

De la fin'amor

Paul Imbs

Citer ce document / Cite this document :

Imbs Paul. De la fin'amor. In: Cahiers de civilisation médiévale, 12e année (n°47), Juillet-septembre 1969. pp. 265-285;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1969.1492>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1969_num_12_47_1492

Fichier pdf généré le 24/03/2019

MÉLANGES

De la fin'amor

I

I. Version remaniée d'une thèse d'université de Paris (1957) dirigée par Jean Frappier, l'ouvrage de Moshé Lazar, *Amour courtois et 'fin'amors'*¹, s'attaque à un vieux sujet qu'on croyait épuisé après les travaux de Gilson, d'Ernest Hoepffner, de Rita Lejeune, du P. Denomy, de Jean Frappier, d'E. Koehler, etc., mais qui, comme beaucoup d'autres, dès qu'une exacte philologie s'en empare, se révèle neuf comme si jamais personne n'y avait touché. Cela est vrai en particulier des notions fondamentales — des notions-mères, pourrait-on dire, — sur lesquelles les géants du dernier siècle avaient dit des choses qu'eux-mêmes croyaient provisoires, mais que les disciples pressés que nous sommes ont acceptées comme définitives parce que gagées par leur autorité. Notre excuse est l'immensité du domaine à explorer, avec les difficultés réelles d'une langue « populaire » — disons mieux, *n a t u r e l l e* — riche en vocables concrets bien délimités, mais flottante, en première approximation, dans la conceptualisation abstraite, dont le soin incombait, d'institution, à des spécialistes rompus aux subtilités logico-grammaticales. Or, dans le milieu médiéval des spécialistes, pour qui seul méritait le nom de littérature ce qui s'écrivait en latin, quelle critique se souciait de définir les notions de base d'une littérature en langue vulgaire, et de les définir en langue vulgaire ? On se trouve donc trop souvent en présence : ou bien de notions qui n'ont point d'expression dans l'ancienne langue, tel que le concept d'*amour courtois* *l a n c é* par G. Paris, mais que, selon le P. Denomy, on ne trouve qu'une fois sous cette formulation chez les troubadours (Peire d'Auvergne, X, 58) [p. 22] ; ou bien de mots ou d'expressions médiévales, qu'en l'absence d'une lexicologie quelque peu vaste sinon exhaustive chacun interprète selon son intuition du moment : la notion de *fin' amor* est de ce nombre, comme le montre, après d'autres, M. Lazar.

Pour un thème aussi répandu que l'amour, il y a fort à parier que viennent s'abattre sur lui de brillants essayistes, dont les livres trouvent des éditeurs et qui de ce fait influencent l'opinion même savante ; quand il s'agit du moyen âge, la tentation d'une exégèse mystique ou symbolique est proche (saint Bernard, les Victorins), et d'aucuns, parmi les meilleurs, n'ont pas manqué d'y céder un peu vite ; si en outre, comme c'est le cas des troubadours, l'affaire a une connotation politico-religieuse (la croisade des Albigeois), de vieux ressentiments se font jour et colorent ou même faussent les perspectives ; ajoutons l'esprit de système, qui, oubliant la chronologie, prête aux plus anciens ce qui n'est qu'interprétation postérieure (que de ravages dans ce domaine sont dus aux deux traités tardifs d'André Le Chapelain !) ; et l'on n'a rien dit du problème des origines (arabes ou folkloriques, par ex.), qui n'est certes pas pour faciliter la tâche de l'humaniste désireux de se faire une idée correcte de la réalité historique. L'impression dominante est dès lors, selon un mot souvent répété par M. Lazar, celle de confusion, dont les principaux témoins sont à ses yeux les ouvrages déjà anciens (mais à influence persistante) ou plus récents, de E. Wechsler, C. Appel, H. Dupin, A. Jeanroy (ce dernier avec nuance), G. Cohen, D. de Rougemont, Reto Bezzola, P. Belperron, L. Spitzer à l'occasion, et surtout la thèse de J. Wettstein (*'Mezura' L'idéal des troubadours : son essence, ses aspects*, Zurich, 1945). Les répondants ou intercesseurs de M. Lazar sont, sauf désaccords partiels, E. Hoepffner, Jean Frappier, R. Briffaut et d'autres dont on trouvera les noms dans les nombreuses notes, dans l'abondante bibliographie et dans l'index très soigné qui termine l'ouvrage (il manque

1. M. LAZAR, *Amour courtois et 'fin'amors' dans la littérature du XII^e s.*, Paris, Klincksieck, 1964, 8^o, 300 pp. (« Bibl. franç. et romane », s.C., Études littéraires, 8).

cependant, pour l'acribie de la méthode, le nom de J. Rychner), mais surtout, et on comprendra bientôt pourquoi, É. Gilson (*La théologie mystique de saint Bernard*, 1934) et les nombreuses et importantes études du P. Denomy, publiées depuis 1944 dans les « Medieval Studies » ou dans « Speculum ». C'est dire que M. Lazar aborde le problème en philologue, le philologue étant cet être qui va se raréfiant, pour lequel du commencement à la fin il y a les textes, dénombrés, puis caractérisés d'après leur sédimentation ou leur stratification spatio-temporelle, et interprétés au premier chef selon le sens littéral et contextuel de leur expression linguistique, les hypothèses de base étant que ceux qui écrivent au moyen âge ne sont pas nécessairement incohérents, même dans leurs œuvres en langue vulgaire, même dans le maniement de l'abstraction, et qu'en poésie comme ailleurs l'histoire est en mouvement, même si ce mouvement est lent, et qu'on y rencontre des personnalités irréductibles même si elles sont portées par une tradition continue et acceptée : s'il est formé à bonne école, tout à la fois « littéraire » et « grammairien » (tantôt plutôt cela que ceci, ou plutôt ceci que cela), le philologue, après de patientes enquêtes, allie le courage de l'affirmation nette au sentiment des nuances ; il n'oublie pas les relations des cas particuliers avec l'environnement qui les conditionne toujours, mais parfois aussi les dépasse quand il ne s'oppose pas à eux ; il apporte ainsi, avec ses techniques propres, le sens des proportions, qui est un élément essentiel de ce qu'on a coutume d'appeler le sentiment historique.

2. On se plaît à trouver chez M. Lazar quelques-unes de ces qualités et notamment le goût de l'analyse minutieuse, le sens de la spécificité des notions, le soin des vues d'ensemble encadrant le détail, avec en outre une certaine alacrité passionnée dans la position des thèses, qui fait que son livre se lit comme une œuvre d'actualité.

L'historien se manifeste dans une large introduction (p. 9-19) où sont résumées à grands traits les influences socio-culturelles qui se sont exercées sur la littérature courtoise ; Marc Bloch est son guide, avec E. Faral, et surtout J. Frappier. L'influence majeure est selon lui celle de l'Orient, découvert à la faveur des croisades, et cet Orient est un Orient non-chrétien : « une civilisation qui n'était pas chrétienne, qui faisait une large part à la vie terrestre, qui préférait la joie et l'enthousiasme, les festins et l'amour à la souffrance et à la contrition » (p. 9). Au changement survenu dans les mœurs de l'aristocratie guerrière correspondra très vite une idéologie amoureuse, empruntée aux poètes et aux philosophes hispano-arabes (p. 12-13), diffusée dans les cours du Midi par les premiers troubadours dès la fin du XI^e s. et transposée dès le XII^e dans les cours du Nord par les premiers trouvères conteurs. La thèse centrale de l'ouvrage est que cette idéologie s'est introduite dans la société féodale chrétienne à la fois comme un corps étranger au christianisme et comme un élément nullement gêné par celui-ci : « Les préceptes de l'amour provençal, sa morale, son caractère adultère, sont absolument irréconciliables avec l'enseignement de l'Église. Pour les troubadours, l'amour adultère tel qu'ils le concevaient n'était pas condamnable et ne représentait pas un péché. La contradiction fondamentale entre la morale chrétienne et leur amour, entre la théologie et leur idéologie amoureuse, ne créait pas un conflit dans les cœurs » (p. 13). Il y aurait eu ainsi dès le XII^e s., et comme par anticipation, un premier essai de coexistence de deux morales contraires, qui se déploiera au siècle suivant dans le mouvement philosophique de l'averroïsme latin. Psychologiquement et moralement, il s'agit d'un phénomène de libération de l'esprit et de la reconnaissance du droit au bonheur par la libre disposition de son corps, phénomène dont les premières bénéficiaires furent les femmes du Midi, plus « aliénées » (p. 12) peut-être que d'autres, mais aussi plus indépendantes à l'égard de leurs maris ; socialement il s'agit d'un phénomène limité à l'aristocratie, qui fournit les premiers troubadours, mais trouve, à partir de 1150 environ, dans le chômage des clercs, les serviteurs zélés, parce que intéressés, du nouvel idéal moral (p. 15). On voit par ces thèses, qui ne sont pas nouvelles, que l'auteur ne vise pas à l'originalité à tout prix, son travail tentant seulement « une mise au point critique » (p. 18) sur les textes qu'il a choisis : la lyrique des troubadours (p. 21-148), le roman de Tristan (Béroul, Thomas, les deux Folies) [p. 149-173], les lais de Marie de France (p. 174-198), l'œuvre romanesque de Chrétien de Troyes, à l'exception du *Perceval* (p. 199-256), avec en outre deux appendices consacrés, le premier à la *fine amour* chez les trouvères (p. 258-267), le second à la *fin'amors* codifiée par André Le Chapelain (p. 268-278). Les chapitres du livre obéissent tous à un même schéma : sur un florilège de passages jugés pertinents, M. Lazar procède à une analyse des notions qu'ils engagent ou illustrent, et conclut sur un bilan où il confronte ses thèses avec celles de ses prédécesseurs. L'ouvrage se clôt par une brève conclusion qui pour l'essentiel rejoint l'introduction.

3. L'apport le plus intéressant du livre est la clarification de quelques notions fondamentales qui, chez les troubadours surtout, gravitent autour de la notion d'amour courtois. Le terme le plus général et le plus abstrait serait celui de *courtoisie*, qui désigne l'idéal du chevalier indépendamment de toute expérience de l'amour. Avec l'amour apparaît la notion plus spécifique de *cortezia* : celle-ci, inventée pour caractériser les qualités d'une classe sociale (l'aristocratie) par opposition à la *vilania*, a tôt pris une valeur éthique, associée chez l'amant à une série variable d'autres notions, parmi lesquelles prennent un relief particulier la *mezura*, définie comme une exigence de conformité à un code de conduite sociale (p. 30), et le concept de *jovens* (adj. et subst.), dont la signification est proche de la notion classique de « générosité » (p. 42), *jovens* étant par ailleurs l'exacte contre-partie de l'arabe *futuwwa* (« largesse, libéralité, renommée, pureté morale ») [p. 43]. Mais si la *cortezia* (qui suppose la courtoisie, mais n'est pas supposée par elle, p. 21) est une composante nécessaire de la *fin' amors*, elle ne s'identifie pas avec elle. La *fin' amors* est une manière d'être qui engage, absorbe, ravit la personne tout entière qui l'éprouve (p. 59-60). Elle est inconcevable entre époux, qui se bornent à exercer l'un sur l'autre un droit de propriété inaliénable conféré par le mariage. Elle est typique des relations entre homme et femme ; elle convient plus particulièrement à l'amant, dont la situation précaire par rapport à la dame est cause d'inquiétude et de souffrance, la souffrance étant acceptée par lui comme un mal nécessaire tant que subsiste un espoir, mais violemment rejetée dès que celui-ci s'éloigne (p. 61 et surtout p. 141-146). Étant de ce fait un amour nécessairement clandestin, elle est aussi un « amour de loin », tant en raison de la condition sociale élevée d'une dame volontiers hautaine et assoiffée de louanges (p. 139) que de l'apparition toujours possible d'un mari facilement jaloux et de la bonne garde assurée par les *lauzengers* ou envieux (p. 62-63). Le désir et la rêverie sont les états d'âme dominants de l'amant (p. 64-65) ; mais le désir est sans ambiguïté possible celui d'une possession physique totale (la distinction, inventée par Appel, entre troubadours réalistes et troubadours idéalistes est longuement critiquée et finalement rejetée par M. Lazar, cf. p. 47-55 entre autres), même si, en fait, les poètes se contentent souvent de réclamer des faveurs moindres ; le renoncement au « surplus » est une herméneutique tardive d'André Le Chapelain : la *fin' amors* est toujours au moins d'intention un amour adultère, comme le montre l'étude du vocabulaire amoureux (p. 103-148) et plus particulièrement celle du concept de *joï*, étroitement lié à celui de jouissance physique (p. 103-134).

