de Thèbes* », *Le Moyen Âge*, 3:119 (2013), pp. 597-620.

PETIT 2014 = A. Petit, « Autour de l'aveu trisyllabique de Lavinie dans le *Roman d'Énéas* », *Revue des langues romanes*, 118 (2014), pp. 523-534.

POIRION 1976 = D. Poirion, « De l'*Enéide* à l'*Énéas* : mythologie et moralisation », *Cahiers de civilisation médiévale*, 75 (1976), pp. 213-229.

PUNZI 1995 = A. Punzi, *Oedipodae confusa domus. La materia tebana nel Medioevo latino e romanzo*, Roma : Bagatto, 1995.

PUNZI 2003 = A. Punzi, « Il *Roman d'Eneas* o la riscrittura dell'*epos* », *Francofonia*, 45 (2003), pp. 47-58.

QUEILLE 2010 = A. Queillé, *L'infidélité de la reine des anciens récits celtiques à la matière de Bretagne (XII^e -XIII^e siècles)*, Thèse de doctorat, Université de Nantes, 2010.

QUEILLE 2012 = A. Queillé, « L'Infidélité de la reine des anciens récits celtiques à la matière de Bretagne (XII^e-XIII^e siècles) », *Perspectives médiévales* [En ligne], 34 (2012), mis en ligne le 21/09/2012, consulté le 12/7/2019, URL : <http://journals.openedition.org/peme/1744>.

QUINTIN 1988 = F. Quintin, « Pêché et pénitence dans le *Roman de Thèbes* », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, 12:1-2 (1988), pp. 213-217.

RAYNAUD DE LAGE 1961 = G. Raynaud de Lage, « Les romans antiques et la représentation de l'Antiquité », *Le Moyen Âge*, 67:3 (1961), pp. 247-291.

RAYNAUD DE LAGE 1970 = G. Raynaud de Lage, « “Courtois” et “courtoisie” dans le *Roman de Thèbes* », *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Jean Charles Payen et Claude Régner (éd.), Genève : Droz (Publications romanes et françaises, 112), 1970, t. 2, p. 929-933.

RIBARD 1972 = J. Ribard, *Chrétien de Troyes, « le Chevalier de la Charrette » : essai d'interprétation symbolique*, Paris : Nizet, 1972.

RIBEMONT 2004 = B. Ribémont, « À propos d'un épisode du *Roman de Thèbes* : la “Dairéide” ou la trahison et le jugement de Daire le Roux », *Revue des langues romanes*, 108:2 (2004) pp. 507-526.

RIBEMONT 2013 = B. Ribémont, « La ‘femme épique’ et le duel judiciaire », dans *Les relations entre les hommes et les femmes dans la chanson de geste*, C. Füg-Pierreville (éd.), Lyon : Aprime éditions, 2013, pp. 207-216.

RIEGER 1989 = D. Rieger, « Le motif de la jalousie dans le roman arthurien. L'exemple du roman d'*Yder*. », *Romania*, 110 (1989), pp. 364-382.

RIEGER 2009 = D. Rieger, *Guenièvre, reine de Logres, dame courtoise, femme adultère*, Paris : Klincksieck, 2009.

RIEGER 2012 = D. Rieger, « Guenièvre littéraire », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23 (2012), pp. 259-272.

ROBERTSON 1958 = D. W. Robertson, « The Doctrine of Charity in Mediaeval Literary Gardens: A Topical Approach Through Symbolism and Allegory », *Speculum*, 26 (1951), pp. 24-49.

RONCAGLIA 1961 = Au. Roncaglia, « L'*Alexandre* d'Alberic et la séparation entre chanson de geste et roman », dans *Epica francese medievale*, A. Ferrari et M. Tyssens (éd.), Roma : Edizioni di storia e letteratura, [1961] 2012, pp. 251-269.

RONCAGLIA 1970 = Au. Roncaglia, « Come si presenta oggi il problema delle canzoni di gesta », *Epica francese medievale*, A. Ferrari et M. Tyssens (éd.), Roma : Edizioni di storia e letteratura, [1970] 2012, pp. 3-22.

ROQUES 2003 = G. Roques, « Le vocabulaire des versions picardes du *Roman de Thèbes* », *Bien dire et bien apprendre*, 21 (2003), p. 359-371.

ROSSI 2002 = L. Rossi, « “Bere l'amore” : per mare con Enea e Tristano, dans *Vettori e percorsi tematici nel Mediterraneo romanzo*, F. Beggiano, S. Marinetti, Soveria Mannelli : Rubettino, 2002, pp. 11-32.

ROUSSE 1985 = M. Rousse, « Le pouvoir, la prouesse et l'amour dans l'*Énéas* », dans *Relire le Roman d'Énéas*, Jean Dufournet (éd.), Paris : Champion, 1985, p. 149-167.

RYDING 1971 = W. W. Ryding, *Structure in Medieval narrative*, The Hague / Paris : Mouton, 1971.

SALVERDA DE GRAVE 1910 = J. J. Salverda de Grave, « Recherches sur les sources du *Roman de Thèbes* », dans *Mélanges de philologie romane et d'histoire littéraire offerts à M. Maurice Wilmotte*, Paris : Champion, 1910, t. 2, p. 595-618.

SCHMITT 1992 = J.-C. Schmitt, « La notion de sacré et son application à l'histoire du christianisme médiéval », dans *Le corps, les rites, les rêves, le temps : essais l'anthropologie médiévale*, Paris : Gallimard, [1992] 2001.

SCHOEPPERLE-LOOMIS 1963 = G. Schoepperle Loomis, *Tristan and Isolt. A study of the Sources of the Romance*, New York : B. Franklin, 1963.

SEGRE 1974 = C. Segre, *La Tradizione della "Chanson de Roland"*, Milano / Napoli : Ricciardi, 1974.

SHIRT 1984 = D. J. Shirt, « Metaphor as a structuring device in the *Roman d'Enéas* », *Reading Medieval Studies*, 10 (1984), pp. 91-108.

