

LES QUATRE VISAGES DE L'AMOUR:

Une élucidation des conceptions de l'amour chez Marie de France et Bernart de

Ventadorn

Deborah Joy Snyder

Submitted under the supervision of Professor Mary Franklin-Brown to the University Honors Program at the University of Minnesota-Twin Cities in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts, *summa cum laude* in French Studies.

May 12, 2018

I. INTRODUCTION

Lanval, un chevalier noble et courtois, est oublié par son seigneur, le roi Arthur. Sans savoir les moyens de remédier ce problème, Lanval va se reposer dans un pré où il rencontre une fée qui devient son nouveau mécène et son amante. Bien fourni de richesse, Lanval revient en ville, mais il attire l'attention de Guenièvre, qui cherche aussi à obtenir son amour. Voici Lanval coincé entre deux femmes avec un choix difficile à faire - dans son refus de l'une d'entre elles, laquelle va-t-il contrarier?

Un autre amant, le poète, prêt à mourir de désir pour sa dame, découvre qu'elle n'a pas les mêmes sentiments pour lui.¹ Avec un cri d'angoisse, il reconnaît qu'il n'obtiendra jamais son amour, et il commence à la critiquer pour sa méchanceté. Bien qu'il se mette à dénigrer toutes les dames, le poète nie avoir mal agi contre la dame. Mais comment est-il possible que son amour ait été courtois, si le poète se comporte si ignoblement après avoir été rejeté?

Pour répondre à ces questions, il faut établir le type d'amour dont Lanval et le poète étaient en quête. En particulier avec Lanval, le personnage principal d'un lai de Marie de France, on doit identifier les genres d'amour que les deux femmes proposaient de lui offrir. Mais pour le poète, dans la chanson *Can vei la lauzeta mover* par Bernart de Ventadorn, on doit déterminer s'il y a une définition de l'amour qui peut expliquer sa nature paradoxale. Malheureusement, bien que la relation entre le poète et sa dame soit analysée depuis des décennies, peu d'érudits ont étudié les contradictions de cette relation et ils n'ont généralement suivi qu'une seule définition de l'amour. De surcroît, même si le triangle entre la fée, la reine et

¹ Ici, "le poète" réfère au personnage créé dans le poème; il n'est pas l'écrivain.

Lanval a été étudié depuis longtemps, peu de spécialistes ont analysé le type d'amour dépeint entre ces trois personnages et ce qu'ils représentent. Ainsi, pour éclairer "Lanval" et *Can vei la lauzeta mover*, il nous faut réappliquer quelques définitions de l'amour proposées à travers les siècles.

Gaston Paris a offert la définition la plus connue avec sa phrase "l'amour courtois", qui décrit un amour adultère, secret, et basé sur les règles de la courtoisie (Moore 622). Selon cette définition, ce n'est qu'en suivant les désirs de la femme que le chevalier peut obtenir son amour. Il faut souligner que l'amour courtois était censé illustrer le rapport entre Lancelot et la reine dans l'examen du *Chevalier de la Charrette*: Paris n'avait nullement l'intention de révolutionner l'analyse de la littérature médiévale, ce qui eut lieu néanmoins après l'introduction de cette idée (Moore 622-624; Hult 192). Similaire mais un peu différent de l'amour courtois est la *fin'amors* des troubadours, tel Bernart de Ventadorn, qui est aussi caractérisée par l'idéalisation de la femme à l'abaissement de l'homme. Mais les deux ne sont pas les mêmes: tandis que Paris se concentre sur la hiérarchie du chevalier et de la dame, les troubadours se focalisent sur la souffrance ennoblissante et la mort que leur amour engendre (Bédier 85; Lazar 60, 66, 256; Topsfield 113; Toury 11). De plus, il y a une mise en relief de la récompense finale, ce qui justifie leur souffrance quotidienne.

D'autres définitions ont été développées tandis que les chercheurs contestaient la notion d'amour courtois. En particulier chez Marie de France, certains collègues de Paris n'ont rien trouvé qui ressemble à l'amour courtois, affirmant au contraire que la nature de l'amour qu'elle présente exige la souffrance partagée et l'égalité entre les amants (Schiött 11-28 ; Bédier 853). Une centaine d'années plus tard, S. Foster Damon a montré que l'amour est plutôt brutal, une

idée que Renée Curtis a promu après lui en avançant que la brutalité provient de la nature violente des êtres humains (Damon 968-969; Curtis 22-34). Emanuel Mickel a aussi proposé que la nature de l'amour était humaine, libre des idéaux et règles établies sous l'amour courtois (41-42); il a mis en relief comment les deux amants souffrent ensemble et comment l'issue du conte dépend de la qualité de l'amour qu'ils partagent (43). Après ces trois spécialistes, d'autres méthodes de compréhension ont été suggérées, détaillant la réciprocité et la qualité idéale de l'amour. Bédier et Stierle ont dit que l'amour entre amants était égale et réciproque, car les amants répètent ce que fait l'autre (Bédier 853; Stierle 267-68) alors que Virginia Krause et Christian Martin ont montré le côté plutôt utopique des *Lais* à travers les descriptions idéalisées des amants (5-7).

Le premier but de ce mémoire est de rendre compte des modèles d'amour décrits dans "Lanval" et *Can vei la lauzeta mover*. Ce faisant, je montrerai comment ils ajoutent à notre compréhension des *Lais* et à la poésie de Bernart de Ventadorn, le deuxième but de ce mémoire. Après avoir examiné toutes ces définitions, je montrerai qu'elles peuvent être classifiées en quatre catégories que je nomme *l'amour idéal*, *l'amour courtois*, *l'amour réaliste* et *la fin'amors*. Par la suite, je les appliquerai aux rapports entre la fée, Lanval, et la reine dans mon examen de "Lanval", et entre la dame et le poète dans *Can vei la lauzeta mover*.

Dans le cas de "Lanval", j'analyserai chaque rencontre entre Lanval et les dames, en commençant par le début du conte, puisque le narrateur introduit l'amour idéal lors de la première rencontre avec la fée. Les restrictions qu'elle donne à Lanval reflètent aussi quelques qualités de l'amour courtois sans les remplir entièrement. Après avoir quitté la fée, Lanval suit ses règles jusqu'à la deuxième rencontre, quand la reine lui offre son amour. Puisque l'amour

qu'elle veut lui accorder remplit toutes les conditions de l'amour courtois, je décris de quelle manière elle en est l'incarnation et comment cet amour a été rejeté par Lanval quand il se vante de son amie. La juxtaposition de la maîtresse défendue par Lanval et de la reine amplifie l'idéalisation de la fée et la personnifie en tant qu'amour idéal. Cependant, en refusant la reine, Lanval choisit et, très vite, perd la fée, ce qui commence sa souffrance, établissant Lanval comme représentatif de la *fin'amors* et l'amour réaliste.

De même, j'analyserai les réactions du poète après le rejet de sa dame selon chaque définition. Ce faisant, je démontrerai comment le poète vacille entre le soutien et le rejet de la *fin'amors* et l'amour courtois. Au début du poème, l'amant utilise une métaphore pour montrer la puissance et la supériorité de la dame, une caractérisation essentielle pour la *fin'amors* et l'amour courtois. Cependant, dans les strophes suivantes, il dénigre non seulement sa dame, mais toutes les dames du monde, une violation de plusieurs règles de la *fin'amors* et de l'amour courtois. En outre, ces strophes persistent aussi à élever sa dame. Si l'usage de l'amour courtois et la *fin'amors* n'est donc pas encore clair, les autres définitions ne nous aident pas non plus. Son comportement ignoble rend inutile l'usage de l'amour idéal mais souligne cependant un aspect de l'amour réaliste: le caractère maléfique de son amour pour elle.