L'étonnant, on l'a vu, est que cette société, qui se dit chrétienne et ne songe pas à contester le mariage, célèbre cet amour sans jamais y attacher, du moins à ses débuts, la notion de péché (p. 72, 136). Bien plus, les poètes ont inventé une véritable *c a s u i s t i q u e* destinée à justifier l'adultère par les vertus qu'il engendre (p. 74). Dieu même finit par être mobilisé au service de la joie d'amour (p. 146-147) ; mais ce Dieu est Eros ou Amor et n'a rien de commun avec celui des prophètes et des évangiles. Par là-même est éliminée pour le XII^e s. toute interférence possible avec la tradition chrétienne, l'idéologie courtoise étant par ailleurs antérieure à la diffusion des théories de l'amour mystique, élaborées du reste par des hommes de la Gaule septentrionale (Guillaume de Saint-Thierry à Liège, Hugues de Saint-Victor à Paris, saint Bernard à Clervaux) ; sans parler d'évidentes contradictions internes, que M. Lazar résume d'après les travaux d'E. Gilson et du P. Denomy (p. 80-85). A plus forte raison ne saurait-il pour cette date être question d'une influence du culte de la Vierge ni non plus d'interprétation symbolique, tout essai dans ce sens se heurtant à la clarté aveuglante sinon crue du sens littéral. Même l'hypothèse d'un décalque lexicologique ou notionnel, formulée par Hatzfeld, paraît à l'auteur sans fondement (p. 84-85). Seuls l'existence d'une crise morale de la société féodale et le phénomène de la double vérité (p. 255) lui paraissent rendre compte du paradoxe de la *fin' amors*, qui n'est qualifiée de « parfaite » (tel est le sens de *fin'*) que dans le langage d'une aristocratie qui s'admire dans le miroir complaisant que lui présente d'elle-même un entourage servile, et plus objectivement en raison de ce que la pratique de cette forme d'amour demande un minimum de culture et parfois de raffinement, dont le vulgaire ou les disciples d'Ovide ne semblent pas capables.

4. La seconde partie de l'ouvrage, consacrée à la littérature courtoise du nord de la France, a voulu sur cent pages (p. 149-252) montrer ce que devient la *fin' amors* lorsqu'elle s'applique à des thèmes narratifs déjà anciens et de nature sans doute folklorique. Mais l'ambition de M. Lazar est ici trop vaste, et l'exécution trop encombrée d'indications connues (inventaires généralement de seconde main, résumés d'œuvres, etc.). Les analyses de vocabulaires ou de notions sont d'autre part trop sommaires pour que le rendement soit

aussi copieux et l'argumentation aussi convaincante que dans la première partie. L'auteur continue cependant à pourchasser fort utilement les essais d'interprétation mystique ou cathare qui se sont greffés sur ces œuvres comme sur celles des troubadours. Certaines pages méritent d'être signalées.

Le roman de *Tristan* sert d'exemple à M. Lazar de ce que devient *l'amour-passion* lorsqu'il passe d'un trouvère (Béroul) non informé des théories de la *fin' amors* et pour qui à cause de cela l'adultère reste un péché et la mort un châtement, à un poète (Thomas) fortement marqué par l'idéologie du Midi et chez qui les épisodes traditionnels du roman sont ou supprimés ou modifiés, en tout cas réinterprétés (la mort comprise) dans le sens d'une soumission obéissante aux règles du parfait amour. Ainsi en sera-t-il aussi du *Lancelot* de Chrétien, d'inspiration très voisine du *Tristan* de Thomas. Dans l'analyse des Lais de Marie de France, on notera une étude assez fouillée de *Guigemar*, présenté comme l'expression la plus typique des doctrines de cette poétesse, laquelle, en acceptant globalement l'idéologie de la *fin' amors*, l'adapte à sa conception moins tragique de l'amour, qu'elle considère comme absolument légitime et promis au bonheur dès lors qu'il se manifeste comme un sentiment sincère et durable (p. 193). Avec Chrétien (mis à part le *Lancelot*), c'est le lien conjugal qui est réhabilité, en ce sens qu'il cesse d'être une union purement légale et physique, et qu'autant que faire se peut il intègre à son éthique les données de la *fin' amors*, à l'exception — qui est de taille — de sa composante de base, c'est-à-dire, on l'a rappelé plus haut, l'adultère toujours convoité sinon toujours consommé ; Chrétien de Troyes est ainsi l'inventeur de l'amour courtois conjugal où les conjoints en même temps qu'époux sont aussi l'un pour l'autre amis et amants.

On notera l'intéressante analyse du problème moral du *Cligès* (p. 213-232) ; M. Lazar voit dans ce roman un échec et la preuve évidente qu'on ne refait pas une œuvre aussi fortement charpentée que le roman de *Tristan*. Mais a-t-il pensé qu'il y a peut-être dans le *Cligès* un essai de justification de l'amour par sa propre perfection, un peu comme dans *Guigemar*, et qu'on pourrait dès lors y déceler une sérieuse concession à la *fin' amors*, la veille de la composition du *Lancelot*, qui sera une capitulation, il est vrai momentanée et souvent teintée d'ironie, devant l'idéologie méridionale ? Pour M. Lazar, l'*Yvain* illustre à la perfection l'idéal de l'amour courtois conjugal prôné par Chrétien, et qui selon lui mérite seul le nom d' a m o u r c o u r t o i s (p. 255) : *fin' amors* et morale chrétienne (ou du moins traditionnelle) ont tenté là une conciliation et l'ont réussie en effet. Déjà le *Graal* point à l'horizon, et c'est bien dommage que M. Lazar n'ait pas conclu sur cette perspective.

5. On a voulu, dans cette analyse, souligner quelques-unes des ouvertures ou solutions formulées par le jeune et ardent romaniste de Jérusalem. Une critique de détail mènerait loin et masquerait l'assentiment qu'on peut donner à la saine méthode philologique qui lui a permis de les énoncer. Disons seulement qu'on eût aimé parfois une dialectique moins dualiste, notamment dans la représentation qu'il se fait des orientations spirituelles du moyen âge. L'auteur pense-t-il vraiment qu'en matière d'amour humain le moyen âge chrétien se résume dans la condamnation de toute œuvre de chair et dans l'exaltation unilatérale de l'ascèse ?² et n'a-t-il pas trop vu le si complexe XIII^e siècle à travers les sarcasmes ou pitreries d'un Rabelais et autres censeurs tardifs ? Croit-il d'autre part qu'en ce même siècle les milieux sociaux et spirituels, pour autonomes qu'ils fussent (on ne saurait en effet nier une certaine autonomie), vivaient repliés sur eux-mêmes au point de rester impénétrables l'un à l'autre — alors qu'une influence de la *fin' amors* des troubadours sur le p u r a m o u r des mystiques est indéniable pour les siècles ultérieurs, comme M. Lazar le rappelle à plusieurs reprises ? Une influence chrétienne, moins sur les thèmes centraux que sur leur orchestration, nous paraît pour le moins fort concevable³. Il y a plus : l'analyse des conceptions des troubadours, souvent si juste dans le détail, a-t-elle épuisé la matière quand elle en a démontré le caractère l a i c — on préférerait dire p r o f a n e , — alors qu'il faut sans doute se demander s'il ne se

2. On trouvera une étude plus nuancée, avec une abondante bibliographie non littéraire, dans l'article du canoniste G. LE BRAS, *Le mariage dans la théologie et le droit de l'Église du XI^e au XIII^e siècle*, dans « Cahiers civil. médiév. », t. XI, 1968, p. 191-202.

3. Il ne semble pas qu'une influence ancienne de la musique sacrée sur la musique profane puisse être niée. Or les troubadours sont aussi compositeurs de la mélodie de leurs chansons. Cf. d'autre part la chanson 41 de l'éd. C. Appel de Bernard de Vantadour, où, aux v. 21-2, une citation de МАТН., VI, 2, vient spontanément à l'esprit du poète à propos du penser amoureux ; cf. encore 30, 31-32 et 40-42 ; on ne peut oublier que l'éducation des poètes du moyen âge est chrétienne. — Cf. aussi les essais d'« humanisme chrétien » avant la lettre chez les écrivains du groupe Marbode, Baudri de Bourgueil, Hildebert de Lavardin, tous trois contemporains de Guillaume IX d'Aquitaine. Cf. l'ouvrage de P. von Moos sur Hildebert de Lavardin, *in:ra* sous II.

dissimule pas, sous des expressions assurément très réalistes, un essai de sacralisation, qui recrée à sa manière une mystique profane à côté des mystiques religieuses de l'époque ?⁴ Mais par-dessus tout, a-t-il perçu ce que l'expression passionnée ou bravement intellectualiste de la *fin' amors* recèle de sourires chez ces poètes, dont il rappelle fort bien qu'ils sont de cour et veulent plaire, mais dont il faut dire aussi qu'ils assaisonnent volontiers leur poésie la plus sérieuse d'une plus ou moins discrète, mais savoureuse ironie, et d'une rhétorique spontanée du superlatif, ce qui relativiserait plusieurs de leurs affirmations les plus tranchées ?⁵

Il y aurait lieu aussi, notamment quand on parle des origines, d'examiner de plus près les mots *a m o u r* et *c o u r t o i s* dans les œuvres latines et françaises antérieures aux plus anciens témoignages sur la *fin' amors*. On verrait là par exemple que le mot *amor* désigne déjà dans la langue juridique un type spécifique de relations entre personnes appartenant à l'*a r i s t o c r a t i e* et qui veulent faire ou maintenir la paix, et que dans la langue religieuse de l'*a r i s t o c r a t i e* il est déjà question d'*a m o u r p a r f a i t* (*Alexis*, 91) ; on verrait aussi que dans *Roland, courtois* s'applique à la manière d'adresser la parole à un homme de haut rang⁶. Enfin l'adultère a pu être connu comme thème littéraire à travers les versions les plus anciennes du roman de Tristan (mais la chronologie ne serait peut-être pas d'accord sur ce point) ; il existe en tout cas dans les pièces érotiques de Guillaume d'Aquitaine, et ce sont des *dames* qui dans l'une d'elles en sont les héroïnes et un gentilhomme leur jouet. Si bien que presque toutes les composantes de l'amour courtois existaient peut-être séparément, et qu'il suffisait d'un élément catalyseur pour en susciter la synthèse⁷. Tout le mystère des origines tient sans doute dans la découverte de cet élément, qui a peut-être été un événement — à moins que ce ne soit un milieu ou une personne.

II

Sur Hildebert de Lavardin, qu'il est intéressant de consulter en vue d'une histoire des théories de la *fin' amor*, on possède maintenant une étude très fouillée de Peter von Moos⁸. Les conceptions de cet écrivain sur les rapports du corps et de l'âme sont examinées notamment p. 118-130, d'après le *Liber de queremonia et conflictu carnis et animae* : l'âme est le principe spirituel qui vivifie le corps, lequel aime l'âme pour cette raison ; d'où la condamnation du suicide, *turpis et ridiculus appetitus mortis*. — Au XII^e s. monte et menace une vague de dualisme de type manichéen, qui aboutira au mépris du corps et à l'exaltation de la pureté corporelle considérée comme la vertu suprême. Un nombre limité de penseurs et d'écrivains réagissent dès le début contre ce courant en soulignant la valeur au moins relative du corps (Guillaume de Saint-Thierry, Hugues et Godefroy de Saint-Victor, Aelred de Rielvaux, etc.) ; Hildebert, qui est de leur nombre, définit l'homme comme un *animal divinum*, l'élément divin faisant participer l'élément « animal » à sa dignité. Dans une lettre à Guillaume, nouvel abbé de Saint-Vincent, il classe la vie en trois états : 1) la vie active, qui est *b o n n e* ; 2) le mélange, qui est *m e i l l e u r*, de la vie active et de la vie contemplative ; 3) au sommet, la vie contemplative, qui est *l a m e i l l e u r e*. L'intéressant est que, dans cette hiérarchie, les états supérieurs n'annulent pas la valeur des états inférieurs ; la propre condition de Hildebert, qui est évêque du Mans, est celle d'une *vita biformis* ; on notera également que dans sa conception de la vie contemplative entre une part d'*otium* au sens ancien du terme (p. 137). L'ascèse

4. On lira une appréciation plus nuancée sous la plume de M. Lazard lui-même dans l'Introduction (p. 12) de son éd. des *Chansons d'amour* de Bernard de Vantadour (Paris, Klincksieck, 1966, 312 pp., « Bibl. franç. et romane », B, 4) : « Cet amour est tantôt sensuel et charnel, tantôt imaginaire et spiritualisé. Cette dualité constitue le climat dans lequel se développent tous les motifs amoureux de Bernard ».

5. Sur cette forme de l'humour, voir P. von Moos [*op. cit. infra*, n. 8], p. 150-151 : c'est la forme médiévale de l'*hilaritas* (*Brutus*, 139) et plus spécialement de l'*exaggeratio* (*De Oratore*, 2, 297 ; 3, 105) cicéroniennes. P. von Moos cite fort opportunément la règle énoncée par dom J. Leclercq, selon lequel les modernes doivent apprendre à lire les textes du moyen âge *entre les lignes*.

6. Cf. notre étude *Aux origines littéraires de la courtoisie*, « Mém. de l'Acad. Stanislas », 1961/62, p. 215-233.

7. Avec cette particularité que la synthèse ne laisse pas tout à fait intact le catalyseur, qui doit subir lui-même une conversion transformante au cours même du phénomène, que celui-ci parte de principes spirituels pour aller vers une vue « charnelle » de l'amour, ou qu'au contraire, comme il est plus vraisemblable aux origines, qu'il parte d'une conception gaillardement sensuelle pour s'élever à une vue plus courtoise des choses de l'amour, resté cependant fondamentalement physique.