STAHULJAK 2004 = Z. Stahuljak, « Crimes sexuels. Les femmes et la *translatio* dans les romans antiques écrits en ancien français », dans *D'une écriture à l'autre. Les femmes et la traduction sous l'Ancien Régime*, J.-Ph. Beaulieu (éd.), Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, pp. 15-29.

STAHULJAK 2005 = Z. Stahuljak, *Bloodless Genealogies of the French Middle Ages: Translatio, Kinship, and Metaphor*, Gainesville : University of Florida Press, 2005.

STAHULJAK 2011 = Z. Stahuljak, « Sexuality, shame, and the genesis of romance », dans *The Cambridge History of French Literature*, W. Burgwinkle, N. Hammond et E. Wilson (éd.), Cambridge : Cambridge University Press, 2011, p. 57-66.

STANESCO 1988 = M. Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval : aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden / New York / København : E.J. Brill, 1988.

STANESCO 1990 = M. Stanesco, « À l'origine du roman : le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire », dans *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, D. Poirion (éd.), Paris : SEDES, 1990, pp. 141-165.

STANESCO 2002 = M. Stanesco, *D'armes et d'amour. Étude de littérature arthurienne*, Orléans : Paradigme, 2002.

SUARD 2000 = F. Suard, « Le romanesque dans le "Raoul de Cambrai" », dans *"Raoul de Cambrai" : entre l'épique et le romanesque*, D. Boutet (éd.), Nanterre : Centre des sciences de la littérature, 2000, pp. 45-64.

SUBRENAT 2000 = J. Subrenat, « L'esprit de conversion dans les chansons de geste », *Senefiance*, 45 (2000), pp. 263-273.

TAGLIANI 2013 = R. Tagliani, « *Et terre et fame tient por soe* (v. 1614). Considerazioni sul *Roman d'Eneas* », *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, A. d'Agostino (éd.), Sesto San Giovanni : Mimesis, 2013, pp. 139-166.

THIRY-STASSIN 1977 = M. Thiry-Stassin, « Interpellations féminines dans le *Roman de Thèbes* », *Marche romane*, 27 (1977), pp. 41-53.

THIRY-STASSIN 1979 = M. Thiry-Stassin, « Interpellations féminines dans *Le roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure », dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin, Senefiance*, 7 (1979), pp. 645-660.

THURNEYSEN 1930 = R. Thurneysen, « Götting Medb ? », *ZCP*, 18 (1930), pp. 108-110.

TOPSFIELD 1981 = L. T. Topsfield, *Chrétien de Troyes: A Study of the Arthurian Romances*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

TRIAUD 1985 = A. Triaud, « Survie de l'*Eneas* dans une version tardive », dans *Relire le Roman d'Énéas*, Jean Dufournet (éd.), Paris : Champion, 1985, p. 169-187.

VALLECALLE 1993 = J.-C. Vallecalle, « Contrainte ou mystification : remarques sur le mariage et la femme dans les chansons de geste », *Travaux de littérature*, 6 (1993), pp. 7-32.

VAN LENT 1972 = P. C. Van Lent, *Love in pre-courtly French literature*, Ph. D. dissertation, Stanford University : Palo Alto, 1972.

VARVARO 1964 = A. Varvaro, *La narrativa francese alla metà del XII secolo*, Napoli : Liguori, 1964.

VARVARO 1967 = A. Varvaro, « La teoria dell'archetipo tristaniano », *Romania*, 88 (1967), pp. 13-58.

VARVARO 1970 = A. Varvaro, « L'utilizzazione letteraria di motivi della narrazione popolare nei romanzi di Tristano », dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, J.-Ch. Payen – C. Régnier (éd.), Genève : Droz, 1970, t. 2, pp. 1057-1075.

VIELLIARD 1975 = F. Vielliard, *Manuscrits Français du Moyen Âge*, Cologny-Genève : Fondation Martin Bodmer, 1975, pp. 40-45.

VINAVER 1971 = E. Vinaver, *The Rise of romance*, Oxford : Clarendon press, 1971.

WALTHER 2006 = Ph. Walther, *Tristan et Yseut : le porcher et la truie*, Paris : Imago, 2006.

WALTHER 2017 = Ph. Walther, « Du chamanisme arthurien. Strates culturelles et réflexes cognitifs », dans *Eroi dell'estasi. Lo sciamanismo come artefatto e sinopia letteraria*, A. Barbieri (éd.), Vérone : Fiorini, 2017, pp. 121–138.

ZAGANELLI 1992 = G. Zaganelli, « Bérout, Thomas e Chrétien de Troyes (sull'amore, la morte e la gioia) », *Le forme e la Storia*, 4 (1992), pp. 5–46.

ZINK 1984 = M. Zink, « Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le "roman antique" en France au Moyen Âge. Remarques sur l'expression de l'amour dans le *roman d'Énéas* », *Romania*, 105 (1984), pp. 248-269.

Études : Troisième Partie

ABIKER 2008 = S. Abiker, *L'écho paradoxal. Étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XIIIe-XIVe siècles*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2008.

ALLEN 1989 = P. Allen, « *Ars Amandi, Ars Legendi: Love Poetry and Literary Theory in Ovid, Andreas Capellanus, and Jean de Meun* », *Exemplaria*, 1 (1989), pp. 181-205.

APRIGLIANO 2018 = D. Aprigliano, « La régularité in Watriquet de Couvin », *Carte romanze*, 6:2 (2018), pp. 65-103.

AZZAM – COLLET – FOEHR-JANSSENS 2005 = W. Azzam – O. Collet – Y. Foehr-Janssens, « Les manuscrits littéraires français : pour une sémiotique du recueil médiéval », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 83 (2005), p. 639-669.

