

LES PARADOXES DE L'AMOUR AU MOYEN AGE

Crina-Magdalena ZARNESCU

crina_zarnescu@yahoo.fr

Université de Pitesti

Résumé

Notre étude est centrée sur l'amour courtois en tant que moment essentiel dans l'histoire de l'affectivité médiévale, l'un des axes principaux de la culture et de la civilisation française. Elle se donne pour objectif d'examiner, à travers les théories de la critique moderne, l'amour courtois au XIIe siècle, tel qu'il a été chanté par les troubadours et les trouvères, et ses implications. L'amour courtois peut être considéré sous un double aspect en tant que phénomène culturel et mouvement littéraire qui véhicule une certaine idéologie et un code de valeurs et qui fait transparaitre le mode de vie et de pensée d'une époque. Il a donné naissance à de différentes approches qui ont essayé de le cerner, de le décrire, et de l'analyser. Les aspects complémentaires, parfois contradictoires de ces approches relèvent à la fois des visions différentes des critiques et, surtout, de la nature ambiguë ou paradoxale de cet amour. Nous nous sommes, enfin, proposé de cerner les divergences qui définissent ce type d'amour et qui sont issues des contradictions qui existaient dans la société médiévale, entre les classes sociales ou entre les clercs et les laïques, à l'intérieur même des préceptes religieux et les concepts philosophiques. Les aspects contradictoires et ambigus tiennent autant aux structures poétiques qu'au langage, mélange savant de vocabulaire spirituel et sexuel.

La fin'amors, qui a constitué à un moment donné l'expression symbolique et l'aspiration spirituelle d'une société en pleine construction a laissé des traces profondes, encore persistantes dans la culture et la littérature occidentales. Il n'y a pas de discours littéraire ou artistique qui n'en eût exploité d'une façon ou d'une autre les structures thématiques ou symboliques.

Mots – clés : amour courtois, la fin'amors, la quête, parcours narcissique.

Le fameux vers de Dante *L'amor che move il sol e l'altre stelle* qui peut représenter d'une façon symbolique l'attitude des poètes à la frontière fragile entre le Moyen Age et la Renaissance renvoie sans aucun doute à la force divine de l'amour qui annule les inerties gravitationnelles de l'être humain.

L'amour a constitué l'épicentre des pensées, des croyances, des écrits depuis l'antiquité à nos jours. Dans La Bible il s'identifie à cet épanchement permanent vers l'autre, à la disponibilité de l'âme toujours tournée du côté de Dieu étant donné que Dieu convoquait toutes les nuances de l'amour, de la générosité à l'oubli de soi et au sacrifice accepté. Pendant le Moyen Age et surtout au temps de la courtoisie l'amour devient un phénomène culturel qui laisse transparaitre un mode de vie et les structures mentales de l'époque. L'amour est désigné au

Moyen Age par deux expressions qui configurent une idéologie et un code affectif : la courtoisie et la *fin'amors*. Selon J.Frappier¹ il y a une différence à faire entre la courtoisie et la *fin'amors*. Si la courtoisie définit l'idéal comportemental de l'aristocratie médiévale, un code de raffinement et de politesse, une certaine élégance dans les mœurs, la *fin'amors* s'installant au centre des règlements courtois renvoie ses rayonnements et ses nuances sur tout ce qui a trait aux rapports interhumains ; éducation, sociabilité, mesure et maîtrise de soi, persévérance et respect de l'autre. Mais en tout premier lieu, elle parle par la voix des troubadours et des trouvères du vrai amour ou du fin amour, en un mot de l'amour parfait qui exaltait les esprits. On a souvent signalé les ambiguïtés qui apparaissent au sein de l'amour courtois entre désir et renoncement, joie et souffrance, vie et mort. Il mêle expression de faits de société, quête spirituelle, méditations philosophiques, amour sublime. L'amour est à la fois sensuel et spirituel, l'amour élève vers Dieu mais il est aussi transgressif dans le sens où il résulte d'un comportement anti-social; il est licite dans la mesure où il est basé sur les modèles sociaux normatifs de contrats féodaux et illicite dans la mesure où il doit être tenu secret car il est adultère et ne respecte pas les prescriptions religieuses; cet amour est célébré publiquement dans des chansons mais il n'est pas communiqué à la dame à laquelle il est censé s'adresser. Qu'en est-il alors de cette conduite vertueuse si vantée ? Précisément, le tenant de la *fin'amors*, en proie à une telle tension, doit lutter et vaincre son désir de la réalisation charnelle d'un amour impossible, contraire aux préceptes de la *fin'amors*, pour faire triompher sa valeur morale, sa fidélité à un amour spirituel, ses vertus de mesure et de maîtrise de soi, afin de pouvoir perpétuer l'espoir d'un amour parfait.