8. P. von Moos, *Hildebert von Lavardin (1056-1133)*, *Humanitas an der Schwelle des höfischen Zeitalters*, Stuttgart, A. Hiersemann, 1965, XV-412 pp. (« Pariser historische Studien », 3).

elle-même doit être contenue par la *mesure* (*modus* ou *temperantia*) : *temperantia metitur vires et a modio non recedit* (*Ép.* I, 10, 164 C-D) [p. 140]. Le tout confine avec la confiance dans la nature (*omnis natura bona*, *Ép.* I, 12, 173 C), laquelle, il est vrai, ne se confond pas avec la volupté (p. 279), car il s'agit de la nature intègre telle qu'elle est sortie des mains de Dieu, qui, lorsqu'il eut créé toutes choses, vit qu'elles étaient bonnes (GEN. I, 31 [p. 281]). — Les lettres d'Hildeberrt avaient une telle réputation d'*urbanitas* qu'elles furent constamment retranscrites jusqu'à la Renaissance [p. 147] (Pascal citera dans la XIV^e Provinciale sous le nom de saint Hildebert un passage de l'*Ép.* II, 43, 268 A). L'*urbanitas* est la forme « cléricale » de la courtoisie. Ses composantes essentielles sont l'*humanitas*, synonyme de *mansuetudo*, l'*hospitalitas*, la *liberalitas* (avec insistance sur l'*hilaritas*, qui doit accompagner le don), la *fama* (ou *gloria*). — L'amitié les réunit toutes ; elle s'exprime notamment dans les lettres, qui créent entre amis éloignés une sorte de *respublica* de personnes unies par une même volonté, en sorte que, écrit Hildebert à l'un de ses correspondants, *memoria reverterer ad te, compassione essem juxta te, orationibus agerem pro te* (on remarquera que par l'envoi la chanson courtoise devient une sorte de lettre). Lorsque les amis sont de sexe différent, le problème d'Éros est posé ; la critique l'a souvent résolu pour Hildebert dans le sens d'une érotique très profane, qui l'a fait passer pour un ancêtre des troubadours. Pour Peter von Moos il ne peut s'agir que d'un éros très sublimé (p. 228), dans la tradition des lettres spirituelles de saint Jérôme et de ses imitateurs du moyen âge, à l'exemple desquels Hildebert appelle *domina* une religieuse parce qu'elle est *épouse du Seigneur* : *sponsa Domini mei Domina mea* (*Ép.* I, 6, 149 B-C), ce qu'une traduction française du XVII^e s. rend ainsi : « L'épouse de mon Seigneur est ma dame et maîtresse ». Il ne peut donc s'agir, du moins dans les lettres, que de *dilectio* (*mari ac terra separatus a te, in Christo diligo te*, écrit-il à la savante Mathilde, reine d'Angleterre, *Ép.* III, 12), et non pas d'éros comme par exemple dans l'amour de loin de Jaufré Rudel. Nous ne sortons pas de l'amitié spirituelle, telle qu'elle existait traditionnellement entre religieux et religieuses, et qui, maintenant qu'elle s'étend aux dames du monde, crée tout au plus une atmosphère favorable au développement de la *fin' amor* (p. 230), comme l'avait déjà pensé H. Brinkmann (2^e manière) pour lequel il ne peut être question que de présupposés (*Voraussetzungen*) de l'amour courtois. — Mais les poésies ? Dans les poésies authentiques (l'édition Br. Scott enlève à Hildebert plusieurs des poèmes les plus compromettants) Hildebert donne le titre de *domina* à l'épouse d'un seigneur féodal, dont, selon un canevas qui pour l'essentiel remonte à l'antiquité, il loue la vertu, la simplicité vestimentaire, la chasteté, la douceur, la beauté, le parler naturel, et finalement la ressemblance à une déesse (*dea*). Quant à ce dernier trait, on en appréciera la portée en le comparant au compliment qu'Hildebert adresse à une religieuse : *eris mihi prima dearum* (p. 10), la beauté étant dans ce cas pour lui le reflet de la pureté virginale qui restitue au corps son apparence d'avant la Chute. — Le clerc se rencontre ici avec le troubadour comme témoin d'une évolution des idées à l'égard de la femme des milieux privilégiés. Mais si le langage est semblable dans l'éloge, sa motivation est différente. Pour Hildebert il s'agit de justifier des compliments sur un fond de pessimisme mysogyne communément répandu et qu'il professe lui-même par ailleurs ; il le fait par un raisonnement très simple : les dames qu'il loue sont des exceptions, dues soit à l'état religieux, soit à leur appartenance à la classe noble, le compliment des compliments étant qu'elles ont réussi à acquérir les qualités masculines par le dépassement de leur féminité (*tota super feminam es*, *Ép.* III, 8, 289 A). L'impression prévaut de deux courants parallèles, se développant d'une part dans le haut clergé qui passe de la familiarité distinguée avec les dames ou demoiselles entrées en religion à la familiarité avec les dames restées dans le monde et plus ou moins leurs dirigées, et d'autre part dans les cours seigneuriales ou princières où se développe la *fin' amor* ; les deux milieux s'ouvrent cependant l'un à l'autre, ne serait-ce très souvent qu'en raison de leur commune origine ou de leurs responsabilités féodales, en tout cas, selon P. von Moos, pour le premier en empruntant très tôt à la courtoisie certains traits du langage de la spiritualité (avec parfois des accents ovidiens qui s'ajoutent à l'imagerie du Cantique des cantiques), pour le second en se laissant pénétrer par la *dulcedo* qui depuis Fortunat caractérise le sentiment religieux (p. 233 et *passim*). — Telle quelle, l'œuvre d'Hildebert et celle de ses congénères attestent : 1^o la vogue du thème érotique (Marbode et Hildebert, voulant écrire une vie de saint, choisissent deux courtisanes converties, le premier Thaïs, le second Marie l'Égyptienne, et développent avec une certaine complaisance les épisodes les moins édifiants ; 2^o la fréquence de l'adultère dans la haute société tandis que les seigneurs sont à la guerre (p. 235), et son entrée dans la thématique de la littérature épigrammatique (p. 45) ; 3^o la condamnation traditionnelle de l'œuvre de

chair, acceptée par Hildebert seulement si elle a pour fin la continuation de l'espèce ; or Hildebert est un modéré, d'autres penseurs ou écrivains du XI^e ou du XII^e s. enseignent que l'acte conjugal lui-même est toujours de soi un mal, pardonnable certes en raison de la fin morale du mariage, mais coupable en raison de la volupté qui l'accompagne et que les époux doivent racheter par la prière et l'aumône (p. 224-225) ; ce qui crée une atmosphère bien différente de celle qui a permis la naissance de la *fin'amor*. — Le sentiment qui se dégage du gros et très bon livre de P. von Moos est celle du mouvement opposé de deux idéologies : d'une part une dilectio qui cherche un appui rhétorique dans l'imagerie et dans le langage d'éros, d'autre part un éros qui cherche à s'intégrer les éléments assimilables de la dilectio. Les rencontres ont lieu au niveau de l'orchestration et de l'expression ; pour le fond les deux amours restent distincts et dans leur nature et dans leur objet et dans leur intentionalité dernière. Beaucoup de problèmes n'existeraient sans doute pas si la racine *am-* et les mots de sa famille n'avaient connu une telle virulence en latin médiéval comme dans les langues néo-latines et n'avaient sans cesse tendu, pour la plus grande joie des nominalistes, à envahir tout le domaine de l'affectivité et à se prendre eux-mêmes l'un pour l'autre.

Noté au passage quelques expressions intéressantes à plus d'un titre : p. 222 : *canticum novum cantare* (Ép. I, 21, 195 A-B), comme expression de l'amour mystique, cf. Guill. IX d'Aquit. : « Farai chansoneta nueva » ; p. 300 : *Absentia mariti laboriosior tibi cura consulatus incubuit* (Ép. III, 8 et Ép. I, 3), témoignage sur le rôle de la *domina* en l'absence du *dominus* ; p. 304 : *vel maritus est pro supplicio, vel conscientia pro flagello* (Ép. I, 21, 194 C) : il s'agit de la condition difficile de la femme mariée, prise entre un mari très exigeant et une conscience très scrupuleuse ; la *fin'amor* sera pour certaines une troisième voie ; p. 307 : *Animus... nihil amet quod pudeat confiteri* (Ép. I, 11, 170 A) : maxime aux antipodes du secret imposé par la *fin'amor*.

III

I. L'ouvrage de M. Lazar trouve son prolongement et souvent sa contradiction dans l'œuvre dense et riche en perspectives de M. Leo Pollmann⁹, qui, élève de Hugo Friedrich, le romaniste très connu de Fribourg-en-Brisgau, offre dans cette thèse d'habilitation le fruit de longues recherches dont il avait publié les résultats dans des articles parus dans diverses revues à partir de 1962. Venant deux ans après la thèse de M. Lazar, M. Pollmann a pu en intégrer à son travail plusieurs résultats, notamment sur le caractère essentiellement non-chrétien de l'amour dit courtois, sur sa nature fondamentalement sensuelle, sur la part de l'élément hispano-arabe dans l'élaboration du concept de *fin'amor*, sur la différence indéniable qui existe, sous le rapport de l'amour, entre la littérature courtoise du nord et celle du midi de la France. Mais sur nombre de points il affirme un désaccord total avec son prédécesseur, qu'il s'agisse de la définition globale de l'amour courtois ou de la nature et de l'origine de telle de ses composantes.

Au reste, s'il est, comme M. Lazar, soucieux de bonne philologie et d'exacte mise en place des perspectives historiques, son tour d'esprit est différent, et partant sa méthode. La principale différence consiste dans un certain recours à l'analyse structurale et au concept de champ notionnel, sous-jacents à toute son œuvre ; d'où une plus grande exigence de rigueur dans le maniement des concepts de base, qu'il veut à la fois classificateurs et interprétatifs, avec parfois — comme il arrive aux esprits logiciens — une tendance à croire historiquement attesté ce qui est mentalement cohérent, mais aussi une appréciation plus aiguë des faiblesses dialectiques de plusieurs de ses prédécesseurs les plus en vue, comme par exemple le P. Denomy, aux conceptualisations duquel il accorde une confiance bien moindre que M. Lazar ; à quoi il faut ajouter une connaissance très informée de la poésie latine classique ou médiévale et une information très étendue sinon toujours pénétrante sur la mystique chrétienne antérieure au XII^e s. Sans se dire un spécialiste de la littérature arabe, il a appris à en lire les œuvres dans le texte, et son interprétation du problème des origines hispano-arabes en sort plus nuancée que chez nombre de ses prédécesseurs. Ajoutons que l'ouvrage est écrit dans une langue très soignée, qui réunit avec bonheur la dextérité philosophique des philologues allemands et la limpidité didactique de leurs homologues romans. Une très abondante bibliographie de 409 numéros clôt l'ouvrage (mais est-elle aussi une bibliographie effectivement consultée

9. LEO POLLMANN, *Die Liebe in der hochmittelalterlichen Literatur Frankreichs, Versuch einer historischen Phänomenologie*, Frankfurt-s.-Main, Klostermann, 1966, 8°, 360 pp. (« Anal. Romanica », 18).

comme celle de M. Lazar ? On regrette par exemple qu'il soit fait relativement peu référence à l'œuvre d'E. Hoepffner, d'inspiration peut-être très traditionnelle, mais demeurée solide en raison de la finesse de ses analyses et de la prudence de ses hypothèses historiques ; on notera le recours fréquent, comme il était obvie, aux travaux de J. Frappier, H. Brinkmann, D. Scheludko, E. Koehler, Rita Lejeune, etc.). En raison du grand nombre et de l'importance des thèmes ou notions, on eût d'autre part aimé une table alphabétique (Register) plus fournie ou plus élaborée.

2. La thèse centrale de l'ouvrage est celle-ci : pour rendre compte de la complexité du phénomène littéraire de la *fin'amor* (l'auteur cite habituellement — et très légitimement — l'expression dans la forme du cas régime), il faut l'appréhender sous trois aspects, formulables dans trois schèmes, selon qu'il est une **e n t i t é c o n c e p t u e l l e**, une **i d é o l o g i e** ou une **s t r u c t u r e**.

1) Par *entité conceptuelle* (*Konzeption*), il faut entendre « le noyau phénoménologique » de l'amour courtois, qui consiste dans l'alliance étroite des concepts d' **e x t a t i q u e** et d' **u n i c i t é**.

L'**e x t a t i q u e** est, selon la définition de P. Rousselot, l'amour « désintéressé » qui se donne entièrement au partenaire sans exigence de contre-partie, par opposition à l'amour **p h y s i q u e** ou « intéressé », qui, exigeant d'être payé en retour, est l'héritier de l'*amor mutuus* des élégiaques romains (Tibulle, Catulle, Propertius) et caractérise aussi l'*amor de cavalier* illustré par les plus anciens poèmes — voire, selon M. Pollmann, la totalité de l'œuvre authentique — de Guillaume IX d'Aquitaine, et sans doute l'*amor segura* inventée par B. Marti. L'amour extatique est le véritable amour courtois, qu'illustre l'*École de Ventadour* : si le désir sensuel s'y exprime, ce n'est jamais pour obtenir un droit, mais en hommage à la beauté physique de la dame qui, en tant que telle, doit être dite désirable et être désirée en effet, mais d'une façon telle que l'amant sait d'avance qu'il n'aura jamais entière satisfaction. La situation fondamentale est donc celle de l'amoureux dédaigné et sans espoir, qui, au paroxysme du désir et du refus, s'écrie : *ai las ! com mor de dezire!* (B. de V., 27, 49) et éprouve ce disant le suprême degré de la *fin'amor* ; si bien qu'on pourrait soutenir ce paradoxe que l'amoureux ne crie si fort son désir que pour jouir avec plus d'exaltation du refus qui lui sera opposé. Inutile de souligner que cette thèse est sur ce point diamétralement opposée à celle de M. Lazar, à qui il est notamment reproché (p. 155) de confondre la *fin'amor* avec l'*amor segura*.