Pourquoi, alors, aucune de ces définitions ne parvient-elle à décrire l'amour du poète pour sa dame? Et pourquoi l'amour réaliste ne s'appliquerait-il pas aux rapports amoureux dans ces deux poèmes? La réponse à ces questions nous conduit à des conclusions importantes: chez Bernart de Ventadorn, il faut peut-être changer la définition de la *fin'amors* pour inclure les contradictions. Et pour "Lanval" ou les *Lais*, il faut peut-être déterminer le rôle de la qualité

surnaturelle du conte dans le manque et l'obscurité du côté réaliste du récit. On finit par se demander s'il est même possible de créer une définition parfaite.

I. DÉFINITIONS

L'amour courtois

Gaston Paris, dans son analyse du *Chevalier de la Charrette*, a trouvé quatre caractéristiques de l'amour entre la reine et Lancelot qu'il ne voyait pas dans les autres romans du moyen âge, même les autres romances par Chrétien de Troyes (Moore 622; Hult 201). Ces caractéristiques, traduites par Moore, définissent ce qu'il appelait "l'amour courtois":

- 1) it is illegitimate and furtive
- 2) the lover is inferior and insecure; the beloved is elevated, haughty, even disdainful
- 3) the lover must earn the lady's affection by undergoing many tests of his prowess, valor, and devotion
- 4) the love is an art and a science, subject to many rules and regulations (622).

Ceci était une des premières définitions proposées pour expliquer la nature de l'amour dans les textes médiévaux et, dans les années qui suivirent la publication de cet article, elle est rapidement devenue la définition la plus populaire et la plus souvent utilisée. Aujourd'hui, le

terme d'“l'amour courtois” continue à captiver l'imagination du monde, mais ce qui l'a rendu fameux à cette époque-là était la façon dont Paris a introduit le concept: il a utilisé un côté scientifique sans redéfinir le côté artistique dans son analyse de la littérature (Hult 211-212). Bien que la révolution scientifique soit dépassée, Paris cherchait à illustrer les lois derrière la littérature en révolte contre le romantisme des décennies précédentes. Il pensait que ces règles appliquées inconsciemment à la poésie pouvaient être décodées pour mieux la comprendre: “the science of literature will allow us to articulate “la régularité des lois qui dirigent un mouvement tumultueux et fortuit en apparence”” (cité dans Hult 209).

À cause de la popularité de l'amour courtois, les médiévistes ont présumé que cette analyse de la littérature était fondée sur la présence démontrable de l'amour courtois dans les textes médiévaux. Or, en cherchant ses traces dans la vie quotidienne du moyen âge, ils ont tiré des conclusions controversées. Même s'ils ont trouvé des associations entre “courtliness and love...in medieval texts in Provençal, French, Italian, and even Middle English, from the earliest vernacular poets through the fourteenth century” (Ferrante 686), plusieurs spécialistes pensaient que l'amour courtois n'était qu'une invention moderne qui ne représentait pas les habitudes de l'époque. Pour d'autres chercheurs, puisque l'amour courtois figure dans des textes médiévaux, “there is considerable medieval precedent” (Ferrante 686) que ce type d'amour était présent dans la société elle-même.

Quoi qu'il en soit, grâce à l'application de l'amour courtois dans toute la littérature médiévale et l'histoire, les érudits ont fini par le redéfinir: “Some said it was adulterous, others said not. Some said it was spiritual and pure, others said it was sensual and erotic. Some said it was freely given, other said it was the result of fate or uncontrollable passion” (Moore 624).

Même C.S. Lewis et A. Jeanroy, parmi “the most prestigious and influential scholars who have written on courtly love” (624), l'ont redéfini: dans les années vingt, Lewis a décrit comment “love [is] of a highly specialized sort, whose characteristics may be enumerated as Humility, Courtesy, Adultery, and the Religion of Love” (cité dans Moore 623). Par contre, A. Jeanroy a proposé que l'amour courtois “stressed the worship of an idealized lady as the essence of amour courtois” (Moore 623). Cependant, il faut mettre en relief que Paris ne voulait pas que cette nouvelle méthode redéfinisse l'analyse de l'amour dans toute la littérature. Au début de son analyse, Paris a dit qu'il ne cherchait pas à introduire un concept qui peut être pris trop sérieux. “De toutes les études, celles qui touchent à la poésie du moyen âge sont celles où un contrôle sévère et incessant des autorités alléguées est le plus indispensable. On est surpris, en faisant ce travail, de l'étonnant développement que peut prendre une toute petite erreur lancée un beau jour au hasard” (cité dans Hult 192).

Dans ce mémoire, je me concentre sur la définition originale de Paris, et je vais brièvement présenter sa définition à travers les yeux de ses contemporains pour mieux l'expliquer. Selon Bédier et Schiött, dans le système de l'amour courtois, l'amant mérite l'amour offert par la femme. Le chevalier, pour “se rendre digne”, doit se comporter parfaitement “par le double exercice de la prouesse et de la courtoisie, et l'amour ne doit se donner qu'à ce prix: car il a pour fin de conduire à la perfection chevaleresque” (Bédier 852). La suprématie est aussi très importante dans cette relation: la femme est toujours supérieure au chevalier. Similaire à une déesse, elle se comporte de manière “capricieuse, souvent injuste, hautaine, [et] dédaigneuse” (cité dans Schiött 28). Et puisqu'elle a la capacité de choisir celui qu'elle veut, elle lui offrira son amour seulement si elle est impressionnée. À cause de l'inégalité dans leur relation, une fois son

amour obtenu, le chevalier ne cesse de craindre de la perdre: “Il doit vivre aux yeux de sa dame dans un perpétuel tremblement, comme un être inférieur et soumis, humblement soupirant, habile, comme un maître des cérémonies, à exercer à propos les vertus de salon” (Bédier 852). Hoepffner, une autre spécialiste, a continué cette idée, disant que “[les] lois sévères [de l’amour courtois] exigent la soumission totale de l’homme aux désires, aux caprices mêmes, de sa dame” (170). Et si le chevalier commet la moindre “faute contre le code de l’amour il la perdra” (cité dans Schiött 28). Le code de l’amour courtois peut aussi contenir des règles impliquées. Par exemple, le “bien celer” (Hoepffner 170) est “l’une des lois essentielles du code d’amour courtois, la loi de la discrétion” (66).

La fin'amors chez Bernart de Ventadorn

Implicites ou non, les règles de l'amour courtois s'appliquent également à la *fin'amors*. Comme l'amour courtois, la *fin'amors* “ne peut exister entre personnes mariées” et elle ne peut être révélée à personne (Lazar 61). De même, la dame est supérieure à l'homme: “[elle] est par sa situation sociale...altière, distante, et inaccessible” (66) et, “[p]our mériter l’amour de la Dame, on ne doit vivre que pour elle, s’efforcer sans cesse de faire ce qui lui plait, accepter le mal avec joie, patienter aussi longtemps qu’elle le voudra” (60). Cependant, malgré les similarités entre ces deux définitions, ces formes d’amour ne sont pas les mêmes. Lazar met ceci en relief dans son livre quand il distingue la définition de la *fin'amors* de la courtoisie, et de l'amour courtois. “[L]es critiques ont presque toujours parlé indistinctement...comme si ces conceptions n'étaient qu'une seule et même chose. Or, tout en ayant des points qui les lient entre

elles, ces conceptions ne peuvent absolument pas être confondues” (21). Autrement dit, he “scoffs at the idea that these terms are interchangeable” (Bryson and Movsesian 135). Et même si Paris a reconnu qu’il y avait des similarités entre l’amour courtois et la *fin’amors*, “in that it was illegitimate, hidden, and considered to be an art” (Moore 622), et bien qu’il “[does not] make clear whether or not he would apply the term to the troubadour lyrics”, Paris n’appelle pas “the love of the troubadour amour courtois” (Moore 622).² En somme, la première distinction entre la *fin’amors* et l’amour courtois, c’est que ce dernier a été inventé en tant que tel seulement parce que Paris l’a observé dans *le Chevalier de la Charrette*.