AZZAM – COLLET – FOEHR-JANSSENS 2010 = W. Azzam – O. Collet – Y. Foehr-Janssens, *Mise en recueil et fonctionnalités de l'écrit*, dans *Le recueil au Moyen Age*, W. Azzam – O. Collet – Y. Foehr-Janssens (éd.), Turnhout : Brepols, vol. 1, pp. 10-34.

AZZAM – COLLET 2001 = W. Azzam – O. Collet, « Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIIIe siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 175 (2001), pp. 207-245.

BARBIERI 2002 = A. Barbieri, « Autorialità e anonimato nella letteratura francese medievale: considerazioni preliminari e appunti di metodo (con particolare riguardo alla produzione trovierica) », dans *L'eclissi dell'artefice. Sondaggi sull'anonimato nei canzonieri medievali romanzi*, A. Barbieri – A. Favero – F. Gambino (éd.), Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 35-84.

BARBIERI 2008 = L. Barbieri, « Les "Héroïdes" d'Ovide en langue d'oïl et les correspondances amoureuses dans la littérature courtoise », dans *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge: journées d'études* (10 - 11 octobre 2003, École Normale Supérieure), S. Lefèvre (éd.), Orléans : Paradigme, 2008, pp. 103-139.

BAUMGARTNER 2002 = E. Baumgartner, « Lectures et usages d'Ovide (XIIIe – XVe siècles) : quelques approches », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 9 (2002), mis en ligne le 27 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/crm/37>.

BEC 1961 = P. Bec, « Pour un essai de définition du salut d'amour », *Estudis Romànics*, 9 (1961), pp. 191-201.

BERGER 1981 = R. Berger, *Littérature et société arrageoises au XIIIe siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras : Imprimerie centrale de l'Artois, 1981.

BOINET 1921 = A. Boinet, « Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris », *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 5 (1921), pp. 47-59.

BOSSUAT 1926 = *Drouart la Vache, "Li livres d'amours"*, éd. R. Bossuat, Paris : Champion, 1926.

BOULNOIS 1998 = O. Boulnois, *Duns Scot. La rigueur de la charité*, Paris : Le Cerf, 1998.

- BURGWINKLE 1997 = W. E. Burgwinkle, *Love for Sale: Materialist Readings of the Troubadour Razo Corpus*, New York / London : Garland, 1997.
- BUSBY 2002 = K. Busby, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, New York : Rodopi, 2002.
- BUSDRAghi 2006 = P. Busdraghi, « I “praecepta amoris” di Andrea Cappellano. Problemi di tradizione manoscritta », *L'immagine riflessa*, 15 (2006), pp. 57-65.
- CAPAREZZA 2001 = F. Caparezza, « Rimbaut travestito da Fedra (*BdT* 389,1) Sulla genesi del salut provenzale », *Medioevo romanzo*, 25 (2001), pp. 357-395.
- CERQUIGLINI-TOULET 1980 = J. Cerquiglini-Toulet, « Le clerc et l'écriture : le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut et la définition du dit », dans *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*, H.U. Gumbrecht (éd.), Heidelberg : Winter, 1980, pp. 151-168.
- CERQUIGLINI-TOULET 1993 = *Guillaume de Machaut. Le livre de la fontaine amoureuse*, éd. J. Cerquiglini-Toulet, Paris : Stock (Moyen Âge), 1993.
- CERQUIGLINI-TOULET 2010 = J. Cerquiglini-Toulet, « Fontaines amoureuses, fontaines dangereuses : un lieu poétique de la littérature médiévale », *Cuadernos del CEMYR*, 18 (2010), pp. 57-66.
- CHAMBON 2018 = J.-P. Chambon, « Ancien occitan *Soleilla* : un autre nom de Flamenca », *Revue de Linguistique Romane*, 82:1 (2018), pp. 161-167.
- CHECCHI 2014 = D. Checchi, « “Fin’amor” e “amour soufissante” nella lirica arrasiana del XIII secolo », *Medioevo romanzo*, 38 (2014), pp. 287-327.
- CHENU 1977 = M.D. Chenu, *St. Thomas d'Aquin et la théologie*, Paris : Éd. du Seuil, 1977.
- COLOMBO 1997 = F. Colombo, « La struttura del *De Amore* di Andrea Cappellano », *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 89:4 (1997), pp. 553-624.
- CRESPO 2000 = R. Crespo, « Spigolature lessicali », *Romania*, 118 (2000), pp. 194-205.
- DE CONCA 2006 = M. De Conca, « Andrea Cappellano e la trattatistica amorosa del XIII secolo : motivi sociali, storici e culturali », *L'immagine riflessa*, 15 (2006), pp. 67-94.
- DELISLE 1874 = L. Delisle, « La Biblionomie de Richard de Fournival », *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, II, chap. XXVI, Paris, 1874, pp. 532-535.
- DI GIROLAMO 2007 = C. Di Girolamo, « Maria di Francia e il salut d'amour », *Cultura Neolatina*, 67 (2007), pp. 161-165.
- DRAGONETTI 1959 = R. Dragonetti, « Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les Arts d'aimer (Contribution à l'étude de la thématologie courtoise) », *Romanica Gandensia*, 7 (1959), pp. 5-48.
- DUCOS – LUCKEN 2018 = *Richard de Fournival et les sciences au XIIIe siècle*, J. Ducos et Ch. Lucken (éd.), Florence : Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2018.