La seconde composante fondamentale est l' **u n i c i t é**, qui caractérise la conception méridionale de l'amour par opposition à la conception dualiste de l'occident chrétien couramment professée avant le XII^e s. Selon cette dernière conception, il existait deux sortes d'amour : l'amour de charité (*caritas*) et l'amour de désir (*cupiditas*), le premier conduisant au salut en Dieu, le second à la perdition éternelle qui sanctionne le péché. En milieu chrétien, le premier seul est permis, et l'évocation de l'amour de désir n'est possible que sous la forme du remords. La *fin'amor* au contraire ne connaît qu'un seul amour, celui qui va à la Dame, et cet amour non seulement ne se confond pas avec l'amour-*caritas* ni avec l'amour-*cupiditas*, mais les supprime en tant que formes possibles. Restée seule maîtresse de la place, la *fin'amor* se présente comme un bien, qui plus est, comme *le* bien souverain, absolu, incontestable, accepté comme tel par un amant dont la conscience ne peut plus être bourrelée de remords, les notions chrétiennes de mal et de péché ayant complètement disparu de son horizon moral (voir sous ce rapport B. de V., 28, 48 et 30, 32, où les notions de mal et de péché n'existent que sous le rapport des obligations envers la *fin'amor*).

2) Le second schème conceptuel rend compte de la transformation en **i d é o l o g i e** des deux concepts fondamentaux, qui, de soi, ne constituaient ou n'attestaient qu'un phénomène psychique. En devenant idéologie, la nouvelle conception des rapports personnels entre les sexes devient l'élément décisif de l' **é t h i q u e s o c i a l e** : clef d'entrée à la vie et au système des valeurs des cours féodales, l'amour courtois désintéressé et seul survivant est par cela même **l é g i t i m é** et définitivement, officiellement (si l'on peut dire) **é m a n c i p é** de la tutelle de la tradition dualiste qui opposait *caritas* et *cupiditas*. Pouvant désormais s'épanouir librement dans la société aristocratique, il proclame la certitude qu'il ennoblit spontanément l'amant de toutes les vertus dont le faisceau constitue l'idéal de courtoisie que s'est donné cette société. Il en résulte pour la **n a t u r e** même de la *fin'amor* qu'elle n'a pas pour fin primaire la satisfaction du désir, mais l'acquisition des valeurs courtoises dont elle est idéologiquement solidaire. C'est en cela — et en cela seulement — qu'on peut parler d'une certaine spiritualisation de l'amour (p. 219 et 233).

3) En tant que structure, l'amour courtois est caractérisé par un mouvement extatique de bas en haut (p. 233), où la recherche du bien supérieur — l'amour de la Dame — s'accompagne du côté de l'amant d'un ensemble d'attitudes et d'expressions comme la prière, le service, l'obéissance, la vénération — à commencer par celle de la beauté physique — dues aux vertus courtoises reconnues chez la personne aimée.

3. Fort des résultats de cette triple analyse, l'auteur se sent armé pour s'attaquer à son tour au problème des origines de la *fin'amor*. On connaît les axes déjà anciens de cette recherche, qui ont abouti à des théories plus ou moins exclusives l'une de l'autre. M. Pollmann entend les utiliser toutes, mais chacune dans son ordre, selon les trois niveaux d'analyse résumés plus haut.

1) En tant qu'amour à la fois extatique et unique, la *fin'amor*, opposée à la tradition classique ou chrétienne, est identique à la conception de l'amour illustrée par la poésie érotique hispano-arabe antérieure aux plus anciens troubadours, notamment par l'œuvre d'Al-Gahiz, mort en 868 ou 869, par celle d'Ibn Hazm, par les muwassah du IX^e au début du XII^e s., toutes œuvres, qui, outre les deux traits fondamentaux de la *fin'amor*, en possèdent aussi les principales marques secondaires comme la présence du jaloux (le mari), des *lauzenjador*, le secret de l'amour, le trobar clus, traits secondaires qui se rencontrent déjà chez les élégiaques romains, mais qui, en raison de leur association solidaire avec les deux traits fondamentaux, doivent être considérés comme venus ensemble avec ceux-ci du fond de l'Arabie espagnole. L'intermédiaire historique entre le monde arabe et le midi de la France seraient les dizaines de milliers de femmes esclaves arabes que Guillaume VIII, père du premier troubadour, a, selon des témoignages arabes, emmenées avec lui après la conquête de Barbastro en 1064, et plus particulièrement les nombreuses chanteuses qui se trouvaient parmi elles.

2) Selon M. Pollmann, il manque cependant à la poésie hispano-arabe quelque chose d'essentiel pour être considérée comme la source unique de la *fin'amor*, à savoir la transvaluation de l'amour en idéologie. S'il est exact, comme l'affirment le P. Denomy et M. Lazar, que les concepts de *Jovens* et de *futuwwa* se recouvrent largement, ils n'ont pas, selon M. Pollmann, la valeur d'une clef introduisant à tout un système de valeurs sociales solidaires : comme les autres composantes de la conception hispano-arabe de l'amour, ils ne sont que des traits psychologiques qualifiant la nature particulièrement vigoureuse de l'amour en tant que « manifestation phénoménologique » ; d'ailleurs *jovens* ne se rencontre pas chez B. de Ventadour, le représentant le plus typique de la *fin'amor*. Le propre de l'idéologie est de transformer l'expérience spontanée en système de valeurs socialement légitimées et légitimantes, et cette transformation n'est concevable au moyen âge que dans une tradition strictement occidentale. Cette tradition fournit deux concepts bien connus, l'un profane, la *gratuitas* (ou non-réciprocité) de l'*amicitia* définie par Cicéron, l'autre sacré, la *caritas*, qui est, selon la pensée johannique, l'attribut propre de Dieu et devient elle-même, à l'instar de Dieu, source de tous les biens. C'est ce deuxième trait qui donne à la *fin'amor* son niveau et sa couleur idéale ; il aura suffi pour cela que les troubadours désacralisent en l'appliquant à la Dame le concept religieux qu'ils tenaient de la tradition augustinienne (*caritas radix omnium bonorum*, St. Aug. Conf. 13), étant rappelé que saint Augustin a été le grand précepteur de la littérature médiévale (p. 223). La seule condition historique aura été (p. 230) que la Dame occupe dans la vie de société (c'est-à-dire à la cour féodale) une place centrale en tant que, précisément, elle est devenue la norme de référence des valeurs sociales réunies sous la dénomination de *courtoisie*.

3) La structure ascendante de la *fin'amor* reflète elle aussi des conceptions chrétiennes. M. Pollmann rejette l'hypothèse, avancée par le P. Denomy, d'une tradition néo-platonicienne (à laquelle le P. Denomy rattachait aussi le catharisme) : les troubadours sont totalement étrangers à toute spiritualité dualiste qui exclurait du système des valeurs le corps et la beauté physique. Il ne croit pas non plus à une influence proprement augustinienne, l'élément *repos* (l'amour est d'autant plus sûr et plus apaisé qu'il s'élève plus haut), si important chez saint Augustin, étant contredit chez les troubadours par l'inquiétude pathologique croissante qui caractérise l'amour-souffrance à mesure qu'il s'intensifie. M. Pollmann croit trouver l'origine de la structure ascendante de l'amour dans la tradition du *Cantique des cantiques* (mystique de la fiancée), continuée par les commentateurs, parmi lesquels surtout Origène, Grégoire le Grand (pour celui-ci voir en outre les *Moralia*), Jean de Fécamp (XI^e s.) ; ce dernier est considéré comme la source directe de la structure ascendante de la *fin'amor*, qu'il a fait bénéficier à la fois de sa conception très affective de l'amour nostalgique (*Sehnsuchtsmystik*, p. 242) et du mouvement ascendant imprimé à

l'affectivité, lequel se révèle par exemple dans le titre des œuvres des nombreux disciples de Jean, qui parlent de *supplicationes*, *suspiria*, et autres concepts, avec des séquences connues comme *ignis*, *dilectio*, *desiderium*, *jucunditas*, *exultatio*, *suavitas*, *voluptas*, *concupiscentia*, *gaudium*, *laetitia*; *suspirare*, *plangere*; *viaticum* et *solatium*; *servitus* et *obsequium*, *perseverantia*, etc.). Pour que l'influence de la mystique des écoles monastiques s'exerce au-delà de leurs murs, il aura fallu des passages de l'une à l'autre. M. Pollmann distingue, entre plusieurs modèles possibles, des poésies latines comme la célèbre *Invitatio amicae*, où dès le x^e s. le vocabulaire religieux pénètre dans la poésie profane, ainsi que la chanson IV de G. d'Aquitaine, où celui-ci se dit ravi une nuit sur une montagne, pour y être inspiré par les muses (?).

On voit ainsi se distribuer les influences : l'impulsion initiale et de soi révolutionnaire vient de l'Orient arabe par le détour de l'Espagne ; deux grandes traditions occidentales (en réalité d'origine orientale elles aussi), l'une johanno-augustinienne, l'autre monastique, ont ensuite donné forme et structure à ce qui n'était d'abord qu'un assemblage empirique et existentiel.

La simplicité de cette présentation des faits est impressionnante. Elle n'évacue pas l'événement socio-historique, à qui elle attribue une valeur de condition nécessaire, quoique non suffisante. Le type d'explication auquel recourt M. Pollmann est « geistesgeschichtlich » : la littérature comme telle fait partie du domaine de l'histoire culturelle et c'est à l'intérieur de ce monde qu'il faut chercher les causes explicatives, étant sous-entendu que le même ne s'explique jamais que par le même ou du moins par l'analogie (p. 245, n. 175).

La géographie n'est pas oubliée : elle fournit le point de cristallisation sinon de catalyse. C'est le château de Ventadour, avec en tête Èble II et son « école », qui a été, selon M. Pollmann, le lieu spirituel et personnel de la conception et de l'expression langagière (et musicale) de la première *canço* de *fin'amor* ; Guillaume IX d'Aquitaine (Chansons VII, IX, X) aura été le précurseur de son vassal (p. 100-102), Cercamon le premier témoin authentique de la nouvelle école, Bernard de Ventadour en donnant l'expression la plus explicite et la plus pure.

Au moins aussi importante apparaît l'existence des *cours féodales*, où s'est élaborée la *cortezia* : dès les débuts la poésie amoureuse est liée à la vie et à l'esprit d'un milieu aristocratique, dont le centre est une dame noble, sensible aux hommages hyperboliques de ses vassaux (p. 102) ; et il n'est en effet pas indifférent de rappeler que les premiers poètes ont été des seigneurs.

4. Pas plus que pour le livre de M. Lazar, il ne saurait être question ici d'une critique détaillée : on se bornera à quelques questions et à quelques points de méthode.

1) Comme l'a très bien vu M. Pollmann, on doit étudier le « phénomène » *fin'amor* d'un triple point de vue :

a) On l'étudie d'abord comme un microcosme littéraire indépendant de toute relation avec la réalité historique. Il prend alors l'aspect d'un schème plus ou moins évolutif, dont les composantes forment une constellation de variables axées autour d'un noyau de constantes. Le dénombrement entier de ces composantes est la première tâche des chercheurs (comme l'avait déjà réalisé M. Lazar), aussitôt suivie de leur organisation hiérarchisée (comme l'a tentée M. Pollmann). Il n'est point besoin de dire que le préalable de cette tâche est le travail d'édition et d'exégèse littérale des textes, avec des inventaires lexicographiques, grammaticaux et rhétoriques aussi complets que possible ; on ne peut pas dire que ces conditions soient toujours également réunies.

b) On considère ensuite la *fin'amor* comme un phénomène social, caractérisant un milieu clos (quoique quantitativement assez étendu) à la recherche d'une image projective de lui-même et traduisant idéalement ses aspirations en matière d'amour ; on doit alors examiner les relations entre l'état réel de cette société et l'image projetée par elle sur l'écran de ses idéaux ; on doit aussi rechercher les passerelles qui ont pu réellement exister entre cette société considérée d'abord comme close et d'autres milieux contemporains également réputés clos.

c) Après ces études de pure synchronie, on étudie enfin le passé et notamment les origines du phénomène, considéré comme un héritage d'une situation antérieure, qu'il s'agisse d'une situation littéraire ou d'une situation socio-historique ou des deux à la fois. Ce qui suppose connues les caractéristiques propres de la

réalité diachronique, laquelle est toujours une réalité spatio-temporelle, c'est-à-dire une réalité où la succession temporelle est inséparable d'une distribution géographique.

A tous les niveaux, il y a lieu de considérer qu'une poésie suppose toujours un poète, et que la part de celui-ci est d'autant plus importante que les composantes sont plus nombreuses, leur organisation plus complexe et le résultat — le poème — plus individualisé. Mais ce sont là des vérités de La Palisse, sur lesquelles on ne devrait pas avoir à insister.