Une autre différence est que la *fin’amors* met en relief la souffrance ennoblissante chez le troubadour. Similaire à l’amour courtois, il génère “la crainte, l’anxiété, la joie de la récompense, [et] le désir toujours insatisfait” (Lazar 82), mais ce qui est particulier avec la *fin’amors*, c’est qu’elle “est essentiellement inquiétude et souffrance...[et] elle impose à l’amant une souffrance quotidienne” (60). Cette “souffrance quotidienne”, cependant, n’a pas toujours de sens négatif: “Le mal d’amour n’est pas simplement subi avec résignation par le troubadour mais le plus souvent accepté avec joie comme une bénédiction divine” (60). Comme dit Topsfield, “[the troubadour] accepts suffering as the way to greater happiness and love” (113). On voit, alors, que la souffrance est “une force ennoblissante” (Bédier 852) et “un mal nécessaire” (60) qui “purifie

² Selon Bryson and Movsesian:

“[t]he term amour courtois, or “courtly love”, refers to the literature its inventor preferred, his much-favored poetry of the north, rather than the lyrics of that “autre civilisation” in the troubadour south. Paris’ dismissive attitude reflects a long history of northern contempt for, and violence against the south (le Midi), its culture, languages, and poetry” (133)

Alors, “Paris derives the concept from the northern poet Chrétien [and] slights the influence of the southern poets at every turn”, ce qui est la raison pour laquelle “[t]hat “courtly love” has very little to do with the troubadours” (131).

et ennoblit les âmes, oblige ses fidèles à se dépasser constamment, à s'humilier, à souffrir, à rechercher l'union spirituelle la communion des coeurs" (82).

Accompagnant la souffrance, on trouve aussi la notion de la mort par amour: "[les troubadours] annoncent souvent...leur mort toute proche s'ils n'obtiennent pas l'amour qu'ils désirent" (Tourey 11). Bernart de Ventadorn n'est pas une exception, étant donné que "[t]wenty-eight of his forty-four surviving poems have one or more specific allusions to death [and] many dwell on death insistently" (Gaunt 482). La mort est "essentielle de la conception de Bernard" parce que, pour lui, "sans amour, la vie ne vaut pas la peine d'être vécue" (Lazar 256). Alors, il attend plus ou moins patiemment dans l'angoisse pour l'amour de sa dame, car il 'sait' ce qui va lui arriver à la fin grâce à sa diligence. Cette récompense, "[q]uel que soient les sentiments et les idées que le poète exprime" (66), est essentielle pour les troubadours, parce qu'elle justifie leur souffrance.

La dernière chose qu'il faut souligner est le motif suivant, bien résumé par Hoepffner:

Il se plaint bien plus encore de sa dame dure et hautaine "la belle dame sans merci" qui repousse les hommages du chanteur humble et soumis et refuse toute récompense à son fidèle serviteur. En un mouvement de colère il renonce à la dame trop cruelle dans une "chanson de congé" quitte à revenir peut-être repentant aux pieds de la belle ou bien il porte dans une "chanson de change" ses hommages à une autre dame plus humaine et plus accessible que la belle infidèle (9-10)

Ainsi, la *fin'amors* contient des contradictions. Selon Lazar, “[l]’amant courtois affirme bien haut qu’il est prêt à aimer sans être aimé en retour mais il ne cesse de répéter d’autre part que l’amour ne peut exister s’il n’est pas partagé” (*Amour Courtois* 66). Même dans sa mort par amour, “[t]he disingenuous nature of the gift [of death] without economy is evident here: on the one hand, Bernart claims to want nothing in return for his death; on the other, the implication is that his lady is wrong to let him suffer” (Gaunt 489). Bloch a discuté également les contradictions chez Bernart de Ventadorn dans le contexte de la misogynie (e.g. “Bernart praises his lady as the source of all good...and condemns her for having destroyed and confounded him” (146); “He admits to loving and hating women at the same time” (146)). Mais il faut mettre en relief le petit nombre d’érudits qui ont analysé ces contradictions et leur signification en détail. Les citations dans ce paragraphe proviennent d’une analyse générale des troubadours et de la *fin’amors*, de leur obsession avec la mort, ou de leur rhétorique antiféministe. Pour cette raison, je laisse tomber les contradictions de la définition de la *fin’amors* à ce moment.

Dans ce mémoire, la *fin’amors* est caractérisée par la façon dont les hommes (ou troubadours) essaient d’obtenir l’amour d’une dame qui leur est toujours supérieure. Pour le faire, ils se comportent noblement et gentiment, devenant un servent auprès de la dame. Ils louent aussi la beauté et perfection de la dame pour lui faire la cour. D’une autre côté, ils souffrent et meurent de leur amour pour elle dans l’attente d’obtenir son amour, mais cette souffrance rend leur amour pour elle plus ennoblissante. Si la dame est émue par la dévotion d’un amant, elle peut lui donner une récompense - un regard, un baiser, etc. - qui est interprétée par le troubadour comme un signe d’affection (non pas comme l’amour courtois, où la dame

donne son amour comme récompense). Ce qu'il faut mettre en relief ici, c'est que la récompense justifie la souffrance et la servitude de l'homme.

L'amour réaliste

Tout comme Paris n'a pas utilisé sa définition de l'amour courtois pour décrire la *fin'amors* des troubadours, il a aussi noté "la différence qu'il y a, à cet égard, entre l'idéal d'amour [amour courtois] tracé dans le poème de Chrétien et celui qu'on trouve dans ces poèmes de Marie" (cité dans Schiött 28). Mais l'intention de Paris de ne pas analyser toutes les romances selon les règles de l'amour courtois n'a pas été pris en compte par la majorité des spécialistes. Certains, cependant, ont rejeté cette pratique dans leur examen des *Lais* de Marie. Ce rejet a été mis en relief par Bédier, qui a montré que "[l]'idée du mérite et du démerite moral en est tout à fait absente...La dame n'est plus...une sorte d'idole impassible, qui réclame des prouesses de tournois ou l'encens des ballades et des chansons tripartites" (853). Schiött a simplement dit qu'"il n'y a rien de tout cela dans Marie" (28), et Hoepffner a détaillé comment "[l]e sort cruel, dont les amants sont la victime dans les deux seuls lais où Marie présente la théorie courtoise en quelque sorte à l'état pur, indique nettement sa condamnation de ce sentiment outre et conventionnel" (170).

Bédier et Schiött ont rejeté la définition de Paris, mais ils ont trouvé deux moyens différents de la remplacer. Hoepffner, cependant, bien qu'il l'ait aussi rejetée, n'a pas proposé une nouvelle définition, même s'il a trouvé que "[l]'amour tel que le conçoit Marie est un sentiment simple et naturel, sincère et spontané, amour de coeur et non amour de tête" (171). La

première définition, proposée par Schiött, décrit comment, hors les contraintes de l'amour courtois, l'amour est "d'une nature simple et affectueuse" (Schiött 28). C'est-à-dire que les amants ne doivent rien faire pour obtenir leur amour - ils aiment et ils sont aimés, c'est tout. Si les amants chérissent chaque occasion où ils sont ensemble, ils regrettent chaque instant où ils ne le sont pas: l'amour des *Lais* est donc "une source de joies et de souffrances" (11). On voit ici que les deux amants souffrent et célèbrent ensemble, pas comme l'amour courtois ou la *fin'amors* où le chevalier souffre seul (Schiött 28; Bédier 853). Schiött voulait mettre en relief le côté d'amour plutôt réaliste des *Lais*, basé sur la souffrance que ressentent les êtres humains réels dans l'amour. C'est pourquoi je nomme cet amour "réaliste" en contraste avec la phrase de l'amour courtois établie par Paris.