Des rôles contradictoires caractérisent aussi les amants. L'amoureux est masculin mais aussi féminisé par sa dépendance et le ton suppliant qu'il adopte dans ses chansons. A l'instar de certains critiques, Marchellor-Nizia a admis que les relations entre la dame et le chevalier sont parallèles aux rapports que le suzerain entretient avec son chevalier. Elle a regroupé ce qui constitue les bases dans ces relations. Ainsi le *service* est un rapport contractuel dans la relation amoureuse comme dans la relation vassalique qui *implique une réciprocité ; la dame, en échange, doit assistance et bienveillance à son chevalier.*² Au Moyen Age les

¹ Frappier, J., « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, Poitiers, 1959.

² Marchellor-Nizia, Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales ESC*, nr.36/81, p.970.

rapports interhumains étaient marqués par la dépendance et cette dépendance configurait la société médiévale sous la forme d'une pyramide où chacun dépendait de quelqu'un de supérieur. Le vassal agissait sous l'ordre de son maître qui offrait en échange de ses services certains bénéfices ou récompenses, *guerredon*. Dans cette configuration pyramidale la dame joue le rôle du suzerain (*Domina*) et son amant devient dans cette logique, son vassal. Le chevalier se trouve au service de la dame aimée (*mi dona* en occitan) et lui offre pendant un cérémonial pareil où un chevalier se déclare l'homme d'un seigneur, cérémonial qui s'appelle *saisine* (dans le vocabulaire social cela veut dire la prise en possession d'un fief), sa fidélité entière qui va jusqu'au sacrifice. Dans la relation amoureuse la *saisine* couvre un sens différent de « prendre en possession par un baiser ». Le schéma amoureux chevalier –dame aimée évoque invariablement la présence d'une tierce personne - le mari – ce qui lui confère l'aspect d'un adultère virtuel. L'intérêt de la dame pour son chevalier est suscité, certes, par la valeur personnelle de celui-ci qui est mise en évidence par la loyauté et les éloges constants qu'il fait à tout moment à la dame aimée. Les mots qui désignent ce mélange de qualités exigées sont sensiblement différents en langue d'oïl par rapport à la langue d'oc. Ainsi, « prouesse » porte surtout en langue d'oïl sur les vertus guerrières tandis que *proeza* désigne en langue d'oc toutes les qualités dont l'amant doit être investi. Cela n'est pas la seule distinction à faire entre le Nord et le Sud de la France quant aux nuances générées par cette idéologie courtoise comme on peut voir par la suite. De toute façon, au centre de toutes ces préoccupations se trouve la Dame, reflet terrestre de la Sainte Vierge, qui éveille des sentiments profonds de vénération et de fascination comme chez les héros de Chrétien de Troyes. Lancelot et Perceval tombent dans un état d'extase, *dorveille*, l'un après une première nuit d'amour reçue en récompense, l'autre devant trois gouttes de sang sur la neige ou bien d'un peigne qui gardait deux fils d'or des cheveux de Guenièvre.

Le rôle de la dame, version laïque de Sainte Marie, gouvernant cette idéologie amoureuse a des conséquences importantes au niveau du code courtois. Elle occupe une place centrale dans les structures courtoises et sa relation avec les autres, y compris son bien-aimé, en est une de supériorité.