- ECO 2007 = U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano : La nave di Teseo, 2007.
- FARAL – BASTIN 1960 = *Œuvres complètes de Rutebeuf*, E. Faral – J. Bastin (éd.), Paris : Picard, 1959-1960, 2 t..
- FARAL 1922 = E. Faral, « “Des Vilains ou Des XXIII manières de vilains” », *Romania*, 48 (1922), pp. 243-264.
- FASSEUR 1999 = V. Fasseur, « La dame de l'arbre : rôle de la *vue* structurale dans le Bréviaire d'amour de Matfre Ermengaud », *Romania*, 117 (1999), pp. 32-50.
- FINOLI 1969 = “*Artes amandi*”. *Da Maître Élie ad Andrea Cappellano*, éd. A. M. Finoli, Milano : Cisalpino, 1969.
- FLUTRE 1933 = L.-F. Flutre, « Sur un traité d'amour courtois du ms. 2200 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève », *Romania*, 59 (1933), pp. 270-276.
- FOERSTER 1980 = “*De Venus la deesse d'amor*”, *altfranzösische Minnegedicht aus dem XIII. Jahrhundert nach der Handschrift B. L. F. 283 der Arsenalbibliothek in Paris zum ersten Male herausgegeben von Wendelin Foerster*, éd. W. Foerster, Bonn : Max Cohen und Sohn, 1880.
- FOLLON – MCEVOY 1997 = *Sagesses de l'amitié : anthologie de textes philosophiques anciens*, éd. J. Follon et J. McEvoy, Fribourg : Ed. universitaires / Paris : Ed. du Cerf, 1997.
- FRANCISQUE 1834 = *La riote du monde. Le roi d'Angleterre et le jongleur d'Ely (XIIIe siècle)*, M. Francisque (éd.), Paris : Silvestre, 1834.
- FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI 2007 = M. Fumagalli Beonio Brocchieri, *Introduction à Pensare il medioevo*, Milan : Mondadori, 2007.
- GALLIGAN – KATALIN 1968 = Raimond Badaut, *L'Arbre d'Amour*, C. Galligan, Y. Katalin (éd.), Ph. D. dissertation, University of North Carolina : Chapel Hill, 1968.
- GALLY 1986 = M. Gally, « Disputer d'amour : les Arrageois et le jeu-parti », *Romania*, 107 (1986), pp. 55-76.
- GALLY 1988 = M. Gally, « Le huitième art. Les clercs du XIIIe siècle nouveaux maîtres du discours amoureux », *Poétique*, 75 (1988), pp. 279-295.
- GALLY 1992 = M. Gally, « Quand l'art d'aimer était mis à l'index... », *Romania*, 113 (1992), pp. 421-440.
- GALLY 2002 = M. Gally, « Entre *fin'amor* et Ovide : Richard de Fournival *Soutius parliers* d'amour », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 9 (2002), mis en ligne le 03 janvier 2007, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/crm/872>.
- GALLY 2004 = M. Gally, *Parler d'amour au puy d'Arras : lyrique en jeu*, Orléans : Paradigmes, 2004.
- GALLY 2005 = M. Gally, *L'intelligence de l'amour d'Ovide à Dante : Arts d'aimer et poésie au Moyen Âge*, Paris : CNRS Éditions, 2005.

GAMBINO – CERULLO 2009 = 'Salutz d'amor'. *Edizione critica del corpus occitanico*, éd. F. Gambino, intr. S. Cerullo, Rome : Salerno, 2009.

GOUEDO-THOMAS 1992 = C. Gouedo-Thomas, « Les fontaines médiévales. Images et réalité », *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age*, 104 (1992), pp. 507-517.

GOUIRAN 1983 = G. Gouiran, « "Flamenca : du "grand soleil d'amour charge" aux princes de la nuit" ». dans *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1983, pp. 141-157.

GOYETTE 2015 = S. Goyette, « An intemperate map: orientation and disorientation in the Old French fabliau Les trois dames de Paris », *French Studies*, 69:2 (2015), p. 145-158.

HASENOHR 1999 = G. Hasenohr, « Les recueils littéraires français du XIII^e siècle : public et finalité », dans *Codices Miscellaneorum* (Archives et bibliothèques de Belgique), R. Jansen-Sieben – H. Van Dijk (éd.), 60 (1999), pp. 37-50.

HENEVELD 2010 = A. S. Heneveld, « "Chi commence d'amours", ou commencer pour finir : la place des arts d'aimer dans les manuscrits-recueils du XIII^e siècle », dans *Le recueil au Moyen Âge*, Y. Foehr-Janssens Yasmina – O. Collet (éd.), Turnhout : Brepols, vol. 1, pp. 139-156.

HISSETTE 1997 = R. Hissette, « Philosophie et théologie en conflit : saint Thomas a-t-il été condamné par les maîtres parisiens en 1277 ? », *Revue théologique de Louvain*, 28 (1997), pp. 216-226.

HOUT 2000 = S. Huot, « The writer's mirror: Watriquet de Couvin and the development of the author-centred book », dans *Across Boundaries: The Book in Culture and Commerce*, B. Bell – P. Bennett – J. Bevan (éd.), Winchester : St Paul's Bibliographies / Newcastle : Oak Knoll Press, 2000, pp. 29-46.

IBOS-AUGE 2010 = A. Ibos-Augé, *Chanter et lire dans le récit médiéval. La fonction des insertions lyriques dans les œuvres narratives et didactiques d'oïl aux XIII^e et XIV^e siècles*, Bern / Berlin / Bruxelles / Frankfurt am Main / New York / Wien : Peter Lang, 2010, 2 voll..

JODOGNE 1959 = O. Jodogne, *L'édition de l' "Évangile aux femmes"*, dans *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, G. Gerardi Marcuzzo (éd.), Modena : Società tipografica editrice modenese, t. 1, pp. 353-375.

KARNEIN 1981a = A. Karnein, « La réception du "De Amore" d'André Le Chapelain au XIII^e siècle », *Romania*, 407-408 (1981), pp. 324-351 – 501-542.

KAY 2010 = S. Kay, « L'arbre et la greffe dans le "Braviari d'Amor" de Matfre Ermengaud : temps du savoir et temps de l'amour », dans *L'arbre au Moyen Âge*, V. Fasseur – D. James-Raoul – J.-R. Valette (éd.), Paris : PUPS, pp. 169-181.

KOHLER 1896 = Ch. Kohler, *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques de France. Paris : Bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paris : Plon – Nourrit, t. II, pp. 283-285.

LANGLOIS 1885 = E. Langlois, « Notice du manuscrit Ottobonien 2523 », *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole Française de Rome*, 5 (1885), pp. 25-80.