Ce qui intéressait Schiött aussi était la morale que présentait Marie entre l'adultère et le mariage des *Lais*. En se concentrant sur les résultats des liaisons illicites, il a trouvé que l'issue dépend du caractère des épouses. Les "amours adultères" peuvent être permises si l'épouse avait "un caractère rebutant, soit par la trop grande différence d'âge entre les époux ou plutôt la vieillesse du mari, soit par la jalousie et la dureté dont le mari fait preuve" (Schiött 26). Mais si l'épouse "est d'un caractère noble et sympathique, s'il n'a point mérité par sa propre faute d'être trompé" (26), ce sont les amants qui sont coupables.

Même si Schiött se focalisait sur les issues des rapports amoureux, les spécialistes après lui ont contesté son approche de l'amour en terme de mariage. Damon et Curtis pensent que l'amour des *Lais* ne peut pas être décrit de cette manière: "love was not inevitably the source of all good: it might elevate, it could also brutalize" (Damon 969). Des amants-tueurs dans l'"Equitan" au meurtre de l'oiseau dans "Laustic", même l'accusation vulgaire de

l'homosexualité de la reine dans "Lanval", Marie révèle le visage plutôt brutal de l'amour. Selon Curtis, "[almost] every single lay of Marie de France contains a person, sometimes more than one, whose behaviour displays great cruelty, either physical or mental" (22). Ce qui les rend si violents, en effet, est la nature des êtres humains : "On the face of it, her lovers are all noble and courtly, but the courtliness is shown to be a very thin veneer when the people concerned find themselves thwarted, and society and its laws do not seem to have much restraining influence on them" (Curtis 34). Pour Damon, Marie, au lieu de suivre les règles, observait les amants réels comme une psychologue: "Courtly Love could interest her only for its actual results, not for its theoretical possibilities" (Damon 968). L'amour des *Lais*, donc, est humain car il est basé sur l'observance de leurs actions et non pas leurs idéaux.

Damon a précisé sa définition de l'amour humain en fonction du type de lai. Pour les *Lais* "réalistes" (comme "Equitan" et "Les Deux Amants"), l'issue de l'amour dépend de son égoïsme: une bonne récompense est obtenue si les amants restent dédiés à l'un à l'autre et non pas à leur désir (971). Mais pour ceux qui sont "surnaturels" (comme "Yonec" et "Lanval"), il y a une relation complexe non-expliquée entre l'idéalité, la fidélité, et la souffrance.³

Une quarantaine d'années après Damon, Emmanuel Mickel a rejeté toutes les définitions de ceux qui l'ont précédé. Le paragraphe est si bien écrit qu'il mérite la suivante citation :

It is my purpose to show that the central issue in the Lais is not "courtly love," not the development of the psychology of characters, but the nature of love itself, the love so often personified in mediaeval literature, so often treated as a natural force, formidable

³ Une table qui indique les héros, les héroïnes, les méchants et les solutions pour chaque lai, et j'en ai tiré mon analyse. Damon n'a pas parlé des issues des *Lais* "surnaturels" mais de leur la qualité irrationnelle.

and powerful precisely because it does subvert the reason and cause man to react in a way that ultimately causes him suffering and grief. Considering love in this light causes a considerable readjustment in our modern thought processes and judgments. The nature of the love and its quality must not be judged in terms of its coincidence with marriage or with the social situation; it must not be judged evil or good based on whether or not it is adulterous. To judge love in this way is to ignore its totally independent nature and strength. It is to ignore the awful reality of love, to hamper it artificially by rules which love itself does not recognize. This is only to emphasize why the mediaeval religious writer insisted that reason had primacy and that the kind of human love which causes a "passio" inevitably causes misery and suffering (41-42)

Alors, pour Mickel, quelles que soient les implications sociales des rapports illicites, on ne peut trouver une morale à la fin du conte: tout dépend des circonstances qui entourent les amants. Mais on peut prédire les issues de chaque lai sur base de la qualité de l'amour, une idée prise de Curtis avec les *Lais* "réalistes": "The results of the love always depend on whether the love is in reality cupidity and self-interest or a love of higher quality" (Mickel 43). En effet, si l'amour est égoïste, "demeaning in its intent to use another person selfishly", l'amour va atteindre une fin terrible (43). Mais si l'amour est "good in itself and provider of perfect delectation in marriage", l'issue va être joyeuse (43). Cependant, il faut mettre en relief que malgré la qualité de l'amour, les souffrances sont inévitables. "Yet perhaps the most significant aspect of the entire analysis is that each love results in suffering" (43), puisque après tout, "l'amour heureux n'a pas d'histoire" (cité dans Krause et Martin 13).

Dans la définition de la *fin'amors*, l'aspect de souffrance est central également, mais ce qui est différent chez Marie de France, c'est que la souffrance est partagée entre les amants (Schiött 28; Bédier 853).

Comme indiqué ci-dessus, je classifie toutes les définitions de cette section comme "l'amour réaliste". Cependant, je me concentre principalement sur la définition donnée par Mickel, même si Schiött et Curtis l'ont inspiré, c'est-à-dire qu'un amour réaliste est troué par une souffrance partagée dont la qualité détermine le résultat du conte.

L'amour idéal

Une dernière catégorie d'amour qui n'est pas encore très développée est celle de l'amour idéal, caractérisée par une égalité, une réciprocité, et une idéalisation entre amants auxquelles des antagonistes s'opposent. L'idée d'égalité entre les deux amants fut formulée initialement par Schiött écrivant: "aucun des amants [ne] cherche à s'emparer de la suprématie" (28). Selon lui, les deux amants contribuent également à l'amour, un concept que Bédier a élaboré en introduisant le concept de réciprocité. Pour le souligner, il a donné l'exemple de Doon: "[s]'il lui faut... suivre tout un jour à la course le vol d'un cygne, la femme à son tour doit être capable du même esprit de sacrifice" (Bédier 853).⁴ Alors, ce qu'un amant fait, l'autre répète sans question et les amants restent fidèles à l'un à l'autre néanmoins des circonstances ou des souffrances. Karlheinz Stierle a parlé plus de cette réciprocité quand il décrivait comment ce

⁴ "Le Lai de Doon" raconte une histoire d'un chevalier qui gagne la main de sa femme avant de la quitter pour plusieurs années. Ils ne sont pas réunis jusqu'à ce qu'il se batte en duel avec son fils. Ce lai a été écrit entre 1200 et 1230 par un auteur anonyme et, étant donné que les similarités avec "Milun", c'est évident que cet auteur a tiré son inspiration de Marie de France (Lecouteux 66-67).

type d'amour "est inébranlablement basé sur une communication symétrique, réciproque" (Stierle 67). Pour lui, la communication n'est pas qu'un acte de parler - c'est un acte de ressentir : "[l]'amour absolu n'est pas seulement comble de bonheur du corps et de l'âme, il est inébranlable par le temps et par la douleur" (68).