Il s'ensuit que le chevalier amoureux est soumis à sa Dame, de rang social supérieur au sien, dont la beauté et le mérite lui inspirent un véritable culte et suscitent en lui le désir de parvenir à la perfection qu'elle exige. N'est-ce pas Yseult qui domine Tristan à bien des égards? Son titre de reine symbolise d'ailleurs de ce point de vue sa supériorité à

la fois sociale et morale sur Tristan. Chez Bérout, le pouvoir féminin se retrouve dans le fait qu'Yseult et sa mère soient magiciennes et incarnent la puissance magique de la féminité dans un monde marqué par la domination des hommes. Bérout précise bien que c'est la mère d'Yseult qui fit *bouillir* le philtre, et qui est entièrement responsable de sa fabrication. Reprenant au « Tristan » la donnée fondamentale de l'amour du chevalier (Lancelot) pour la reine (Guenièvre, l'épouse d'Arthur) mais aussi plusieurs motifs et situations narratives, Chrétien de Troyes fait de son héros (« Le chevalier à la charrette») un chevalier pour qui l'amour pour la reine est l'unique critère de conduite, l'unique source de prouesse. D'ailleurs, tous les textes littéraires de l'époque insistent sur les étapes que le chevalier doit parcourir pour obtenir le cœur de la Dame aimée. Cette idée clairement exprimée dans la lyrique est reprise et renforcée dans « Le chevalier à la charrette » où Chrétien de Troyes sur la demande de Marie de Champagne impose à son héros des restrictions et des humiliations *dans sa lutte avec tout ce qu'il y a de pire* pour se soumettre ainsi à sa dame. Les étapes qui sont assez longues et difficiles à passer cultivent chez le chevalier la maîtrise de soi et de ses désirs même si l'amant se couche nu auprès de sa dame. Voilà le terme qui en langue d'oc définit *cette érotique de la maîtrise du désir*, selon la belle formule de Danielle Régner-Bohler¹ *fenhador* qui veut dire que l'amant soupire et adore, souvent très loin de l'objet de ses désirs. L'étape suivante a lieu si espérant d'être accepté, il devient suppliant, *precador*. Une fois acceptée (*entendedor, merceians*) le soupirant pourrait être admis à l'*assag* et devenir l'amant charnel (*drut*). Le terme qui désigne le plaisir ressenti enfin par le chevalier est *joy* qui connote tout un registre de nuances allant de la sensualité différée jusqu'à l'acquiescement de la dame à l'élévation spirituelle, à l'harmonie et à un sentiment de bien-être pareil aux élans transcendants.²

Les chantres occitans de cette perfection, les troubadours, vont donner une double orientation à la *fin'amors*, qui la distingue de la courtoisie des pays d'oïl (au Nord) et qui fait sa spécificité et sa saveur : cet idéal se doit de revêtir un caractère à la fois savant, accessible aux seuls élus, et esthétique. Dans cette situation on a ici affaire plutôt à une rhétorique de l'amour inaccessible au menu peuple. Il s'agit d'un art, au sens propre, un art de vivre, une éthique, où se mêlent avec passion et paradoxe, ascèse, maîtrise de soi, jouissance de l'esprit, attente éternelle,

¹ Le Goff, Jacques, Schmitt, Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard, Paris, 1999, p.29.

² Idem.

spiritualité confinant parfois au mysticisme, et sensualité à fleur de mots, érotisme sous-jacent, désir puissant d'un accomplissement charnel auquel il faut néanmoins résister. Le Nord de la France connaît moins ces nuances qui configurent l'antichambre de l'attente. Mais les trouvères autant que les troubadours chantent leur amour pour une dame lointaine, presque inaccessible et, dont un seul regard ou un geste de tendresse retenue, les fait vivre. D'ailleurs la frontière entre la vie et la mort sous les auspices de l'amour est assez fragile et labile. Les sentiments forts engendrés par l'amour provoquent le plaisir extrême ou la souffrance extrême, les deux souvent susceptibles de déclencher la mort. Comme dans la légende « Tristan et Yseult » l'amour réciproque et malheureux des protagonistes a pour point de départ leurs propres êtres profonds désireux d'amour, la personne aimée peut, à la rigueur, être absente, cela n'affecterait que très peu leur incandescence affective. D. de Rougemont affirme que

... la grande découverte des poètes européens, ce qui les distingue dans l'ensemble de la littérature universelle, ce qui exprime le mieux, l'obsession du habitant de l'Europe c'est la connaissance par la souffrance, qui est au fond le secret du mythe de Tristan, l'amour-passion, partagé et combattu à la fois, avide d'un bonheur qu'il repousse, élevé par sa catastrophe – l'amour réciproque malheureux.