2) Pour répondre correctement au minimum d'exigences méthodologiques, il y a lieu de ramener le problème à sa simplicité fondamentale, qui peut se résumer en quelques propositions : *A* aime *B*. Qui est *A* et qui est *B* ? Et quelle est la nature de ce « procès » que l'on nomme *a i m e r* ?

Le propre du schème de la *fin'amor* est qu'il met l'accent sur *B*, c'est-à-dire sur l'objet de l'amour, et que tout le reste dérive de la « définition » qui en est donnée. Pour dire les choses sommairement, cette définition est double : 1° *B* est *D a m e*, c'est-à-dire une personne très haut placée, dans un monde très hiérarchisé, et elle a de ce fait des *p o u v o i r s* qu'elle entend exercer et exerce en effet dans le domaine propre de la *canço*, c'est-à-dire l'amour. 2° *B* est *D a m e* parce qu'É *p o u s e* d'un seigneur : ce lien primaire ne saurait être mis en question, parce qu'il conditionne la situation de la Dame. Supprimer l'époux seigneurial, c'est supprimer la dame, et donc la spécificité fondamentale de la *fin'amor*. Il ne semble pas que M. Pollmann ait vu avec assez de netteté les liens de dépendance entre ces deux traits, ni leur commune relation avec la structure totale de la *fin'amor*. Cette structuration est fondamentalement féodale ou elle n'est pas ; elle est commune à la réalité littéraire et à la réalité sociale, quoique probablement plus stylisée dans la première que dans la seconde.

Il résulte du double caractère de *B*, qu'*A*, en tant qu'il est en relation avec *B*, ne peut être qu'en situation d'infériorité : il peut être un très grand seigneur dans l'ordre social ; dans l'ordre de la *fin'amor* il n'y a qu'un seigneur, qui est la Dame, à qui il est, dans la relation d'amour, subordonné comme un vassal à son seigneur unique. *A* peut seulement (même un raffiné comme *B*. de Ventadour en use) jouer de la possibilité de changer de seigneur : la double vassalité n'existe pas dans la *fin'amor*.

La relation entre *A* et *B* tire de cette situation une couleur très particulière. Avant de la caractériser plus avant, il faut souligner deux traits complémentaires. M. Lazar a très justement mis en relief le caractère physique (au sens de « sensuel ») de la *fin'amor*, qui est désir attaché à la beauté corporelle de la dame ; mais en même temps que le poète affirme avec plus ou moins de réserve ce principe, il manifeste les scrupules de sa (mauvaise) conscience, qui pour les apaiser doit inventer une justification du désir amoureux. Cette justification, il la trouve dans ce que M. Lazar et M. Pollmann ont appelé l'idéologie, c'est-à-dire dans la vertu socio-éducative de la relation d'amour, gage d'une plus-value de l'amant dans l'ordre de la courtoisie, valeur suprême qu'il faut savoir acquérir en y mettant le prix. L'idée sous-jacente et présupposée est dès lors celle-ci : une simple relation *m o n d a i n e*, qui s'exprimerait littérairement par la louange superlativement admirative de la dame et éthiquement par l'imitation des vertus admirées, paraît insuffisante au poète amoureux sous le rapport de son progrès personnel en courtoisie. Insuffisante également la relation de simple *a m i t i é* (qui semble avoir été historiquement un stade intermédiaire entre la relation mondaine et la relation de *fin'amor*) ; on parlera certes de relations d' *a m i à a m i e*, mais sous ces termes se cachent des prétentions à des faveurs physiques, dans des conditions il est vrai telles que le profit social-éthique n'en soit pas compromis, et nous sommes dès lors au niveau de la relation de *fin'amor*. Toute l'« astuce », si l'on ose dire, du poète est là : faire croire à la possibilité de l'équilibre, réputé impossible, entre un désir qui se veut total et une éthique de la courtoisie qui se veut également radicale. Or le désir est une force instinctive relevant de ce que le moyen âge appelait *n a t u r e*. La courtoisie au contraire est un fait de civilisation, de culture, de *norreture*, comme disait le moyen âge ; elle est une conquête de l'esprit sur la brutalité aveugle de l'instinct, à qui sont imposées des *l i m i t e s*, que le moyen âge appelle *mesure* (terme d'arpentage, cf. Du Cange et Niermeyer, s. v.). La *fin'amor* est un désir qui accepte — souvent en rechignant — les limites de la *mesure* ; elle est une conquête de l'esprit. Par là le désir est transcendé sans être annulé ; il est intégré à une entité conceptuelle supérieure qui lui ravit son autonomie passionnelle. Mais du même coup, par l'emploi du mot et du concept de *mesure*, la *fin'amor* est érigée en phénomène stable, et assimilée à un phénomène naturel, exactement à une *e s p è c e* biologique, chaque

espèce étant caractérisée par une *n a t u r e* ayant *s a* mesure, que les êtres qui la constituent n'outrepassent pas. La *f o l i e* est un dépassement de la nature mesurée ; le *fol amour* est un amour qui passe la mesure ; la passion amoureuse elle-même semble être une démesure lorsqu'elle s'épanouit en joie, mais cette démesure fait partie de la mesure accordée à l'amour (cf. B. de Ventadour, XVI, 31-32).

Mais si à la racine de la *fin'amor* il y a un scrupule éthique, ce scrupule lui-même procède de la situation initiale de la Dame, dont la position sociale ne doit absolument pas être ébranlée : pour oser pénétrer sur le terrain du seigneur et maître (c'est ainsi que l'on nommera le mari), il faut une justification plus haute, qui est la croissance des vertus courtoises, de la *cortezia*, dans la personne de l'ami. La *fin'amor* est en quelque sorte la vertu pilote de toutes les vertus courtoises. Si elle est là, les autres le sont également ; si elle croît ou décroît, les autres croissent ou décroissent de même. Une *cortezia* sans elle n'est pas une vraie *cortezia* ; c'est du moins ce que les poètes de la *fin'amor* essaient d'accréditer dans leurs *cansos*.

Reste à savoir d'où vient l'idée d'un lien aussi étroit entre amour et valeur. M. Pollmann a indiqué une origine possible dans l'utilisation, au profit de l'amour profane, de la définition donnée par saint Augustin de la « charité, racine de tous les biens ». Sans exclure cette source et compte tenu de ce qui sera dit plus bas sur les degrés de l'amour, il n'est pas interdit de penser que c'est précisément la *q u a l i t é* de la Dame qui a pu suggérer l'idée de ce lien : à partir du moment où c'est elle qui est le centre de la vie de cour et la norme de la courtoisie, il y a nécessairement influence rayonnante (*bonum diffusum sui*) de ses « vertus » et cela d'autant plus sûrement que le lien affectif et donc de subordination de l'ami par rapport à elle sera plus fort. Peut-être l'idée procède-t-elle de l'attitude de la Dame en tant que telle à l'égard du candidat à son amitié ; son attitude est essentiellement distante, ce n'est pas elle qui prend l'initiative de l'amour, elle se fait volontiers prier, rien n'étant moins sûr que son désir d'aimer, voire d'être aimée ; elle impose donc à l' *a m i* — au candidat à son amour — une humilité de fait, à laquelle il n'était pas habitué, mais qu'il accepte afin de *m é r i t e r* l'amour, et dont il finit par reconnaître le caractère vertueux : il fait littéralement de nécessité vertu, et constate bientôt avec étonnement et admiration que l'Amour l'a conduit où il ne savait pas : aux vertus mêmes de la courtoisie la plus affinée.

3) Mais si on voit aisément comment et pourquoi la *fin'amor* s'est intégré la courtoisie, on voit moins bien comment et pourquoi la courtoisie s'est intégré l'amour, qui, en tant qu'il est identifié au désir, risquait d'être la négation de la courtoisie, qui est limitation de la puissance explosive du désir.

Ici encore il semble qu'il faille revenir au point de départ qui est une réflexion sur la Dame, objet de l'amour. Si c'est une donnée historique que la courtoisie a été une œuvre (un ouvrage, si l'on ose dire) de dames, il s'agit de dames insatisfaites dans l'ordre affectif (on n'ose parler à leur propos de bovarisme). Mais pourquoi ? C'est ici qu'intervient la notion et la pratique médiévale du mariage, par nature sans amour, parce que considéré comme une affaire strictement sociale et sacramentelle, arrangée par les parents en vue de la perpétuation de la race et du domaine. L'intention de la *fin'amor* serait alors une revanche de la *n a t u r e* sur l' *i n s t i t u t i o n*, mais revanche telle que l'institution ne s'en trouverait pas atteinte (la respecter est respecter l' *h o n n e u r* de la Dame), le tout débouchant sur un compromis, dont l'article premier est une certaine discrétion imposée à l'amant dans la manifestation de ses sentiments. Qu'il y ait eu ensuite et secondairement des influences arabes et mystiques pour l'orchestration littéraire et la conceptualisation de la *fin'amor* est tout à fait pensable et possible.

4) M. Pollmann a justement insisté sur la *rupture* quasi révolutionnaire que représente la *fin'amor* au regard de la tradition dualiste de l'occident chrétien. Il a moins dit que cette rupture semble avoir été l'œuvre de dames donnant par là un extraordinaire exemple d'émancipation de la tutelle maritale à laquelle la femme mariée était soumise. Les influences extérieures qui se seraient exercées sur la conception de l'amour se seraient donc d'abord exercées sur les dames ? Mais si elles se sont exercées par l'intermédiaire des hommes, ceux-ci avaient-ils intérêt à émanciper la gent féminine ? On dira qu'il s'agissait sans doute d'hommes non mariés, ou de maris libertins concevant la *fin'amor* comme une manière de faciliter l'abord des dames en vue des « jeux » les plus réalistes de l'amour ? Mais avaient-ils vraiment besoin d'une stimulation extérieure pour une telle invention (cf. plus bas § 8) ?

5) On doit désormais se demander ce que peut signifier dans ces conditions *a i m e r* en *fin'amor*. On

remarquera que bien souvent (les statistiques hélas manquent !) au lieu du verbe, c'est le substantif *amor* qui est employé, et cela met du statique dans une situation souvent tendue (cf. *B. de Ventadour*, 18, 6 : *fin'amors, ab cui m'apai*). Au lieu d'aimer, il est souvent question de louer, mais aussi de souffrir ; de désirer, mais aussi de rêver, etc. Toutes les composantes de la *fin'amor* défilent sous les yeux du lecteur ; l'amour est constamment exposé à des variations d'états d'âme ; tour à tour source de paix et source d'inquiétude, il est même parfois renié. Bref il est extraordinairement humain, comme une passion authentique. Et qui dit authentique, dit historique : il y a un s u j e t de l'amour, et ce sujet existe, même si on ne le connaît pas (on y reviendra aux paragraphes 6, 7 et 8). Mais l'amour est aussi plus ou moins i n t e n s e, et plus ou moins composite : il y a des degrés dans l'amour. Ne peut-on penser que c'est la découverte des degrés possibles qui a contribué à donner naissance à la *fin'amor* ? Et que là aussi tout nous oriente vers un sujet, mais qui cette fois serait un i n t e l l e c t u e l platonisant comme Socrate dans le Banquet, ou comme le fera saint Bernard — l'autre Bernard du XII^e s. ? Vers un sujet qui serait un poète d'un certain type, qui aurait procédé selon une d i a l e c t i q u e de d é p a s s e m e n t plus ou moins consciente, jusqu'à la rencontre, voire la fusion, de l'amour et de la courtoisie ?

Aux yeux des modernes, l'humanité de la *fin'amor* est trop souvent masquée par une certaine s é c h e r e s s e de l'expression. Cette sécheresse pose un problème. Que signifie-t-elle ? Volonté didactique, parce que le poète en même temps qu'il chante son amour veut enseigner une doctrine et obéit ce faisant au désir de hausser la littérature en langue vulgaire au niveau de la grande littérature d'expression latine ? Plus constamment, peut-être, état d'une langue littéraire vulgaire plus habituée à exposer analytiquement des idées simples qu'à exprimer des sentiments, la beauté littéraire étant demandée aux figures de rhétorique et au langage allégorique (cf. le *Boecis*) ou descriptif (cf. la *Chanson de Sainte Foi*) ? En tout cas un certain intellectualisme caractérise cette poésie, qui est loin de recueillir l'adhésion enthousiaste des modernes ; la nature exacte de cet intellectualisme reste à définir, et l'on rêve de tris et de comparaisons sur ordinateur ! Mais en attendant le recours à ces techniques, on peut penser dès maintenant que l'intellectualisme de l'expression : 1^o ne consiste pas dans l'exposé d'un système clos, mais en gloses occasionnelles répétées, 2^o procède en grande partie de ce que la *fin'amor* est non seulement le résultat d'un effort dialectique passé, mais aussi d'une conquête toujours actuelle : le suprême degré de l'amour humain, et un suprême degré qui ne peut s'affirmer que s'il est en même temps soutenu par un effort i n t e l l e c t u e l et un témoignage actuel de m i l i t a n t qui défend sa conquête en argumentant contre les forces contraires qui le contestent et veulent l'empêcher de naître et d'être, y compris les résistances intérieures que le poète rencontre dans sa propre nature indisciplinée.