Mettant la réciprocité de côté, Krause et Martin ont présenté comment un amour idéal est souvent engendré grâce à la façon idéale dont les amants sont introduits, "[c]ar comment ne pas aimer l'incarnation des vertus les plus propres à inspirer l'amour ?" (5). La mise en relief du destin est aussi importante que son idéalité, car "cette perfection augure également de leur destinée" (5). Pour eux, "la rencontre amoureuse dans les *Lais* s'impose en effet le plus souvent avec la force et la nécessité du destin" (5). Cela ne veut pas dire, cependant, que la souffrance n'existe pas. Contre cet amour il y a toujours ceux qui résistent à l'amour parfait des amants. "Que l'univers des *Lais* se trouve polarisé entre ceux qui s'opposent à l'amour idéal et ceux qui le favorisent, c'est incontestable...il n'y avait que les vices des méchants et le hasard pour gêner l'ordre courtois et amoureux de l'univers" (7).

II. LES RENCONTRES

Toutes les définitions décrites ci-dessus apparaissent à un moment ou un autre dans “Lanval”: pour certaines, elles sont dans les premières centaines de vers, pendant que d’autres attendent jusqu’à la fin.

La fée apparaît

Ce qui rend “Lanval” différent des autres *Lais* est le fait que l’amante vient d’un autre monde. Quand le Roi Arthur oublie de donner à Lanval “de riches dons” (“Lanval” 13), Lanval quitte sa cour pour aller se reposer dans une pré. Là, il voit venir deux demoiselles qui l’emmènent à leur maîtresse.⁵ Tandis que Lanval approche cette femme mystérieuse, le narrateur prend plusieurs vers à la décrire d’une façon idéalisée (82-106). En particulier, les vers “Flur de lis e rose nuvele,/ Quant ele pert el tens d’esté,/ trespasot ele de bealté” [La fleur de lys et la rose nouvelle /Qui apparaissent en été /Sont dépassés en beauté par cette femme] (94-96) montrent bien que la beauté de la fée surpasse la perfection de Nature. De plus, les vers suivants décrivent comment elle est entourée d’une richesse énorme :

Mult ot le cors bien fait et gent.

Un chier mantel de blanc hermine,

Covert de purpre Alexandrine,

⁵ Toutes les traductions sont de moi.

Ot pur le chalt sur li geté
[Son corps était très bien fait et doux
Et elle avait jeté sur elle-même, pour la chaleur,
Un manteau d’hermine blanche,
Recouvert des touffes pourpres d’Alexandrine]
(100-103)

L’introduction extravagante de la maîtresse illustre qu’elle incarne la perfection, et l’association de sa fortune infinie avec sa beauté indique aussi qu’elle doit être surnaturelle.

Dans le monde des *Lais* où “[a]ll the knights are *pruz* and *curteis*, all the ladies are *beles* and *sages*” (Damon 969), l’établissement de l’idéalité de la fée est très important pour deux raisons. La première concerne le fait qu’elle est “l’incarnation des vertus les plus propres à inspirer l’amour” (Krause et Martin 5), ce qui fait Lanval accepter rapidement l’amour offert par la fée. De même, les qualités de Lanval font venir la fée: “Pur vus vinc jeo fors de ma terre ;/ De luinz vus sui venue querre” [“Pour vous je suis venue hors de ma terre ; /De loin je suis venue vous chercher”] (“Lanval” 111-112). Comparé à la fée, il y a moins de vers qui décrivent la qualité idéale de Lanval :

Pur sa valur, pur sa largesce,
Pur sa bealté, pur sa pruësce,
L’envioënt tuit li plusur...
Fiz a rei fu, de halt parage

[Pour sa valeur, pour sa largesse,
Pour sa beauté, pour sa prouesse,
Plusieurs l'enviaient...
Il était fils du roi, de noble naissance]
(21-24, 27)

Mais malgré cette petite quantité, il est encore évident que Lanval a des qualités nobles, même s'il occupe un degré moindre dans la hiérarchie qualitative. La deuxième raison vient du fait que la qualité idéale de l'amour offerte par la fée, ce qui "augure également de leur destinée" (Krause et Martin 5). C'est-à-dire qu'un amour ainsi décrit est destiné grâce à sa qualité idéale, étant donné que, dans la tradition de l'amour idéal, "l'amour dans les *Lais* s'impose le plus souvent de manière impérieuse, empruntant les traits d'un destin irrésistible, parfois surnaturel" (6).

Cependant, il faut souligner que toutes les conditions de l'amour idéal ne sont pas satisfaites à ce moment, même avec les descriptions idéales de Lanval et de la fée. Par exemple, il n'est pas clair si leur relation va être complètement réciproque et s'il va être une opposition qui va lui porter atteinte (7).

Après la déclaration d'amour par Lanval, où il a promis "Pur vus guerpirai tutes genz" ["Pour vous j'oublierai toutes les autres"] ("Lanval" 128), la fée introduit quelques restrictions: 1) elle ne sera son amante que s'il est "pruz et curteis" ["noble et courtois"] (113); 2) il ne peut pas révéler cet amour à personne, autrement il la perdra ("A tuz jurs m'avriëz perdue./ Se ceste amurs esteit seüe" ["Vous m'auriez perdue pour toujours /Si cet amour était découvert"]

(147-148));⁶ et 3) il doit être généreux dans la distribution de sa richesse (“Ja cele rien ne vuldra mes/ Que il nen ait a sun talent ;/ Doinst e despende largement” [“Jamais plus n’aurait-il rien /Qu’il ne désire pas ; /Qu’il donne et dépense généreusement ”] (136-138)).

Cette liste des règles ressemble aux conditions de l’amour courtois, mais seulement quelques qualités sont caractéristiques d’elles. En ce qui concerne le rapport entre la fée et Lanval, il n’est pas adultère, mais il est encore “illegitimate and furtive” (Moore 622) selon la première condition, vu que les actes de Lanval seraient scandaleux hors du contexte (elle est invisible : “Nuls huem fors vus ne me verra” [“Aucun homme ne me verra hors de vous”] (“Lanval” 169)). De même, la fée est sans doute supérieure à Lanval, grâce au grand nombre de descriptions qui glorifient sa beauté et sa fortune, cependant, il n’y a pas de suprématie entre les deux dans leur amour: la fée est raisonnable, sans aucune trace de comportement “hauty, even disdainful” (Moore 622), et son acte de lui offrir des dons renverse les rôles de l’amour courtois. Et au contraire de la troisième condition, la seule épreuve que Lanval doive faire, c’est se montrer “pruz et curteis” [“noble et courtois”] (“Lanval” 113), ce qu’il est déjà (21-24, 27). Pas comme Lancelot dans *Le Chevalier de la Charrette* d’où viennent ces règles, Lanval ne doit combattre personne, même s’il doit montrer sa dévotion à la fée en suivant ces règles. À vrai dire, ces règles s’inquiètent plus de son caractère que dans sa façon d’obtenir l’amour d’une femme, ce qui est à l’envers de la quatrième condition. En plus, elles lui demandent de répéter ce

⁶ La règle de la confidentialité est un peu particulière, étant donné que chaque rapport amoureux des *Lais* est découvert même s’il était censé rester secret. La création de cette restriction doit donc être un présage et il n’y a aucun doute que Lanval va admettre son amour même s’il a promis de ne pas le faire. Mais la promesse de Lanval est plus grande que cela : la confidentialité de l’amour est une “loi non moins sévère de la discrétion absolue, le “bien celer”” (Hoepffner 170) dans l’amour courtois et il est nécessaire pour la *fin’amors* (“il ne peut divulguer le nom de la dame qu’il aime. La discrétion en amour est la règle fondamentale de la *fin’amors*” (Lazar 66)). Alors, la révélation de son amour va briser non-seulement la promesse de la dame, mais les lois de l’amour courtois est de la *fin’amors*, ce qui garantit qu’il va perdre sa maîtresse et qu’il va souffrir selon les définitions de l’amour réaliste et de la *fin’amors*.