Le malheur dans l'amour a son origine dans une *fausse réciprocité, masque d'un double narcissisme*¹, qui fait que l'intensité de l'amour soit plus grande à mesure que les circonstances (créées à bon escient et acceptées !) empêchent les deux amants d'être ensemble.

Cette ardeur pour une femme lointaine, voire même absente, représente un « topoï » de la littérature occidentale. La *dona Angelicata* sous de différentes variantes, dont les plus célèbres, Laura, Béatrice, Dulcinée, même, renvoie à un idéal de pureté et de beauté quasi divine rêvé, recherché, jamais atteint. On dirait une reprise du motif de l'amour différé d'Orphée et d'Eurydice. Jaufré Rudel chanta « l'amour lointain » pour une comtesse de Tripoli, *une dame jamais vue*. Les chroniqueurs du XIII^e siècle racontèrent comment cette comtesse vit mourir le poète qui se fit croisé pour venir la voir, sur la renommée de sa grande beauté. Elle, l'objet du désir, existe-t-elle vraiment, est-elle un rêve galant, une érudite allégorie, l'objet idéal d'une divine quête ? Une hypostase ? La connut-il ? En vit-il un portrait, propre à enflammer son cœur ? On dit qu'il

¹ De Rougemont, Denis *L'Amour et l'Occident*, Plon, 1972, p.59, 60.

écrivit sept chansons d'amour ou peut-être huit, toutes dédiées à sa fameuse princesse de Tripoli.

*J'aime qui jamais me verra,
D'autre amour en mon cœur il n'y a
Sauf d'une dame jamais vue
Nulle joie ne me réjouit
Je ne sais quel bien m'en viendra.¹*

La matière poétique de cette chanson dédiée à une femme lointaine, jamais vue, se coagule autour des deux composantes fréquentes dans la poésie des troubadours, la joie et la souffrance, ou bien la joie dans la souffrance (*Coup de joie qui me frappe et m'occit / Et le dard d'amour me dessèche*), la douceur et la tristesse qui se partagent l'âme de l'amant ignoré (*Bien sais que d'elle n'ai joui / Jamais de moi ne jouira*), le rêve et l'éveil qui ne font qu'augmenter la distance entre son idéal d'amour et la réalité. Mais ce type d'amour semble se nourrir de l'absence même plus que de la présence de la femme aimée. La Dame devient ainsi un signifiant universel et le texte un prétexte pour exercer les modulations et les nuances dans ce registre de l'amour inaccompli.

*Jamais si doux ne m'endormis
Que mon esprit n'aille là-bas
Je n'eus jamais tant de tristesse
Que mon cœur ne fut plus ici
Quand je me réveille au matin,
Tout mon beau délice s'en va.²*

Quoi qu'il en soit, Jaufré Rudel crée le genre éponyme de l'*amour lointain*, engage la lyrique et la pensée européenne dans une voie qui connaîtra son apogée chez les romantiques, au XIXe siècle, chemin jonché de dépouilles, de défaites, mais glorieux de son impartageable bonheur.

On remarque la même distance quand les amants se connaissent et se retrouvent pour s'égarer à nouveau l'un de l'autre. La légende de Tristan et Yseult se déroule sous le signe le plus patent du *fole amor* (l'amour coupable) où plaisir et souffrance se conjuguent. Dans la forêt du Marais, les amants vivent leur amour pleinement, mais en souffrent tout autant. L'amour tristanien illustre pour le Moyen Âge une attitude totalement nouvelle face à l'amour, tel que peut le concevoir l'Église en

¹ Seghers, Pierre, *Le Livre d'or de la Poésie française*, Marbout Université, 1970, p. 21

² Idem.

particulier. Il occupe ainsi dans la littérature du Moyen Âge une place à la fois centrale et marginale. Il exerce un mélange de fascination et de répulsion. L'amour tristanien c'est le mythe de l'amour fatal menant à la mort, *Eros et Thanatos* étant indissolublement mêlés, et qui est en total désaccord avec le culte du désir que propose la lyrique occitane, puis avec l'image positive et optimiste de l'amour, qu'à partir de 1160 Chrétien de Troyes met en place d'un roman à l'autre.