- LANGLOIS 1890 = E. Langlois, « Un document relatif à Richard de Fournival », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 10 (1890), pp. 123-125.
- LANGLOIS 1891 = E. Langlois, *Origines et sources du 'Roman de la Rose'*, Paris : E. Thorin, 1891.
- LANGLOIS 1921 = C.-V. Langlois, « Watriquet, ménestrel et poète français », *Histoire littéraire de la France*, 35, Suite du quatorzième siècle, Paris : Imprimerie Nationale, 1921, pp. 403-421.
- LECOMPTE 1910 = I. Ch. Lecompte, « *Le fablel dou dieu d'amors* », *Modern Philology*, 8 (1910), pp. 1-24.
- LEFEVRE 2001 = S. Lefèvre, « De la naissance du chant à l'envoi », dans *Hommage Michel Zink*, A.-M. Babbi – C. Galderisi (éd.), Orléans : Paradigme, 2001, pp. 67-82.
- LEFEVRE 2005 = S. Lefèvre, « Le recueil et l'œuvre unique. Mobilité et figement », dans *Mouvances et jointures. Du manuscrit au texte médiéval*, éd. M. Mikhaïlova (éd.), Orléans : Paradigme, 2005, pp. 203-228.
- LEFEVRE 2008a = S. Lefèvre, « Les rémanences de l'impératif ovidien "Dicere quae pudit, scribere iussit amor" (Héroïdes, IV, 10) dans Les saluts d'oc et d'oïl du Moyen Âge », dans *Epistulae antiquae V: actes du Ve Colloque International "L'épistolaire Antique et ses Prolongements Européens"*, (Université François Rabelais, Tours, 6-7-8 septembre 2006), L. Patrick – Ph. Guillaumont (éd.), Paris / Leuven / Walpole MA : Peeters, pp. 327-340.
- LEFEVRE 2008b = S. Lefèvre, « La révérence des saluts à la lyrique », dans *La poétique. Théorie et pratique*, D. Briquel (éd.), Paris : Belles Lettres, 2008, pp. 755-771.
- LEPAGE 1975 = Y.-G. Lepage, « Un recueil français de la fin du XIIIe siècle (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 1553) », *Scriptorium*, 29 (1975), pp. 23-46.
- LUCKEN 1993 = C. Lucken, *Les portes de la mémoire. Richard de Fournival et l'Ariereban de l'amour*, thèse, Université de Genève, 1993.
- LUCKEN 1995 = C. Lucken, « Richard de Fournival, ou le clerc de l'amour », *Le clerc au Moyen âge*, CUERMA (*Senefiance*, 37), Aix-en-Provence : Université de Provence, 1995, pp. 401-416.
- LUCKEN 1998 = C. Lucken, « L'imagination de la dame. Fantômes amoureux et poésie courtoise », *Micrologus*, 6 (1998), *La Visione e lo sguardo nel medioevo / View and Vision in the Middle Ages*, t. II, pp. 201-223.
- LUCKEN 2010 = C. Lucken, « Les manuscrits du "Bestiaire d'Amours" de Richard de Fournival », dans *Le recueil au Moyen Age*, Y. Foehr-Janssens – O. Collet (éd.), Turnhout : Brepols, vol. 1, pp. 113-138.
- LUSIGNAN 2012 = S. Lusignan, *Essai d'histoire sociolinguistique. Le français picard au Moyen Âge*, Paris : Classiques Garnier, 2012.
- MADDOX 1991 = D. Maddox, « La quotidienneté et le texte narratif courtois », dans *L'imaginaire courtois et son double*, G. Angeli – L. Formisano (éd.), Naples : Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 441-452.

- MANETTI 2008 = *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, éd. R. Manetti, Modène : Mucchi, 2008.
- MARCHIORI 2018 = A. Marchiori, « Riletture ovidiane: la *Clef d'amors* (fine XIII secolo) », *Medioevi*, 4 (2018), pp. 193-207.
- MARINETTI 2008 = S. Marinetti, « I salut d'amor », dans *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge: journées d'études* (10 - 11 octobre 2003, École Normale Supérieure), S. Lefèvre (éd.), Orléans : Paradigme, 2008, pp. 165-184.
- MASTERS 1994 = B. A. Masters, « Anglo-Norman in Context The Case for the Scribes », *Exemplaria*, 6 (1994), pp. 167-203.
- MENEGALDO 2017 = S. Menegaldo, « Trois femmes, deux villes, un ménestrel. Les fabliaux en diptyque de Watriquet de Couvin », *Le Moyen Âge*, 123:3-4 (2017), pp. 571-587.
- MENICHETTI 2013 = C. Menichetti, Review of '*Le Breviari d'amor*' de Matfre Ermengaud, P. T. Ricketts (éd.), avec la collaboration de C. P. Hershon, deuxième édition entièrement refondue, Turnhout : Brepols, 2011, *Medioevo romanzo*, 37:2 (2013), pp. 454-456.
- MEYER 1907 = P. Meyer, « Deux nouveaux manuscrits de l'«Évangile des femmes» », *Romania*, 36 (1907), pp. 1-11.
- MANDOSIO 2017 = J.-M. Mandosio, « La classification des sciences et des arts dans le *Miroir des amoureux* et l'érotologie de Jean de Meun », dans *Jean de Meun et la culture médiévale. Littérature, art, sciences et droit aux derniers siècles du Moyen Âge*, J.-P. Boudet, Ph. Haugeard, S. Menegaldo et F. Ploton-Nicollet (éd.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp. 157-174.
- MCWEBB 2009 = Ch. McWebb, « Le discours de l'alchimie et l'alchimie du discours dans le *Roman de la rose* de Jean de Meun », *Revue de critique et de théorie littéraire*, 43/44 (2009), pp. 1-26.
- MONSON 1988 = D. A. Monson, « Andreas Capellanus and the Problem of Irony », *Speculum*, 63:3 (1988), pp. 539-572.
- MORAWSKI 1927 = J. Morawski, « "La Flours d'amour" », *Romania*, 53 (1927), pp. 187-197.
- NOTZ 1978 = M.-F. Notz, « "Hortus conclusus", réflexions sur le rôle symbolique de la clôture dans la description romanesque du jardin », dans *Mélanges Jeanne Lods*, vol. I, Paris : E.N.S.J.F., 1978, pp. 459-472.
- NOTZ 1990 = M.-F. Notz, « Le mot de la fin : le dit et sa définition chez Watriquet de Couvin », *Écrire pour dire. Études sur le dit médiéval*, B. Ribémont (éd.), Paris : Klincksieck, 1990, pp. 49-66.
- PARADISI 2018 = G. Paradisi, « Ovidio nel «Breviari d'amor» di Matfre Ermengaud. Sulla riscrittura dei *Remedia amoris* », *Medioevi*, 4 (2018), pp. 55-94.
- PARIS 1884 = G. Paris, « Les anciennes versions françaises de l'«Art d'aimer» et des «Remèdes d'amour» d'Ovide », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 28 (1884), pp. 537-551.