que la fée est déjà en train de faire avec lui - être généreux et courtois envers les autres - ce qui montre le côté plutôt réciproque de l'amour idéal.⁷

Certaines des conditions de la fée sont également caractéristiques de la *fin'amors*: que la relation offerte par la fée ne soit pas conjugale (la *fin'amors* "ne peut exister entre personnes mariées" (Lazar 61); que la fée soit supérieure à l'homme, bien que l'amour offert soit plus ou moins égal ("[elle] est par sa situation sociale...altière distante et inaccessible" (66)); et que la dame demande que l'homme lui obéisse et qu'il fasse ce qu'elle veut ("[p]our mériter l'amour de la Dame, on ne doit vivre que pour elle" (60)). Mais similaire à l'amour courtois, toutes les conditions de la *fin'amors* ne sont pas satisfaites - comme l'absence de la souffrance et de la mort ou le fait que Lanval n'a rien fait pour obtenir son amour - qui met en question l'usage de la *fin'amors*.

Il n'est pas certain non plus si l'amour entre la fée et Lanval a une qualité non-égoïste (ou ennoblissante, selon la *fin'amors*) après la définition de l'amour réaliste. Lanval lui accorde son amour seulement après avoir vu son corps, qui lui a été clairement visible ("Tut ot descobert le costé,/ Le vis, le col et la peitrine" ["Son flanc était à découvert, /Le visage, le cou et la poitrine"]) ("Lanval" 104-105)), ce qui est un mauvais signe de luxure. De plus, la fée décide de partager sa fortune ayant toute confiance que Lanval la partagera aussi et qu'il va l'adorer elle plutôt que son argent. L'idéalité apparente de leur amour n'est pas une indication de la motivation derrière son caractère ; les descriptions de la fée et Lanval, à un degré moindre, "are only the stock ideals...[t]he real test comes in how they act, not in how they first appear through the glamour of an emotion notoriously deceptive" (Damon 969).

⁷ En plus, ce qu'elle lui demande est très similaire à ce que Jésus demande de ses fidèles. "Vous avez reçu gratuitement, donnez gratuitement" (*La Sainte Bible*, Mat. 10:8b)

À ce moment dans le texte, alors, on peut trouver une saveur de tous les amours, mais pas une seule définition est appropriée pour décrire l'amour entre la fée et Lanval. Et cette ambiguïté du genre de l'amour continue quand Lanval rentre chez lui. Non seulement est-ce qu'il dépense son argent pour aider les chevaliers pauvres qui étaient oubliés comme ("Lanval" 19), ce qui montre la réciprocité de l'amour idéal dans leur relation, mais il est si valeureux et courtois qu'il ne tient rien : "N'i ot estrange ne privé/ A qui Lanval n'eüst doné" [Il n'y avait ni étranger ni familier /À qui Lanval n'ait pas donné"] (215-216). Ajoute le fait que Lanval suit les règles de la fée plusieurs mois avant que son amour ne soit révélé, ses actions montrent sa conformité aux demandes de la dame, ce qu'il est censé faire dans la *fin'amors* et l'amour courtois, sans remplir toutes les conditions comme décrit auparavant. Et bien qu'il y ait quelques doutes de ses intentions pour avoir accepté l'amour de la fée, Lanval semble être sincère dans son amour, ce qui souligne la qualité bonne de l'amour réaliste dans leur relation.

La reine intervient

Mais l'obéissance de Lanval aux règles de la fée stimule l'intérêt de la reine quelques mois plus tard quand, à une fête de Saint Jean, la reine Guenièvre se sent obligée de lui révéler son amour. Lanval la refuse et elle, fâchée, l'accuse d'aimer "[v]aslez...bien afaitiez" [bien les jeunes hommes charmants"] ("Lanval" 283). En réponse, Lanval rétorque que "jo aime e si sui amis/ Cele ki deit avoir le pris/ Sur tutes celes que jeo sai" ["j'aime et je suis ami /Avec celle qui doit avoir plus de valeur /Sur toutes les autres que je sais"] (295-297). La reine, alors, à cause de son accusation, s'introduit comme l'antagoniste qui va opposer l'amour idéal entre Lanval et la

fée, et elle essaye de le détruire de deux moyens différents. Elle ne peut savoir que Lanval a déjà accordé son amour à quelqu'un d'autre, et il est possible que si Lanval n'avait pas rencontré la maîtresse l'amour entre la reine et Lanval soit destiné, mais la réaction injuste de la part de la reine lui a fait révéler son amour pour la fée, ce qui est le premier moyen. Ce faisant, Lanval brise sa promesse à la fée et son amour avec la fée devient nul et non avenue, un effet qui était inévitable (voir *La fée apparaît*). Le deuxième moyen concerne la façon dont la reine tente de le faire se tuer: elle se plaint au roi et celui-ci, avec l'aide de ses barons, décide que Lanval va être tué au moins qu'il ne puisse montrer son amie (454). Évidemment, tuer Lanval terminera son amour pour toujours et c'est une insulte supplémentaire parce qu'il a déjà perdu son amie.⁸

Revenant à l'amour offert par la reine, on peut obtenir des conclusions très intéressantes. Déjà mariée, l'amour qu'elle propose remplit toutes les exigences de l'amour courtois: 1) c'est illégitime; 2) Lanval est inférieure à la reine, qui se montre présomptueuse quand elle dit “[m]ult devez estre liez de mei !” [“vous devez être heureuse de moi !”] (“Lanval” 270); 3) Lanval mérite son affection après avoir été généreux envers les jeunes nobles (205-207); 4) c'est un art parce que la reine, mariée, doit obtenir l'amour de Lanval sans que le roi ne le sache.⁹ Ce type

⁸ Plusieurs pensent que la vantardise de Lanval était un peu particulière, car il défendait son amie en vantant d'elle. Hoepffner a bien résumé cette idée quand il dit:

La provocation inouïe de la reine entraîne tout naturellement par sa nature même la réponse méprisante de l'homme...il ne songe qu'à se venger cruellement, en blessant au vif celle qui l'a outragé. Mais en humiliant la reine, il brise, sans le vouloir, sans même s'en rendre compte tout d'abord, l'engagement solennel qu'il avait pris. Le voilà en même temps coupable et innocent (64)

Alors, même si la révélation de cet amour était une faute, elle était aussi justifiable car la façon dont il vante son amie montre son amour pour elle, et il va être pardonné plus tard grâce à sa dédicace (Damon 986; Hoepffner 64).

⁹ Tovi Bibring pense que la reine brise quelques règles implicites de l'amour courtois, malgré le fait qu'elle représente ce type d'amour, pour deux raisons. Premièrement, la reine offre son amour, ce qui est le rôle du chevalier (6) et deuxièmement, quand Lanval la refuse, elle “se laisse aller en paroles et par la suite en actions malhonnête” (7), ce qui n'indique pas “une dame courtoise” (7). La reine n'a aucune raison d'accuser Lanval injustement, mais à mon avis, cette accusation venait de son comportement hautain qui accorde avec les règles de l'amour courtois définies au-dessus.

d'amour ne ressemble pas du tout à ce que la fée donne à Lanval - un amour égal entre amants, destiné grâce à la perfection de la maîtresse (et de Lanval).