Le drame de Tristan évoque la transgression d'une éthique courtoise et la culpabilité engendrée par leur amour fait dissocier deux types de sentiments. L'amour-passion, l'amour fatal, l'amour tragique qui assombrissait la vision courtoise et l'amour dans sa variante optimiste, harmonieuse que raconte Chrétien de Troyes. À la destruction du chevalier par le désir, que mettent en scène Béroul et surtout Thomas, Chrétien oppose ainsi sa vision résolument opposée d'un amour qui célèbre la vertu du héros, l'intègre à l'univers arthurien (à la classe chevaleresque) et fait de l'amant adultère le plus sûr et le plus fidèle appui du roi. À la suite d'une longue série d'épreuves, d'une longue privation du désir, Lancelot partage le lit de la reine. Mais l'union que le récit maintient entre l'amour et la prouesse, le caractère sans doute unique de la nuit d'amour, le lieu même où elle se déroule, un autre monde où Guenièvre est d'avantage la fée qui a su attirer le chevalier que la reine adultère, font de Lancelot un héros qu'on ne peut réprimander. La prouesse, informée par l'amour, est simultanément ordonnée au salut de la reine et de l'univers arthurien. Ainsi, arracher la reine au royaume de Gorre à Maléaguant, c'est aussi libérer les gens d'Arthur, prisonniers de ce royaume.

Dans le schéma de l'amour courtois la responsabilité a son rôle et autorise l'engagement du chevalier envers sa bien-aimée en leur faisant s'assumer réciproquement les conséquences de leurs sentiments. L'adultère même est accepté dans la mesure où le chevalier – amant rend des services au nom de son amour au mari – seigneur auquel il lui doit une certaine obéissance. Dans l'hypothèse psychanalytique de Marchellor-Nizia l'amour unissant la noble dame mariée au jeune chevalier débutant, procède au déplacement d'une relation privilégiée entre hommes liée à la structure de la société de l'époque. Marchellor-Nizia montre que Tristan commence à s'intéresser à Yseult simplement parce que son rival Palamède tombe amoureux de cette dernière ou même il s'intéresse à *la dame de Segurale qu'aime son oncle le roi*.¹ Dans cette version de Tristan, Tristan ne perçoit l'amour que par le regard de son

¹ *Op.cit.*, p.979.

rival ou *d'un autre homme, un homme qui détient le pouvoir.*¹ Marchellor-Nizia pousse son étude plus loin, en analysant le mécanisme de l'amour par le biais d'une certaine composante homosexuelle. Selon elle, l'amant recherche la dame qui est mariée et qui a été *élue préalablement par un autre regard masculin*. Elle évoque aussi le rôle controversé de l'homme en suggérant que *la dame* peut être *signe de puissance*. Dans la relation politique entre les hommes, la dame devient *la métonymie du seigneur son époux*. Ainsi cet amour qui est lié

*aux noms de Lancelot et Guenièvre, de « Tristan et Yseult » est l'expression déplacée, différée, d'un autre type d'amour encore plus transgressif, encore plus occulté: un amour homosexuel, ou tout au moins une relation de séduction réciproque instaurée entre le seigneur et le jeune.*²

Il est vrai que l'amour courtois a suscité bien des discussions et des interprétations dont la variante psychanalytique ne manque pas des suggestions séduisantes. Mais les mêmes contradictions et paradoxes engendrés par l'amour courtois se retrouvent au niveau critique aussi. Le modèle courtois reste encore un terrain fertile autant pour les écrivains que pour les critiques modernes de par les hypothèses, les variantes et les ambiguïtés qu'il a engendrées.