PICHE 1999 = *La condamnation parisienne de 1277 / [Etienne Tempier évêque de Paris]*, éd. D. Piché ; avec la collab. de C. Lafleur, Paris : J. Vrin, 1999.

PIRENNE 1929 = H. Pirenne, « L'instruction des marchands au moyen âge », *Annales d'histoire économique et sociale*, 1 (1929), pp. 13-28.

PITTALUGA 2006 = S. Pittaluga, « Andrea Cappellano e la letteratura d'amore del XII secolo », *L'immagine riflessa*, 15 (2006), pp. 117-127.

POE 2006 = E. W. Poe, « Marie de France and the salut d'amour », *Romania*, 124 (2006), pp. 301-323.

PORRO 2012 = P. Porro, *Tommaso d'Aquino : un profilo storico-filosofico*, Roma : Carocci, 2012.

RAINA 1891 = P. Raina, « Tre Studi per la storia del libro di Andrea Cappellano », *Studi di Filologia Romanza*, 5 (1891), pp. 193-272.

REINSCH 1879 = R. Reinsch, « "Les Joies Nostre Dame" des Guillaume le Clerc de Normandie », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 3 (1879), pp. 200-231.

RIBARD 1981 = J. Ribard, « Littérature et société au XIVe siècle : le ménestrel Watriquet de Couvin », dans *Court and Poet*, G.S. Burgess (éd.), Liverpool : Cairns, 1981, pp. 277-286.

RIBEMONT 1994 = B. Ribémont, « Bestiaire d'amour et zoologie encyclopédique. Le cas des abeilles », *Revue des langues romanes*, 98 (1994), pp. 341-368.

RIBEMONT 2002 = B. Ribémont, « L'Ovide moralisé et la tradition encyclopédique médiévale », *Cahiers de recherches médiévales* [En ligne], 9 (2002), mis en ligne le 04 septembre 2007, consulté le 19 avril 2019, URL : <http://journals.openedition.org/crm/907>.

ROBINSON 2006 = C. Robinson, « Trees of Love, Trees of Knowledge: Toward the Definition of a Cross-Confessional Current in Late Medieval Iberian Spirituality », *Medieval Encounters*, 12/3 (2006), pp. 388-435.

ROSSI 2018 = L. Rossi, « Mise en relief : Jean de Meun et la culture de Panurge », *Revue de Linguistique romane*, 82 (2018), pp. 289-312.

ROUSE – ROUSE 2001 = R. Rouse – M. Rouse, « Publishing Watriquet's Dits », *Viator*, 32 (2001), pp. 127-175.

ROUX 2009 = B. Roux, *Mondes en miniatures : l'iconographie du "Livre du trésor" de Brunetto Latini*, Genève : Droz, 2009.

RUFFINI 1980 = *Andreas Capellanus, De Amore*, éd. G. Ruffini, Milano : Guanda, 1980.

RUSSO 2017 = V. Russo, « Dire l'amour pour enseigner la largesse : le rôle des préceptes courtois chez Watriquet de Couvin », dans *Ceci n'est pas une chanson d'amour : les multiples visages de la poésie didactique*, Actes du Colloque international des 14, 15 et 16 mars 2017 (Maison de la culture d'Amiens), D. Buschinger, F. Gabaude et M.-G. Grossel (éd.), Amiens : Presses du Centre d'études médiévales de Picardie, 2017, pp. 233-247.

SALY 1972 = A. Saly, « “Li commens d’Amours” de Richard de Fournival (?) », *Travaux de linguistique et de littérature*, 10 (1972), pp. 21-55.

SCHMITT 1989 = J.-C. Schmitt, « Les images classificatrices », *Bibliothèque de l’école des chartes*, 147 (1989), pp. 311-341.

SEGRE 1957 = *Richard de Fournival, “Li bestiaires d’amours” di Maistre Richart de Fornival e “Li response du bestiaire”*, éd. C. Segre, Milano / Napoli : Ricciardi, 1957.

SEGRE 1968 = C. Segre, « Ars amandi classica e medievale », in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters (La littérature didactique, allégorique et satirique)*, H. R. Jauss – E. Köhler (éd.), 6 (1968), pp. 109-116.

SPERONI 1974 = G. B. Speroni, « Il “Consaus d’Amours” di Richard de Fournival », *Medioevo romanzo*, 1 (1974), pp. 217-278.

SPIEGEL 1993 = G. M. Spiegel, *Romancing the Past: The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley / Oxford : University of California Press, 1993.

SAVIOTTI 2012 = F. Saviotti, « Fragments d’un discours amoureux : les vers d’amour de Nevelot Amion, entre lyrique et moralisme », dans *La chanson de trouvères : formes, registres, genres / secondes journées valenciennes autour des chansons en langue d’oïl, l’art des trouvères* (28 et 29 mai 2010) ; M.-G. Grossel (éd.), Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 2012, pp. 201-214.