6) Il reste à considérer l'identité de la personne qui dans la *Canso* dit *je*. La personne qui dit *je* est double : elle désigne à la fois l'amant (l'ami) e t l'auteur.

En tant qu'amant, ce *je* est-il un être concret qui aime vraiment, ou n'est-il qu'une f o n c t i o n — l'amant fonctionnaire, si l'on ose dire — qui représente tous les amants se trouvant dans la situation dépeinte dans un poème ? On connaît l'opposition quasi irréductible entre les partisans de la sincérité et donc de la personnalité de l'amant et ceux qui pensent que le *je* n'est qu'une fiction littéraire décrivant un amant conventionnel comme dans n'importe quelle chanson de rue ou de cabaret moderne. Mais précisément il ne s'agit ni de rue ni de cabaret, du moins au XII^e s., mais d'un milieu qui cherche à affiner son style de vie et qui découvre dans la *canso* un moyen discret d'ouvrir son c œ u r à quelqu'un qu'il aime ou a aimé ; il n'est d'ailleurs pas absolument nécessaire, pour qu'il y ait sincérité — ou mieux authenticité d'une expérience, — que le sentiment soit le sien : il peut s'agir de sentiments observés dans son entourage, et revécus par lui par un effort d'imagination, à la manière d'un auteur dramatique prêtant sa sensibilité aux personnages empruntés à son entourage.

7) C'est ici qu'intervient l'autre *je*, qui est l'auteur. Qu'il soit amateur ou de métier, il cultive un g e n r e l i t t é r a i r e qui a ses règles et qui notamment oblige à dire *je*, et à le dire devant une assemblée, en d'autres termes à décrire ses sentiments sous la forme d'une c o n f e s s i o n p u b l i q u e devant une cour où toute allusion trop précise ferait jaser et en tout cas déplairait à la Dame.

Mais cet auteur sait aussi que sa chanson est pour son a u d i t o i r e un d i v e r t i s s e m e n t, et un divertissement d' a b o r d m u s i c a l, la musique étant composée par le poète en personne et assumant une fonction d'effet impressif qui va de pair (dans un rapport de proportion difficile à préciser) avec la

fonction impressive des paroles. Et qui dit divertissement suggère un certain ton, qui évite le tragique, comme on l'a rappelé plus haut, et introduit à l'occasion le sourire qui relativise tout (M. Pollmann emploie volontiers le mot *p a r o d i e* : les poètes vont-ils souvent jusque-là ?).

8) En tant qu'auteur, le poète est aussi un personnage historique, ayant sa place dans un siècle, mais aussi et surtout dans une histoire littéraire. Rechercher les origines d'une *p o é s i e*, c'est aussi penser à un *p o è t e*, à ce personnage qui dit *je* tout en s'exprimant dans un genre littéraire. Quand on recherche ces origines dans le passé, on fait du poète un héritier, on lui enlève une part plus ou moins importante de sa personnalité, si bien qu'à la limite il n'y a pas de poètes mais seulement de la poésie, laquelle se fait quasi toute seule et à qui de temps en temps un poète inconscient, qui ose dire *je*, prête son nom. M. Pollmann déploie de gros efforts pour éviter de suggérer une image aussi caricaturale de sa pensée. Bien plus, en affirmant que les courants dont relève la *canço de fin'amor* sont multiples et n'apportent chacun au mieux qu'une explication partielle, il postule un ensemble, et l'on sait que pour lui, il s'agit, selon le propre témoignage de B. de Ventadour, d'Èble II de Ventadour dont B. de V. dit tenir son savoir. Mais voilà un bien pâle fondateur pour un courant devenu si puissant qu'il a traversé les frontières de tous côtés et très tôt, alors qu'on peut très bien se demander si l'homme fort en l'occurrence n'a pas été Guillaume IX d'Aquitaine, dans l'œuvre de qui se rencontrent plusieurs degrés de l'amour profane, avec en outre la renonciation pénitente à l'amour et aux plaisirs du monde. Guillaume avait pu trouver dans sa brillante et bouillante expérience seigneuriale de quoi connaître toutes les influences possibles qu'on n'a pas manqué de relever chez lui ; mais sans doute sa forte personnalité lui donnait-elle aussi le moyen de choisir librement, ou de tout refuser ou encore de ne demander qu'à son *g é n i e* propre, mieux à ses œuvres antérieures, de quoi *i n v e n t e r* une nouvelle forme de poésie amoureuse et de l' *e n s e i g n e r* à de moindres seigneurs comme Èble II de Ventadour, qu'il est à peu près assuré qu'il fréquentait. Bref dans le cas de personnalités puissantes, les recherches de sources restent intéressantes et indiquent souvent d'utiles rapprochements ; elles fournissent rarement des preuves quand ces rapprochements ne sont point *t e x t u e l s* et convergents, comme le demanderaient les principes d'une bonne méthode.

9) Parmi les nombreux autres problèmes que soulève le livre de M. Pollmann, il faut à tout le moins mentionner celui de la terminologie critique dont on use pour désigner les faits de civilisation médiévale. Le terme de *fin'amor* est directement emprunté aux troubadours eux-mêmes, et plus particulièrement à Bernard de Ventadour, qui en est le plus complet *t h é o r i c i e n* ; il suffirait donc, pour le définir, d'analyser le contenu que ce poète lui donne dans les passages où il l'emploie ; et c'est ainsi que procède M. Pollmann, s'aidant en cela, j'imagine, du lexique de l'édition bien connue de C. Appel, et des travaux de ses prédécesseurs, notamment de M. Lazar (dont il n'a pu cependant consulter l'intéressante édition des *Chansons d'amour* de B. de Ventadour, Paris, 1966, « Bibl. fr. et romane », B. 4), vigoureux contre-Appel comme on a pu voir. Il procède de même pour les autres types d'amour qu'il analyse ; un mot les caractérise, emprunté à un poète, qui du même coup est érigé en archétype de l'espèce : *amor de cavalier* (Guillaume IX d'Aquitaine), *amor de lonh* (Jaufré Rudel), *amor segura* (Bernart Marti), chacun des poètes étant sinon le chef de file du moins le principal représentant d'une *É c o l e*. Il en résulte que le terme (plus exactement le syntagme) choisi désigne à la fois une réalité singulière (la conception de l'amour chez tel poète) et une catégorie logique, nécessairement plus abstraite, et convenant de ce fait à une série d'autres œuvres poétiques de conception seulement *a n a l o g u e* ; le moyen âge, qui aimait penser par analogie, eût apprécié cette démarche intellectuelle.

Mais M. Pollmann a aussi, et parallèlement, recours à des notions et à des vocables modernes, empruntés à la critique littéraire, théologique ou philosophique, allemandes ou nordiques, Dilthey (?), Nygren, Husserl, Heidegger entre autres ; il est alors généralement obligé de parcourir le chemin inverse, partant de concepts très abstraits pour aller à la rencontre des réalités historiques qu'il s'efforce d'appréhender. En d'autres termes, il se forge une *m é t a l a n g u e*, pour utiliser le jargon épistémologique du jour.

C'est en matière de critique l'éternel conflit de l'immanence et de la transcendance, qui, dans le cas de la *fin'amor*, pose la question en apparence très simple : dans quelle mesure une poésie peut-elle se comprendre elle-même ? L'embryon de terminologie technique que les troubadours se sont donné est peut-être un succès au plan de la critique ; son perpétuel mélange avec la formulation des situations et des sentiments amoureux gêne les modernes, et est sans doute un autre principe d'explication de la relative froideur de la

poésie des troubadours, qui aura soutenu jusqu'au bout le paradoxe d'une poésie qui veut se conceptualiser en même temps qu'elle veut se dire.

Grâces soient rendues à M. Pollmann d'avoir, avec son apport personnel de haute qualité, actualisé à nouveau ces vieilles et inépuisables questions.

IV

1. Il faut à présent revenir sur la place grandissante qu'occupe dans l'histoire de la *fin'amor* le *Lancelot* de Chrétien de Troyes (J. Frappier l'a dès longtemps souligné avec insistance). On a rappelé plus haut l'interprétation qu'en donne M. Lazar. A son tour M. Pollmann a repris la question, pour s'opposer d'abord à l'opinion courante que ce roman, vu les termes de son prologue, son thème et l'état d'inachèvement où l'a laissé son auteur, représente une exception très marginale dans l'œuvre de Chrétien, habituellement orientée vers une tout autre conception de l'amour, que M. Lazar a appelée la conception de l'amour courtois conjugal. Selon M. Pollmann il s'agit en fait d'une œuvre parodique¹⁰, burlesque (p. 306), qui, d'une manière souriante certes (p. 308), mais très évidente, ridiculise Lancelot, héros de la *fin'amor*, dont Chrétien se montrerait plus que jamais l'adversaire ; si bien que, sous le rapport de son inspiration fondamentale, l'ensemble de son œuvre resterait parfaitement homogène. Comme l'enseignerait déjà le *Cligès*, la *fin'amor* ne vaudrait que pour la phase initiale de l'amour, c'est-à-dire pour sa naissance et la déclaration ou demande d'amour (la *Werbung*, p. 300). La parodie viserait à la fois la conception d'ensemble de la *fin'amor*, considérée comme contraire à la Raison (éd. « Class. franç. moy. âge », v. 365 et ss., 372 et ss.), et ses aspects les plus originaux, à savoir l'extase amoureuse (l e p e n s e r), l'oubli de l'honneur chevaleresque (la montée dans la charrette, le refus de pitié à l'égard du chevalier vaincu), enfin et surtout la forme religieuse du culte adorateur rendu à la beauté de la Dame (épisode des cheveux de Guenièvre, début et fin de la rencontre nocturne).

2. L'article de M. J. Rychner, *Le sujet et la signification du « Chevalier à la Charrette »*¹¹, est le troisième d'une série qui a fait quelque bruit ; après avoir proposé une nouvelle interprétation du célèbre prologue, et montré l'influence exercée par l'interprétation de ces vers sur l'exégèse du *Lancelot*, M. J. Rychner expose à présent ses conceptions personnelles sur le sujet et la signification de ce roman, non sans dire sa dette à l'égard de ses prédécesseurs, parmi lesquels se détache R. Bezzola, à qui l'étude est dédiée.

Son idée fondamentale est double : 1° Le chevalier de la charrette s'inscrit dans le schème mythique-héroïque *bonheur menacé* (par Méléagant), *bonheur rétabli* (par Lancelot) ; 2° Le pays de Gorre, où Méléagant emmène Guenièvre, signifie, dans l'intention même de Chrétien de Troyes, « le pays des morts » ; c'est donc de la mort que Lancelot est appelé à libérer la reine et les autres habitants du pays de Logres (c'est-à-dire du royaume d'Arthur) retenus prisonniers par Méléagant. Une troisième composante intervient alors : le schème romanesque veut que le salut de tous soit l'œuvre d'un seul, qui sera le héros principal du conte. De là les vertus de Lancelot, que commande sa mission salvatrice, elle-même commandée par le schème mythique-héroïque : contrairement à ce que pensait G. Paris, le schème est essentiel à l'œuvre.

Mais c'est d'autre part un fait que Chrétien a donné pour motif unique de la mission de Lancelot l'amour de celui-ci pour Guenièvre, dont la libération conditionne celle des autres prisonniers (v. 2149, 3363, 4110). Cet amour est connu de la reine dès avant le début de l'action, comme le montrent les vers 211 et ss. (cités d'après l'édition Roques ; on sait que d'autres versions sont moins explicites sur ce point) et surtout les vers 4193, 4202 et ss., 4215 et ss., 4377, et la reine partage cet amour dès le début.

Le s e n t i m e n t qui lie Lancelot à Guenièvre est très fort. Sa première manifestation est la soumission absolue et inconditionnelle à Guenièvre, qui aux yeux de Lancelot a toujours raison, même s'il ne voit pas

10. On trouvera une jolie définition de la *parodie* dans Paul ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)*. Paris, 1963, p. 93, n. 2 : « La parodie est une opération seconde, qui prend son point de départ dans une technique donnée, mais la dénature ». (Chrétien a-t-il dénaturé sa technique habituelle ?). Cf. encore dans cet ouvrage d'une richesse exceptionnelle (mais pourquoi n'a-t-il pas d'index analytique pour la mettre en valeur ?), cette définition de l'*ironie* « au sens large » : « emploi de mots et d'images en contradiction apparente avec le contexte » (p. 107).

11. J. RYCHNER, *Le sujet...*, dans « Vox romanica », t. XXVII, 1968, p. 50-76.

de raison. Mais Guenièvre n'est pas la femme dure, autoritaire et cruelle, recherchant volontairement l'avalissement de son ami, et J. Rychner renvoie ici à la scène du repentir (v. 4198 et ss.) : si Guenièvre demande à Lancelot de combattre au pire, c'est pour mieux l'identifier ; si Chrétien la rend si exigeante, c'est principalement pour « révéler, illustrer chez Lancelot le don total de soi-même ». Guenièvre compte au fond moins comme une personne que comme « une idée, une réalité spirituelle à laquelle le héros tend » (p. 69) ; elle est plus qu'un être de chair, et l'amour peut être plus que son objet réel. « Ce sont les exigences de l'amour et non celles de Guenièvre qui lancent le héros dans la quête et l'y maintiennent à la hauteur des épreuves » (*ibid.*). Le p e n s e r dont est l'objet sa Dame l'absorbe plus que la dame elle-même ; le culte qu'il voue au corps de Guenièvre procède de son idée de l'amour « lieu de son absolu », dont il proclame les valeurs autonomes, parfois contraires à celles du monde incarnées par Gauvain. La victoire de l'amour sur l'honneur (épisode de la charrette) est celle de l'absolu, poussé jusqu'à la folie, sur la norme, synonyme de Raison et de Mesure. Cette victoire conditionne le succès de la mission salvatrice de Lancelot, qui, par bien des traits, préfigure Perceval (p. 71).