La juxtaposition de ces deux représentations est frappante: d'un côté, on a l'incarnation de l'amour idéal dans la fée, et de l'autre côté, on a la reine qui personnifie l'amour courtois, et Lanval entre les deux: il doit choisir quelle femme - quel type d'amour - il préfère. En conséquence, son refus de la reine est beaucoup plus profond car il refuse la personnification de l'amour courtois que présente la reine en faveur de l'amour idéal que représente la fée.¹⁰

Si la reine et la fée représentent deux amours différents, que représente Lanval? Étant donné que la perfection de la fée le surpasse, il ne peut pas représenter l'amour idéal. Mais il est clair dans son rejet de l'amour courtois qu'il ne le représente pas non plus, particulièrement quand la façon impolie dont il la refuse montre un manque de courtoisie.¹¹ Malgré le fait que Lanval souffre à cause de la reine, il ne l'aime pas et il ne peut pas incarner la *fin'amors*.

La dernière définition que peut représenter Lanval est celle de l'amour réaliste, et la réaction de Lanval après avoir perdu sa maîtresse la met en relief. Quand Lanval vante son amie et brise sa promesse, il est conscient d'avoir mal agi dans sa vantardise ("Lanval" 379-380). Mais il reste dévoué à la fée et souffre pour elle: sa douleur est si grande qu'il pense se suicider ("C'est merveille qu'il ne s'ocit" ["C'est une merveille qu'il ne se tue"] (348)), et son but aurait été accompli sans avoir rien fait, vu qu'il était prêt à accepter les résultats de la cour - sa mort

¹⁰ Bibring a aussi obtenu des représentations des femmes similaires à celles décrites ici. Elle a montré comment l'amour de la reine conforme "aux lois de l'amour courtois" et comment elle "offre au chevalier l'amour courtois" (4). Cependant, son interprétation de la fée est complètement différente: "La pucelle de son côté représente une sexualité sauvage, libérée, voire perverse...du fait de sa nature inhumaine" (4). Je suis d'accord que la fée est très sensuelle, mais la nature sexuelle du rapport entre Lanval et la fée ressemble aux autres *Lais*. En particulier, la soeur de ce lai, "Yonec", présente un chevalier surnaturel qui n'arrive que pour satisfaire les désirs sexuels insatisfaits de la femme du mari jaloux. Est-il pervers aussi? Je crois que non car les romances ont une sexualité inhérente à cause du sujet traité: l'amour.

¹¹ Selon Bibring, "la réaction du chevalier lui vaut la perte immédiate de sa courtoisie. La courtoisie n'est autre chose que la maîtrise de soi" (7).

(614). Il est vraiment amoureux d'elle et il veut faire tout ce qui est possible pour regagner ses faveurs ou prouver son amour avec sa mort, ce qui montre la bonne qualité de son amour.

Mais toutes ces caractéristiques remplissent aussi la définition de la *fin'amors* pour la fée. On a déjà discuté comment Lanval va littéralement mourir pour elle, au nom de l'amour (335-353; 467-468), et comment il doit récupérer l'amour de la fée en se montrant méritant de son amour dans sa souffrance (335-353). Combiné avec le fait que l'idéalité de la fée la rend supérieure à Lanval, ce qui est la raison pour laquelle il a dû faire ce qu'elle voulait pour tenir à son amour (82-106; 136-148), on voit qu'il est possible qu'il incarne la *fin'amors*. Alors, quel genre d'amour est-ce qu'il représente?

La Fée Revient

Vu que Lanval ne peut pas prouver que sa maîtresse invisible est la plus belle, il attend le jugement de la cour avec résignation ("Lanval" 381-382). Mais à sa surprise, la fée revient en personne. Une fois encore, le narrateur prend plusieurs vers à la décrire (557-600) et ces descriptions de la fée sont une continuation de l'amour idéal introduit au début du conte (82-106). Cette fois-ci, cependant, la beauté de la fée est mise en relief avec les réactions de toute la ville: "Il n'ot el burc petit ne grant,/ Ne li veillard ne li enfant,/ Ki ne l'alassent esgarder" [Il n'y avait personne dans la ville, petite ou grande, /Vieille ou jeune, /Qui n'est pas allée la regarder"] (587-589). La réaction est pareille dans la cour - "Unkes si bele n'i vint mais" ["Jamais n'a-t-on vu si belle une femme"] (618) - et dès son arrivée, elle demande la

libération de Lanval. Sans hésitation, les barons décident de l'acquitter étant donné la preuve de son corps (645-647).

Alors, la fée découvre son amour au monde, oubliant sa restriction! Sa présence montre "une parfaite communication symétrique, symétrie entre paroles et communication physique" (Karlheinz 71), ce qui montre le côté réciproque de leur amour idéal. Et leur amour est idéal, grâce à la façon idéale dont les amants ont été introduits et parce que la reine ne pouvait pas lui porter atteinte (7). De plus, Lanval a été repayé pour son dévouement: elle lui sauve la vie devant le procès tout comme Lanval l'a défendue devant la reine. On voit, enfin, qu'elle n'avait que les meilleures intentions pour lui, ce qui confirme la qualité non-égoïste de l'amour entre ces deux amants selon l'amour réaliste. La bonne récompense d'être emmené à Avalon est bien méritée.

Si le caractère divin, idéal, et réciproque définit l'amour entre Lanval et la fée, la présence de l'amour réaliste dans ce conte est encore précaire. Il n'y a aucune indication qu'elle a souffert ni qu'elle était vraiment amoureuse de Lanval. Pendant qu'elle le défend devant la cour, elle dit "Jeo ai amé" ["j'ai aimé"] au passé ("Lanval" 633) et après, elle ne l'invite pas à revenir avec elle à Avalon – il la rejoint sans lui demander ("Lanval" 655-657; Hoepffner 70). Malgré les sentiments établis pendant la première rencontre et malgré l'issue du conte qui indique que leur amour est sincère, on ne trouve pas de trace d'un partage de souffrance. Ce manque de réciprocité affaiblit la personnification de la fée selon la définition de l'amour idéal parce que les émotions de Lanval n'ont pas leur réciproque chez elle. D'une autre côté, la dédicace de Lanval qui souffre tant à cause de son amour pour la fée semble être le modèle de

l'amour réaliste, même si ses sentiments ne sont pas nécessairement partagés.¹² De plus, après avoir vanté de son amie :

Il ne set tant criër ne braire
Ne debate ne sei detraire,
Qu'ele en vueille merci aveir
Sul tant qu'il la puisse veoir
[Il n'a pu crier tant ni pleurer
Ni se débattre ni se torturer
Qu'elle voudrait en avoir pitié
De façon qu'il puisse la voir seul]
("Lanval" 349-352).

On voit, alors, qu'il y a deux moyens de comprendre "qu'ele en vueille merci aveir": la première interprétation, du point de vue de la fée c'est qu'elle refuse littéralement de lui pardonner; l'autre façon de comprendre cette phrase est d'un point de vue hypothétique, c'est-à-dire que rien n'aurait suffi, si la fée était capable de lui pardonner. L'ambiguïté de la nature réaliste de leur amour est encore renforcée.

Mais est-ce que la fin du conte nous aide à déterminer ce que Lanval représente ? Pas exactement. Avant d'être condamné à la mort, pour sa dévotion à la fée, il obtient une

¹² La dédicace de Lanval à la fée illustre la magnitude et l'honnêteté de son amour. John Patrick Ireland a joliment soutenu cette proposition quand il a dit que "his selfless acquiescence to the judgment of the court and to the rightness of his loss of the fairy is witness to the profound depth of his love. As a human being, Lanval may lack rational control, but as a man of nobility possessing boundless love, he is deserving of Avalon" (145).

récompense d'elle: d'être emmené à Avalon en sa compagnie ("Od li s'en vait en Avalun" ["Il s'en va à Avalon avec elle"]) ("Lanval" 659)). Comme décrit auparavant, le résultat du conte est bon, parce que la qualité de l'amour réaliste qu'offrait Lanval est bonne. De même, selon la *fin'amors*, sa dévotion à la fée le rend méritant de son amour. Et chez la *fin'amors*, la supériorité de la fée est renforcée : non seulement est-elle plus idéale et alors plus supérieure que Lanval, mais elle passe aussi outre à la cour du roi (643-647). On arrive à la conclusion, alors, que Lanval représente l'amour réaliste et la *fin'amors*.