Dans cette approche nous avons eu l'intention de signaler le polymorphisme du modèle courtois sans occulter un type d'amour en faveur de l'autre étant donné que les aspects changeants qu'il propose constituent les visages d'un même sentiment qui a fait exalter les âmes les plus fortes et dont le registre est animé par les nuances des plus subtiles. A l'intérieur de cette matière « bouillante » il y a des variations sur le même thème modulé à l'infini par les troubadours et les trouvères médiévaux. Les critiques les plus récentes ont fait remarquer que toute cette érotique courtoise est

*une technique subtile de ne pas aimer, une manière de parler de l'amour pour ne pas le faire, bref, une sorte de peur à l'égard de la femme devant laquelle l'homme ne vivrait que l'insuffisance de sa propre sexualité, la fin'amors n'étant que l'art de mettre à distance la femme par les mots.*³

¹ Idem, *ibidem*, p.979.

² Idem, *ibidem*, p.980

³ Huchet, J.Ch., *L'amour discourtois*, Ed. Privat, Toulouse, 1987, p.130.

Mais, à notre avis, l'amour courtois est plus qu'un simple jeu de langage et ce grand chant courtois quelles que soient les directions qu'il prend évoquent le désir jamais inassouvi de donner sens aux épanchements affectifs contre les contraintes morales et religieuses de l'époque médiévale. Cet aspect paradoxal, relevé par les écrits critiques couvre deux tendances : accepter et enfreindre à la fois les restrictions du dogme ce qui se retrouve poétiquement dans tous les symboles de l'hésitation, de l'intervalle, de l'obstacle. La recherche de l'amour, l'aspiration à l'union par l'amour, l'égarement des amoureux qui se retrouvent pour se séparer à nouveau, cette quête toujours recommencée, jamais achevée retrace l'itinéraire spirituel de l'accomplissement individuel. Parcours narcissique au coloris « androgyne » l'amour justifie l'existence du chevalier médiéval, son intégration dans un monde gouverné par la Dame en tant que principe focalisateur. L'amour et l'aventure prise dans son sens étymologique (« ce qui va arriver ») sont les composantes de la quête au Moyen Age : quête de la femme, quête de soi, quête de la vérité, constituent autant de modulations sur un même thème. L'épée et la flèche – métaphores de la virilité guerrière - font partie donc d'un isomorphisme symbolique qui à côté de la rose aux épines ou du chèvrefeuille configurent une subtile rhétorique affective et subliminairement, sexuelle.

Le grand chant courtois perfusé des sensualités orientales parvient, en dépit de ses dénouements souvent tragiques, à « rasséréner » et à détendre la société médiévale suffoquée par nombre de règlements et de limitations. Il fait découvrir des valeurs profondément humaines qui ont ciselé et parachevé un comportement élégant et raffiné parfaitement intégré dans une société aristocratique, exclusiviste, s'intéressant aux subtilités affectives et sensuelles. L'esprit courtois a créé un espace mythique qui n'a cessé de fasciner les artistes à travers le temps et qui se retrouvent, ainsi dans cette incitante et *bele conjoincture*, cette habile construction, *qui toz jorz mes iert an mimore/tant que durra crestianetez – dont le souvenir durera/ aussi longtemps que la Chrétienté.*¹

Bibliographie

Crécy, Marie Claude De, *Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*. Minerve Paris, 1997.

Dragonetti, Roger, *La Technique Poétique des Trouvères dans La Chanson Courtoise*, Slatkine, Genève, 1979.

¹ De Troyes, Chrétien. *Erec et Enide*, Champions classiques, Moyen Age, Honoré Champion, Paris, 2006, v. 24-25.

- Duby, Georges, & Perrot, Michèle, (sous la direction de), *Histoire des Femmes en Occident ; 2. Le Moyen Age*, Paris, Plon, 1990.
- Frappier, Jean, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, Poitiers, 1959.
- Huchet, Jean-Charles, *L'amour discourtois*, Ed. Privat, Toulouse, 1987.
- Le Goff, & Schimmt, Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard, Paris, 1999.
- Marchellor-Nizia, Christine « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales ESC*, nr.36, 1981.
- Rougemont, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1972,
- Seghers, Pierre, *Le Livre d'or de la Poésie française*, Marbout Université, 1970.
- Troyes, Chrétien de, *Erec et Enide*, Champions classiques, Moyen Age, Honoré Champion, Paris, 2006.