Quant à la n a t u r e de cet amour, J. Rychner affirme qu'il ne s'agit pas de l'amour courtois selon le code intellectuel d'un nouvel art d'aimer que formulera André le Chapelain ; c'est un amour authentique, auquel Chrétien a seulement intégré certaines valeurs courtoises, comme par exemple l'obéissance et la prouesse, aptes à le rendre aussi conforme que possible à « l'idéologie courtoise de l'amour », qui, pour les contemporains de Chrétien, représente « le tableau idéal de l'amour ». Mais même ainsi adapté, l'amour de Lancelot « transcende » la réalité contemporaine en ce qu'il est un amour absolument « authentique, brûlant, grand », « à la hauteur du schème mythique » et messianique, « dans lequel il trouve son cadre et sa place » (p. 72) ; grâce à quoi « une vocation personnelle pleine, intense, tendue, sans faille ni contours, aboutit magnifiquement au salut de tous, dont elle rachète les craintes et la pusillanimité. Tels me paraissent être le dessin et la signification d'ensemble du *Lancelot* » (*ibid.*).

En d'autres termes, selon M. J. Rychner, l'élément primaire et moteur de l'affabulation romanesque est le schème mythique du conte (folklorique) utilisé par Chrétien. A cette conception M. Rychner voit deux objections possibles. Selon l'une, une telle interprétation ne conviendrait qu'à la première partie de l'œuvre (jusqu'au Pont de l'Épée inclusivement) « construite sur le schème d'une quête, celle de Guenièvre par Lancelot, jalonnée d'aventures que le héros traverse et qui n'ont d'autre lien au plan narratif que la quête elle-même » (p. 73) ; seule cette première partie correspondrait à la trame héritée du conte mythique (matière et signification). La seconde partie, « plus logique, combinant en i n t r i g u e des événements qui s'enchaînent » selon « une psychologie plus proche », serait l'invention propre de Chrétien, qui avait déjà utilisé ce type dans le *Cligès* ; ayant compris sa faiblesse dans ce nouveau roman, il l'aurait « plantée là », en confiant la fin du roman à Godefroy de Leigny. — L'autre objection est plus grave : la signification symbolique et mythique, que M. J. Rychner croit fondamentale, ne serait que l'affleurement du mythe préexistant, affleurement certes voulu par Chrétien, mais sans rapport avec la signification donnée par lui à l'œuvre. Une réponse possible serait celle suggérée dès 1955 par Jean Fourquet, selon lequel un roman de Chrétien de Troyes obéit toujours à une double cohérence : la cohérence chevaleresque et courtoise, et la cohérence mythique, la première se superposant à la seconde comme la cohérence principale et signifiante, la seconde ne transparissant qu'en filigrane comme une survivance à intérêt seulement esthétique. M. J. Rychner ne se déclare pas satisfait par cette explication, qui, tout éclairante qu'elle soit, minimiserait l'élément mythique et sa signification. Selon lui, la vraie solution consiste à admettre une superposition de plans à la fois sous le rapport des matériaux (des signes) et sous celui des significations (cf. la double explication du silence de Perceval au château du Graal). Le plan de signification le plus facile à saisir serait celui de la cohérence psychologique, mais la signification la plus profonde et la plus importante est la signification cachée, qui rejoindrait celle du récit mythique, où il s'agit de libérer des êtres emportés au séjour des morts. Certains épisodes n'appartiennent qu'à un seul plan, comme par exemple la libération des prisonniers, qui ne relève que du mythe, alors que la seconde partie du roman, si elle a un sens, ne l'acquiert qu'au seul plan psychologique. Mais d'autres épisodes appartiennent aux deux plans à la fois, tels le royaume de Gorre, la charrette, les aventures de la quête de Guenièvre. C'est de cette double cohérence que relève aussi la conception de l'amour, qui, en tant que phénomène psychologique, apparaît comme procédant de l'idéologie amoureuse du temps, mais qui appartient aussi au plan plus profond du

monde de l'au-delà, d'où procède la consécration en absolu religieux « qui n'est plus du monde » (p. 75). C'est dans la superposition hiérarchisée des deux cohérences et dans l'art avec lequel il a su faire accepter la « correspondance » entre la cohérence de surface et la cohérence profonde que résident l'originalité et la réussite de Chrétien. S'il en est ainsi, son roman s'inscrit dans la tendance générale de la littérature médiévale, tant sacrée que profane (Guette) : il y a accord du sens avec le mythe ; le *Lancelot* est « le contraire d'un catéchisme courtois ! » (p. 76).

Telle est, résumée à grands traits, la thèse quelque peu révolutionnaire de cette étude de M. J. Rychner.

3. Ici aussi il faudrait du temps et de l'espace pour commenter : on se bornera à quelques remarques.

1) On peut adhérer entièrement à l'exégèse que J. Rychner propose pour un certain nombre de passages du *Lancelot*, qui attestent à n'en pas douter la réalité de l'amour de Guenièvre dès le début du roman, mais surtout la conscience que Chrétien a de conserver un certain nombre d'éléments mythiques et féériques du conte primitif (c'est la part de ce qu'on a coutume d'appeler le *merveilleux*).

2) On se laisse moins aisément convaincre de l'opposition irréductible de la première et de la seconde partie du roman.

Tout est ici affaire de source : qu'y avait-il dans le conte utilisé par Chrétien ? J. Rychner a tendance à croire que le conte était encore très proche du mythe de la mort et du « royaume d'où nul ne revient », et que par conséquent il se bornait à ce qui deviendra, sous la plume de Chrétien, la première partie du roman — conformément d'ailleurs au modèle suivi par le poète dans *Érec*, et qu'il reprendra dans *Yvain* et *Perceval*. Nous avons formulé ailleurs l'hypothèse d'un stade intermédiaire entre le mythe et le roman, et qui serait un conte folklorique à large diffusion européenne¹², comprenant à la fois la première et la seconde partie du roman. Une prochaine étude essaiera de démontrer que ce conte a existé et existe encore, pour le passé dans la légende des Atrides et plus particulièrement dans celle de la guerre de Troie (la première partie du *Lancelot* est quelque chose comme une Iliade, la seconde une sorte d'Odyssée), pour le présent dans les 100 contes folkloriques russes étudiés par Propp¹³ et nouvellement analysés dans une perspective structuraliste par Cl. Brémond¹⁴.

3) Au reste on touche ici au problème de la 'fourchette' des variations possibles (à notre avis en nombre limité) lorsque un poète reprend le canevas d'un conte populaire connu et donc contrôlé par le public pour lequel ce n'est pas le thème, mais l'orchestration qui représente le message propre du poète actuel. En termes logico-linguistiques : le « sujet » est représenté par la tradition, les variations et innovations forment le prédicat du discours narratif ou poétique.

L'amour courtois représente l'élément original introduit par Chrétien dans la tradition à titre de motivation principale et modifiant donc le sens de l'œuvre, ce sens étant le sens nouveau se superposant au sens ancien, lequel passe nécessairement au second plan si l'œuvre doit avoir un minimum d'unité. En d'autres termes, la trame générale du récit est largement donnée par la tradition, la cohérence du récit traditionnel étant fournie par une culture disparue, dont les motivations (mythiques, magiques, religieuses) ne sont plus guère comprises par les modernes du temps de Chrétien. Le rôle du poète consiste à actualiser le récit traditionnel par l'introduction d'aventures nouvelles qui ne modifient pas le canevas structurel fondamental, mais surtout par l'apport d'une nouvelle motivation prise dans l'actualité la plus contemporaine — dans le cas du *Lancelot* par les discussions que semblent avoir suscitées à la Cour de Champagne les thèses de la *fin'amor* provençale (nous laissons de côté la question de la correspondance que l'auteur aurait réussi à établir entre les motivations anciennes et les motivations nouvelles, réservant ces questions à l'étude en préparation).

4) Ce qui nous intéresse ici du point de vue de la *fin'amor*, ce sont les adaptations que ce thème subit lorsqu'il passe d'un genre lyrique (et donc statique) comme la *canço*, à un genre narratif (et donc dynamique) comme le roman. Ces adaptations varient nécessairement avec les conceptions du genre narratif comme

12. P. IMBS, *Présentation de la traduction originale de M. J. Frappier du 'Chevalier de la charrette' de Chrétien de Troyes*, Nancy, 1967, p. 9.

13. PROPP, *Morfologija Skazki*, Leningrad, 1928 [Trad. angl. : *Morphology of the Folktale*, Indiana University, oct. 1958].

14. CL. BRÉMOND, *Le message narratif*, dans « *Communication* », t. IV, 1964, p. 4-32.

tel, lesquelles sont elles-mêmes plus ou moins tributaires d'une anthropologie. Plusieurs couches semblent décelables dans le cas du Lancelot :

1° *Le mythe*. Question : qui était Guenièvre ? qui était Hélène (dans le mythe des Atrides) ? Déesses ou mortelles ? Qui est le ravisseur ? Qui est le libérateur ? L'amour humain n'est pas nécessairement le moteur principal du récit.

2° *Le conte folklorique*. Question : quel est le motif du rapt ? le motif de la quête ? le motif des retours ? Il ne semble pas que ce soit l'amour, mais l'exaltation ou la condamnation des héros des aventures entrant dans la trame du récit. — On doit sans doute postuler une forme c e l t i q u e de ce conte.

3° *L'adaptation épico-romanesque* telle qu'elle se manifeste à la fin du Lancelot, dans la partie rédigée par Godefroy de Leigny. Guenièvre y joue certes un rôle important, mais Lancelot n'accomplit pas ses nouvelles promesses sous l'impulsion de la passion amoureuse : il est un héros intéressant par lui-même. Sa liaison avec Guenièvre est du type Tristan et Yseut, ou même un degré en-dessous, puisqu'elle tend à s'institutionnaliser en adultère permanent (ce qui est absolument étranger à l'esprit de Chrétien, comme J. Rychner l'a très bien vu, *loc. cit.*, p. 73). L'aventure amoureuse court parallèlement aux autres aventures ; elle s'est insérée dans la trame héréditaire du récit comme une variante expliquant la conduite de Guenièvre, mais nullement celle de Lancelot en tant que héros chevaleresque. Nous sommes dans la tradition littéraire du roman antique ou du roman d'aventures, encore très proche de l'épopée.

4° *L'œuvre personnelle de Chrétien* consiste à subordonner toute l'action de Lancelot au penser a m o u r e u x qui s'est emparé de lui. Ce penser est la référence permanente de Lancelot, en tant qu'il est une conscience jugeant, parfois en premier et toujours en dernier ressort, la *légitimité* de son action. Bref l'amour est à la fois principe d'action et éthique juridictionnelle suprême, qui s'impose comme la mesure de toute conduite du héros principal. Cet amour est dieu par essence, à la fois immanent et transcendant à l'action individuelle.

La *fin'amor* ainsi conçue est placée au milieu du récit traditionnel comme une sorte de catalyseur, restant lui-même sans changement alors qu'il modifie tous les comportements autour de lui. Le romancier est celui qui enregistre ces modifications, et en tire des effets, tantôt dramatiques, tantôt lyriques, tantôt comiques. Sous ce dernier rapport, Lancelot est une espèce de *nice* par « possession » amoureuse, comme Perceval sera un *nice* par éducation maternelle (donc tous deux sont *nices* par l'action d'une femme), et cette *niceté*, qui les raidit comme des mécaniques, est source de comique, suivant les bonnes recettes analysées par Bergson.

5) La relation entre la *fin'amor* provençale et celle du *Lancelot* paraît évidente. La conception que Chrétien s'en fait semble procéder pour l'essentiel de quelques vers de Bernard de Ventadour (que nous citons d'après l'édition de C. Appel, avec quelques légères modifications de ponctuation) :

(13, v. 19-21) Amors, aissi. m faitz trassalhir,
Del joi qu'eu ai no vei ni au,
Ni no sai que'm dic ni que'm fau.

[Amour, si fort tu me fais tressaillir / Que de la joie que j'ai je ne vois ni n'entends, / Ni ne sais ce que dis ou que fais.]

(41, v. 23-24) S'eu no vos vei, donna don plus me cal,
Negus vezers mo bel pesar no val.

[Quand je ne vous vois, dame, mon suprême souci, / La vue de rien ne vaut mon beau penser.]

(21, v. 45-48) Far me podetz e ben e mau,
En la vostra merce sia ;
Qu'eu sui garniz tota via
Com fassa tot vostre plazer.

[Faites-moi du bien, faites-moi du mal à votre guise, / Que ce soit à votre merci ; / Pour moi, je suis préparé, quoiqu'il advienne, / A faire tout votre bon plaisir.]

(44, v. 57-58) Domna, per vostr'amor
Jonh las mas et ador !

[Dame, pour l'amour de vous / Je joins les mains et adore !]