STONES 1990 = A. Stones, *Indications écrites et modèles picturaux, guides aux peintres de manuscrits enluminés aux alentours de 1300*, dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen âge*, vol. 3 : *Fabrication et consommation de l’œuvre, Actes du colloque* (Université de Rennes II-Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983), X. Barral y Altet (éd.), Paris : Picard, pp. 321-349.

STOUT 2015 = J. Stout, « Sire trouvère et Roi trouvé. Aspects géographique, poétique et politique de la production des manuscrits de Watriquet de Couvin », dans *Les Centres de production des manuscrits vernaculaires au Moyen Âge*, G. Giannini, F. Gingras (éd.), Paris : Classiques Garnier, 2015, pp. 175-199.

STRUBEL 1990 = A. Strubel, « L’allégorisation du verger courtois », dans *Vergers et jardins dans l’univers médiéval*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1990, pp. 343-357.

STRUBEL 2005 = A. Strubel, « Jean de Meun : la digression comme principe d’écriture », dans *La digression dans la littérature et l’art du Moyen Âge*, Ch. Connochie-Bourgne (éd.), Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2005, pp. 377-389.

TOJA 1966 = G. Toja, *Lirica cortese d’oïl*, Firenze : Pàtron, 1966.

TRACHSLER – WILLE 2018 = R. Trachsler – C. Wille, « Les traductions vernaculaires d’Ovide au Moyen Âge et les commentaires latins. Le cas de l’*Ars amatoria* », *Medioevi*, 4 (2018), pp. 173-192.

TRACHSLER 2019 = R. Trachsler, « Courtois ? Les traités d’amour et l’émergence de la notion de courtoisie », *Medioevo Romanzo*, 43 (2019), pp. 57-74.

UHLIG 2018 = M. Uhlig, *Le prince des clercs : "Barlaam et Josaphat" ou l'art du recueil*, Genève : Droz, 2018.

UNGUREANU 1955 = M. Ungureanu, *La bourgeoisie naissante : société et littérature bourgeoise d'Arras aux XIIIe et XIIIe siècles*, Arras : Impr. centrale de l'Artois, 1955.

UULDERS 2010 = H. Uulders, *Autour des saluts et complaints d'amour du manuscrit BnF f. fr. 837. Recherches sur deux genres mineurs de la poésie française du XIIIe siècle*, Thèse de doctorat (inédate), Université de Padoue, 2010.

UULDERS 2011 = H. Uulders, *"Salutz e amors". La lettre d'amour dans la poésie des troubadours*, Paris / Leuven / Walpole MA : Peeters, 2011.

UULDERS 2012 = H. Uulders, « La chanson des trouvères et le salut d'amour : interférences génériques dans quelques saluts méconnus », dans *La chanson de trouvères : formes, registres, genres / secondes journées valenciennes autour des chansons en langue d'oïl, l'art des trouvères* (28 et 29 mai 2010) ; M.-G. Grossel (éd.), Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 2012, pp. 263-277.

VARVARO 2001 = A. Varvaro, « Élaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale », *Romania*, 119 (2001), pp. 1-75.

VULLIEZ 2017 = Ch. Vulliez, « Autour de Jean de Meun : esquisse de bilan des données prosographiques », dans *Jean de Meun et la culture médiévale. Littérature, art, sciences et droit aux derniers siècles du Moyen Âge*, J.-P. Boudet, Ph. Haugeard, S. Menegaldo et F. Ploton-Nicollet (éd.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017, pp. 23-46.

WALLENSKÖLD 1968 = *Chansons de Conon de Béthune, trouveur artésien de la fin du XII^e siècle*, Paris : Champion, éd. A. Wallensköld, 1968.

WOLFZETTEL 1997 = F. Wolfzettel, « Au carrefour des discours lyriques. Le trouvère Richard de Fournival », *Romania*, 115 (1997), pp. 50-68.

ZAMBON 1987 = F. Zambon, *Il "Bestiario d'Amore" e "La risposta del Bestiario"*, Parme : Pratiche, 1987.

ZINELLI 2019 = F. Zinelli, « Les usages d'un *miroir aux princes* : un *exemplum* du Barlaam et Josaphat entre Gui de Cambrai, Watriquet de Couvin et Jean de Condé », dans *De la pensée de l'histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*, S. Douchet, M.-P. Halary, S. Lefèvre, J.-R. Valette (éd.), Paris : H. Champion, 2019, pp. 170-190.

ZINK 2003 = M. Zink, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

Lexiques et dictionnaires

DEAFBibleI = *Dictionnaire Étymologique de l'Ancien Français*, dirigé par F. Möhren, complément bibliographique en ligne : http://www.deaf-page.de/bibl_neu.php.

DFM = *Dictionnaire du français médiéval*, T. Matsumura, sous la direction de M. Zink, Paris : les Belles lettres, 2015.

DLF = *Dictionnaire des lettres françaises, Le Moyen Âge* (vol. 1), sous la dir. de G. Hasenohr et M. Zink, Paris : Librairie générale française, 1992.

DMF = *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2015 (DMF 2015). ATILF - CNRS & Université de Lorraine [<http://www.atilf.fr/dmf>].

DSAM = *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique : doctrine et histoire*, M. Viller, F. Cavallera, J. De Guibert, A. Rayez, A. Derville et A. Solignac, Paris : Beauchesne, 1937-1995.

FEW = *Französisches etymologisches Wörterbuch : eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*. W. von Wartburg, Strasbourg : Editions de linguistique et de philologie, 2010.

GdF = *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Godefroy F., 10 vol., Paris : Vieweg, 1981-1902, réimp., Genève / Paris : Slatkine, 1982.

LdM = *Lexikon des Mittelalters*, R.-H. Bautier, P. Berghaus, R. R. Bezzola, H. M. Biedermann et al. (éd.), München ; Zürich : Artemis-Verl., 1977-1998.