(27, v. 41-45) Res de be no·n es a dire,
 Ab sol c'aya tan d'ardit
 C'una noih, lai o's despolha,
 Me mezes en loc aizit
 E·m fezes del bratz latz al col.

[Aucun bien ne lui fait défaut, / pourvu qu'elle ait assez de hardiesse / pour qu'une seule nuit, quand elle se devêt, / elle m'admette en un lieu approprié / et me fasse de son bras un licou.]

6) On doit rappeler ici l'existence des deux poèmes lyriques de Chrétien de Troyes, insuffisamment exploités, à notre avis, pour comprendre les vues de Chrétien sur la *fin'amor*¹⁵.

Les deux poèmes sont des plaintes d'amour ; mais l'objet de la plainte n'est pas d'abord la dame, qui n'est pas nommée dans le premier poème et n'intervient dans le second qu'à la fin de la str. 2 et à la str. 3, mais l'Amour lui-même.

La pression de l'Amour est si vive, nous dit le poète dans son premier poème, qu'il se sent contraint de défendre sa liberté (*desrainier sa franchise*, I, 4) ; mais le tyranne féodal qu'est Amour est si sûr que personne ne peut lui résister qu'il est devenu commerçant et exige un péage à l'entrée de sa terre (*ele vuet l'entree vendre*, v. 21) ; ce péage consiste dans l'abandon de la liberté, c'est-à-dire de *raison* et de *mesure* (v. 23-24, 35-36). Or le poète, dur et sauvage envers l'amour tant qu'il ne l'a pas connu, a subi à son tour la loi commune (*usage*, I, 19) et il ne désire plus sortir de sa prison (v. 42), se demandant seulement s'il pourra résister à la longue à l'insensibilité de la dame et ne sera pas obligé de reprendre la guerre contre l'amour (str. VII). La question de la liberté de l'ami à l'égard de son amie est ainsi nettement posée ; c'est aussi un des problèmes du Lancelot ; la réponse est que l'exercice de la liberté est impossible dans l'amour courtois absolu, mais que son abandon ne peut durer que si l'amie offre en contre-partie son amour.

Le second poème représente toujours Amour comme un puissant féodal, mais un féodal guerroyant tel un croisé contre les infidèles pour l'expansion de sa religion (*por essaucier sa loi*, II, 10 ; *ses anemis convertir*, v. 11) ; ce que le poète demande, c'est que, tandis qu'il s'occupe de convertir ses ennemis, Amour n'oublie pas la pitié due à ses partisans (v. 13 et 26) et plus particulièrement au poète qui, en toute fidélité inconditionnelle, ne se lassera pas d'implorer la pitié de sa *douce dame* (v. 51). On remarquera l'épithète *douce* appliquée à la dame ; on notera surtout un bref passage où le poète pour traduire la force de son amour s'exprime ainsi (v. 27-34) :

Onques del bevrage ne bui
 don Tristans fu anpoisonnez ;
 mes plus me fet amer que lui
 fins cuer et bone volantez.
 Bien an doit estre miens li grez,
 Qu'ains de rien esforcies n'an fui,
 fors de tant que mes iauz an crui...

[Point n'ai bu du breuvage / qui empoisonna Tristan ; / Mais plus fort que lui me fait aimer / un cœur désintéressé et une volonté décidée. / Il est juste que j'en aie la récompense, / Car je n'y ai subi aucune contrainte, / Si ce n'est que j'en ai cru mes yeux...]

En d'autres termes, le poète veut bien être esclave de la dame, pourvu que ce soit par un acte qui procède de sa seule liberté et soit son seul mérite (ce qui ouvrira droit à une récompense) et non point l'œuvre de quelque fatalité à la manière du philtre magique de Tristan : l'esclavage librement consenti est un acte humain (on sent ici une discrète corrélation avec la conception du vœu monastique d'obéissance) ; l'esclavage subi, parce que contraire à l'essence de l'homme, est moins efficace que la servitude volontaire. En d'autres termes, Tristan n'a pas connu la *fin'amor*¹⁶.

15. Cf. cependant J. FRAPPIER, *Chrétien de Troyes*, Paris, 1957, p. 72, où le rapprochement avec le *Chevalier de la charrette* est suggéré ; on citera ici les deux poèmes d'après Gianluigi TOJA, *Lirica cortese d'oil*, Bologne, 1966, p. 185-190, le premier texte (I) étant celui de Crescini légèrement modifié, le second (II) d'après Foerster.

16. Ce qui donne un terminus *ad quem* pour ce poème, composé avant le *Tristan* de Thomas, qui précisément introduira la *fin'amor* dans sa version du roman.

Cette polémique contre le Roman de Tristan prolonge celle du *Cligès*, où la critique s'adressait à Yseut, coupable d'une part de donner son corps au roi Marc alors qu'elle aime de cœur Tristan, et d'autre part de s'être laissé enlever par Tristan. Tournée maintenant vers Tristan, dont il est dit qu'il n'a pu trouver dans le philtre le plus grand amour possible, la critique de Chrétien prépare directement le *Chevalier de la charrette*, qui opposera un nouveau type de héros amoureux à Tristan (J. Frappier), en le présentant précisément comme aimant de sa propre initiative et trouvant dans cette *liberté* le principe d'exaltation dont a besoin l'amour esclave ; dès lors, avec le souhait que l'amante soit *douce* à l'ami, deux données essentielles aux relations du couple Lancelot-Guenièvre sont énoncées, et l'on peut se risquer à dire qu'en même temps qu'un moment dans la vie de la cour de Champagne, le Lancelot représente un moment — fugitif, il est vrai — de la pensée de Chrétien, qui n'a peut-être pas soupçonné la puissance d'envoûtement que ce nouveau type d'amoureux inventé par lui exercerait sur l'imagination de ses successeurs et de leurs publics (J. Frappier).

Mais ce trait aussi remonte pour l'essentiel à Bernard de Ventadour, au plus subtil des Bernards¹⁷, qui dans la première strophe de la pièce 15 (éd. C. Appel) : 1° proclame l'équivalence des notions de *fin'amor* (« amour parfait ») et d'*amor coral* (« amour de cœur ») ; 2° définit la joie d'amour par l'accord convergent des sens, du cœur et de la *raison* (*sen*) :

(15, v. 1-7)

Chantars no pot gaire valer
Si d'ins dal cor no mou lo chans,
Ni chans no pot dal cor mover
Si no i es fin'amors coraus¹⁸.
Per so es mos chantars cabaus
Qu'en joi d'amor ai et enten
La boch' e'ls olhs e'l cor e'l sen.

[Chanter ne saurait de prix avoir / Si du dedans du cœur ne monte¹⁹ le chant, / Et un chant ne peut du cœur monter / Si ne s'y trouve le parfait amour de cœur. / Et voici pourquoi mon chant est bien fait : / Dans la joie d'amour je cherche et possède / La bouche et les yeux, le cœur et l'entendement²⁰.]

C'est la définition même de l'*amour antierine* de Lancelot (v. 4667) : outre l'obéissance de l'*ami antier* (v. 3798-3800), la réserve polie que s'impose le *fin'amant* quand il s'adresse à sa dame (v. 3962), le renversement des valeurs qu'accepte l'*ami vrai* (v. 4368) quand par égard pour sa dame il appelle honneur tout ce que commande Amour, l'amour intégral comporte l'usage de la volonté qui d'occasion en occasion renouvelle son engagement selon l'idée que l'amant se fait des exigences du parfait amour ; Guenièvre de son côté, une fois brisé le carcan des convenances morales (les convenances sociales [l'honneur] restant intactes), se laissera aller à son tour à la suggestion naturelle du cœur (*del cuer li muet*, v. 4660)²¹ qui est de correspondre à l'amour quand il s'offre à elle : *Certes, fet ele, jel voel bien, mes voloirs pas ne vos detient*

17. L'amour et la *fin'amor* comportent des variations et des degrés chez ce poète, dont l'œuvre est beaucoup moins univoque qu'on ne croit à première lecture.

18. *Coral*, qui existe aussi en langue d'oïl (cf. les dict. s.v. *coral* et *coraument*), est dérivé de *cor* « cœur ». Il est également attesté en latin médiéval (*coralis*), qui semble l'avoir employé anciennement : 1° comme terme médical pour désigner le pus de l'érysipèle (cf. DU CANGE, s. v. *coralis* ex. de Grég. de Tours) ; 2° au neutre, comme terme militaire pour désigner la cuirasse qui protège la région du cœur de l'homme (*ibid.*, s. v. *coralia*) ; 3° comme terme de vénerie, pour désigner les plumes qui protègent la région du cœur des oiseaux (*ibid.*, s. v. *corales* et *vanni*) ; ex. de l'empereur Frédéric II). — Postérieurement (xiv^e et xv^e s.) les mystiques emploieront l'expression *amor cordialis*, où l'adjectif exprime le caractère sensible, affectif, spontané de l'amour de Dieu considéré comme une relation de personne à personne. Cf. L. SEPPÄNEN, *Zur Liebesterminologie in mittelhochdeutschen geistlichen Texten*, Tampere, 1967, 169 pp. (« Acta Univ. Tampereensis », s. A 11). — L'expression *fin'amor coral* se rencontre encore chez B. de V. pour caractériser le baiser demandé à la dame ; venu du cœur il rejoindra le cœur et y fera naître la *joie* :

(41, v. 29-32) Domna, per cui chan e demor,
Per la bocha'm feretz al cor
D'un doutz baizar de fin'amor coral,
Que'm torn en joi e'm get d'ira mortal !

[Dame, qui me faites chanter et vivre, / Par votre bouche frappez-moi au cœur / D'un doux baiser de parfait amour de cœur / Qui me rende la joie et me délivre d'une douleur mortelle.] Ailleurs, B. de V. appelle cette sorte d'amour (le sommet de la *fin'amor*) *fin'amor natural* (41, v. 14-15... *ins en mo cor Li port amor tan fin'e natural...*) ou simplement *amor coral* (28, v. 43 : *eu l'am d'amor coral*). A l'*amor fin'e coral* correspond l'*amic fin e corau* (21, v. 44).

19. Littéralement : se meut, vient.

20. Ou la raison.

21. Remarquer l'exacte correspondance du vocabulaire avec celui de B. de V. ; cit. d'après éd. ROQUES « Class. franç. moy. âge ».

(« empêche »), telle est sa réponse quand Lancelot lui assure qu'il peut, si cela lui agréé, enlever les barreaux de la fenêtre, dernier obstacle à leur suprême *assemblée* (v. 4616-7) dont elle goûtera pleinement la *douceur* (v. 4674).

Le seul point critique consiste dans ce roman — et là seulement — dans le sacrifice de l'honneur chevaleresque à la *fin'amor* ; encore ne s'agit-il que de la réputation personnelle du héros aux yeux d'un public qui ne le connaît pas, la reine, dont le jugement seul compte, sachant fort bien ce qu'il en est en réalité. Visiblement la dame a pris là aussi la place d'une divinité, à l'amour de qui le fidèle sacrifie mystiquement, mais de propos délibéré, les valeurs terrestres. Sans le savoir peut-être, Chrétien rend ainsi Guenièvre à ses origines.

* * *

Envisagées de haut et du point de vue de leur humanisme latent, le XII^e s. gallo-roman aura connu deux sortes d'œuvres en langue vulgaire : celles où le destin accable les héros et celles où les héros se libèrent du destin. Historiquement les secondes sont apparues avant les premières. Les épopées montrent comment par eux-mêmes (et avec, éventuellement, le secours de Dieu) les héros sauvent un clan, une « nation », un continent de la pression d'un péril intérieur ou extérieur. Les récits hagiographiques racontent comment avec l'aide de Dieu ou de ses saints des personnages, qui à leur tour seront des saints, se libèrent de l'emprise du démon. Les romans et les contes montrent comment un héros trouve dans son énergie personnelle et parfois dans des ressources non naturelles le moyen de surmonter les obstacles qui le séparent du bonheur et plus spécialement de l'amour humain. Les œuvres lyriques sont des cris ou des appels poussés par des êtres à un tournant de leur histoire personnelle ou collective. Les œuvres où le destin accable les humains ont pour archétype l'histoire de Tristan et d'Yseut, dont le dernier mot est la mort, ou celle de Didon expirant sur son bûcher.

Mais quelle que soit leur inspiration, ces œuvres sont réunies par ce trait commun qu'elles essaient d'humaniser, puis d'intérioriser le destin et les moyens de salut. De mythiques ou sacrales, elles deviennent sociales ou morales et enfin psychologiques, c'est-à-dire classificatrices et explicatives du comportement humain. Il résulte de ces réinterprétations successives l'idée plus ou moins nette d'une *nature* humaine sous-jacente aux événements individuels ou collectifs — nature certes très concrète, connaissant autour de quelques constantes des « variables » nombreuses qui s'opposent aux essences abstraites définies par les logiciens et les théologiens, mais cherchant cependant à s'explicitier en un nombre réduit de types représentatifs de l'humaine condition. Le personnage de Lancelot occupe une place de choix dans cette espèce de quête anthropologique qui marque le XII^e s. et qui en fait un des grands siècles de l'humanité occidentale. Ce siècle a inventé et propagé la *fin'amor* pour spécifier un nouveau type d'homme, dont, grâce à Lancelot, le sombre Tristan lui-même finira par recevoir l'empreinte.

Paul IMBS.