LE GOFF 1999 = *Dictionnaire raisonné de l'Occident Médiéval*, J. Le Goff (éd.), Paris : Fayard, 1999.

LEON-DUFOUR 1966 = *Vocabulaire de théologie biblique*, X. Léon-Dufour (éd.), Paris : Éd. du Cerf, 1966 [2013].

ROSSANO – RAVASI – GIRLANDA 1988 = *Nuovo Dizionario di Teologia Biblica*, P. Rossano, G. Ravasi, A. Girlanda (éd.), Milano : Ed. Paoline, 1988.

TL = *Altfranzösisches Wörterbuch*, A. Tobler, E. Lommatzch (éd.), Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, puis Wiesbaden : F. Steiner, depuis 1925.

INTRODUCTION	3
0.1 Orientations théoriques générales	5
0.2 Orientations critiques sur le discours amoureux	6
0.3 Méthodologie et objectifs	9
1. Une archéologie de l'expression amoureuse dans le Midi	14
1.1 Les conditions de la naissance	16
1.1.1 Temps et contextes de la création	16
1.1.2 Un amour humain et la nouvelle poétique du sublime	21
1.2 De la discipline amoureuse à la chasteté	24
1.2.1 Métaphore solaire et opposition lumière/obscurité	24
1.2.2 Dimension chronotopique	36
1.2.3 La 'maladie amoureuse' et la dimension collective de l'amour	44
1.3 Conjonctures de l'expression amoureuse	51
2. L'écho septentrional	54
2.1 Présence, préexistence, coexistence	54
2.1.1 L'ordre et la classe (à l'époque pré-courtoise)	56
1. Mariage, chasteté et pensée cléricale	56
2. Renouveau de l'orthodoxie, création de l'identité	60
3. La stratification en trois phases et l'identification sur deux niveaux des composantes de la tradition courtoise	66
3.1 Niveau syntagmatique : les conditions de la naissance	66
3.2 Niveau paradigmatique : présence, préexistence, coexistence	67
2.1.2 Liens humains et amoureux dans les premières chansons de geste	69
1. Mort du chevalier et disparition de la femme	71
2. Le mariage	74
3. Entreprise guerrière et action de la femme	75
4. Liens féodaux et rapports humains	77
2.1.3 La trace du charnel. Entre Lancelot et Tristan : la surenchère érotique du mythe	83
1. Valeur herméneutique de la réémergence du mythe	84
2. Préhistoire de l'adultère	88
3. L'intégration des composantes a-courtoises	90
4. L'absence de péché	93
5. Exception et opposition	95
2.2 Le roman et l'amour, ou le second essor roman de l'amour	97
1. Hypothèse d'un substrat pré-romanesque antiquisant	98
2. Pour une réévaluation de l'influence angevine dans le discours amoureux	100
3. L'espace franco-anglais et les milieux internes	103
4. Architectures et suprastructures de l'amour dans la « matière antique »	107
4.1 Thèbes	109
4.2 Énéas	113
5. Tradition manuscrite	117
2.2.1 La défaite du discours politique : le Roman de Thèbes	120
1. L'innamoramento	120
2. Le code éthique et ses garants	129
3. Éros guerrier	130
4. L'union et la réticence dans l'accomplissement charnel	134
5. Les portraits	136
6. Les intermédiaires (semi-)inanimés	139
7. Le planctus	141
2.2.2 La conquête des rivages érotiques : Énéas	145
1. Les intermédiaires	145
2. L'innamoramento	154
3. La maladie amoureuse	164

4.	<i>L'aveu (monologues, dialogues)</i>	168
5.	<i>Réalisation et apogée</i>	176
6.	<i>L'obstacle</i>	178
7.	<i>Le dénouement (abandon et complainte)</i>	182
2.3	La femme présente	186
2.3.1	<i>Images, espaces et sens d'un discours amoureux</i>	186
2.3.2	<i>Les autres temporalités</i>	193
3.	Hériter l'art d'amour, ou l'art de pratiquer l'amour	206
3.1	La réception interne à la tradition	212
3.1.1	Intégrer et altérer à travers le genre : saluts et complaintes	213
1.	<i>Permanence des caractères lyriques dans les saluts</i>	215
2.	<i>Dynamiques de mise en scène</i>	217
2.1	<i>Description de la dame : la lumière et la Nature</i>	217
2.2	<i>« Par espoir » : la grâce de l'amour</i>	221
2.3	<i>Service amoureux : les règles de la relation</i>	223
2.4	<i>Maladie amoureuse : conséquence du service</i>	224
3.1.2	Un Nord sans Arras : la poésie traditionnelle dans les nouvelles cours	227
1.	<i>L'écran lyrique, la fonction politique et la fiction courtoise</i>	227
1.1	<i>Le contexte politique</i>	230
1.2	<i>La question conjugale</i>	232
2.	<i>Le nouveau discours amoureux dans le dit</i>	236
2.1	<i>Le sire de Verjoli</i>	237
2.2	<i>Allégorie et dysphorie du discours amoureux</i>	239
2.3	<i>Songe érotique, traité d'amour ou critique sociale</i>	247
3.2	Une science de l'amour	250
3.2.1	Composition et variation de la science amoureuse (du Bestiaire d'Amour au Roman de la Rose)	251
2.	<i>Une science pratique</i>	256
3.	<i>Matière scientifique, philosophie et amour</i>	259
4.	<i>Relectures post-courtoises</i>	261
5.	<i>Le discours de maîtrise sur l'amour, entre les clercs et Ovide</i>	264
3.2.2	Un témoin du changement	266
1.	<i>La science amoureuse et son contexte manuscrit</i>	267
2.	<i>L'œuvre charnière</i>	270
3.	<i>La section amoureuse</i>	274
4.	<i>Un manuscrit-œuvre pour la nouvelle science</i>	285
CONCLUSIONS		291
Abstract (français)		295
Abstract (italien)		296
Bibliographie		297