III. LE COEUR BRISÉ

L'usage de toutes les définitions dans "Lanval" finit par éclairer le type d'amour entre Lanval et la fée et le genre d'amour que représente chaque personnage. Une analyse similaire de *Can vei la lauzeta mover*, finira-t-elle de la même façon?

Elle m'aime

Can vei la lauzeta mover commence avec une scène idéale, développant une image belle et romantique avec la description d'une alouette en train de voler dans le soleil brillant :

Qan vei la lauzeta mover

De joi sas alas contra•l rai,

Que s'oblid'e•is laissa cazer

Per la doussor c'al cor li vai,
Ai ! Tan grans enveia m'en ve
De cui que veia jauzion,
Meravillas ai car desse
Lo cors de desirier no•m fon.
[Quand je vois l'alouette se battre
Les ailes de joie contre le rayon de soleil,
Et quand je la vois s'oublier et se laisser tomber
Par la chaleur qui lui va au coeur,
Oh ! beaucoup d'envie m'en vient
pour celui que je vois réjouissant,
Et j'ai merveille que le coeur
Ne fond pas immédiatement de désir]
(Bernart de Ventadorn, *Introduction* 1-8)

La relation entre l'alouette et le soleil est caractérisée par l'usage des mots "cors" ["coeur"], "joi", et "doussor" ["chaleur"], ce qui établit le sujet du poème comme amour. Ainsi, le fait que l'alouette tombe du ciel ne perturbe pas l'idéalité de cette image, puisque c'est le soleil qui a tellement inspiré l'amour chez l'alouette qu'elle en est tombée - ou s'est évanouie - de désir. Le poète lui-même le met en relief dans la seconde partie de cette strophe, quand il utilise les mots "desirier" ["désir"], "meravillas" ["merveille"], "enveia" ["envie"], et "jauzion" ["réjouissant"]. La juxtaposition de la relation entre l'alouette et le soleil avec les sentiments du narrateur, bien

qu'elle établisse l'amour comme sujet, engendre aussi une métaphore. Puisque l'image de l'alouette reflète les sentiments du poète, le poète doit être l'alouette et sa dame, introduit plus tard dans le poème (vers 12), doit être le rayon de soleil. De plus, cette métaphore sert à renforcer la puissance de la dame. Regardons la relation spatiale entre l'alouette et le rayon: le soleil est dans une position de supériorité au-dessus de la tête de l'alouette qui tombe au lieu de continuer à monter. Et à cause du soleil, le cœur du poète lui-même fond de désir. La comparaison de l'alouette avec le poète montre qu'il n'y a rien qu'il peut faire contre ce désir et cette chaleur, malchanceux tout comme l'alouette, et la juxtaposition du soleil avec la dame indique le pouvoir de cette dernière.

La caractérisation de la dame continue dans la deuxième strophe où on voit que la dame a tant de pouvoir qu'elle est capable de prendre tout du poète sans qu'il n'ait le choix:

Tolt m'a mon cor e tolt m'a se,

E mi meteus e tot lo mon,

E qan si•m tolc no•m laiset re

Mas desirier e cor volon.

[Elle s'est retirée de moi et m'a enlevé le cœur

Et tout de moi-même et tout le monde,

Ainsi elle a pris tout de moi et ne m'a rien laissé

Excepté le désir et le coeur ardent]

(Bernart de Ventadorn, *Introduction* 13-16)

Et non seulement le poète rehausse-t-il la valeur et la puissance de la dame, il s'abaisse et montre son impuissance. Il souligne ce point quand il décrit comment un seul regard l'a captivé: "Anc non agui de mi poder,/ Ni non fui mieux de l'or'en sai/ Qu•m laisset en sos huoills vezer" ["Donc je n'ai pas eu de pouvoir en moi-même,/Et je n'étais pas moi-même depuis/Qu'elle m'a laissé regarder dans ses yeux"] (41-43). Cette action de la part du poète - de présenter comment il est à la merci de sa dame - est caractéristique de, et semble renforcer leur relation amoureuse comme appartenant à, l'amour courtois et la *fin'amors*, où la dame est supérieure et puissante en comparaison avec son amant ("[elle] est par sa situation sociale...altière, distante, et inaccessible" (Lazar 66)). Mais certaines qualités de chaque définition manquent: par exemple, il n'est pas clair si le poète souffre, si elle l'aime en retour et, si oui, ce qu'il a dû faire pour obtenir cet amour (Bédier 852-853; Lazar 60; Stierle 67). Alors, l'usage du verbe "sembler" est important, car quelques aspects de ces systèmes se défont dans le reste du poème, après que le poète indique qu'il a été rejeté par sa dame ("Celei don ja pro non aurai" ["Celle dont je n'aurai pas de faveur"] (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 12)). En particulier, on verra que le poète critique sa dame d'une façon ignoble, un comportement qui résulterait immédiatement de son rejet par la dame dans la *fin'amors* et l'amour courtois. De façon similaire, il questionne sa supériorité en même temps qu'il l'affirme, ce qui rend insuffisant l'application de ces définitions pour caractériser l'amour dans ce poème.

Elle ne m'aime pas

Tout commence dans la troisième strophe quand il renonce à toutes les femmes: “Jo mais en lor no•m fiarai,/ C’aissi cum las suoil captener,/ Enaissi las descaptenrai” [“Jamais je ne leur donnerai ma confiance :/Tout comme j’avais l’habitude de les défendre,/De la même manière je ne les défendrai plus”] (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 18-20). Puis le poète décide d’aller plus loin en leur rappelant inutile : “Pois vei c’una pro ne m’en te/ ...Totas las dopt’e las mescre” [“Puisque je vois qu’aucune d’elles ne m’est utile /...Je les crains toutes et je me méfie d’elles”] (21, 23). Ces réactions sévères contrastent fortement avec l’image plutôt positive de l’alouette qui a été établie dans les deux premières strophes, mais il n’avait pas fini. Il continue de les critiquer plus tard quand il reproche les actions de sa dame en particulier, comme c’est lui qui sait comment elle devrait se comporter : “Car non vol so que deu voler/ E so c’om li deveda, fai” [“Car elle ne veut pas ce qu’elle doit vouloir/Et elle fait ce qui lui est interdit”] (51-52). Alors, en plus du fait qu’il essaye de la rendre coupable pour sa propre incapacité d’obtenir l’amour de sa dame, il remet aussi en cause la supériorité et l’idéauté de sa dame en contradiction avec le système de la *fin’amors* et l’amour courtois.¹³

Pire que de tels reproches, cependant, il l’accuse de meurtre, et les vers suivants illustrent bien cette accusation : “laisse morir que no•il aon” [“elle laisse mourir celui qu’elle n’aide pas”] (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 32) et “E si•m part de lieis e•m recre,/ Mort m’a e per mort li respon” [“[e]t si elle s’éloigne de moi et elle me renie,/Elle m’a tué, et comme une mort, je lui réponds”] (37-38). Mais cette charge est un trope tout à fait normal dans la définition de la

¹³ Avant de continuer, il faut expliquer la différence entre le système de la *fin’amors*/l’amour courtois et la *fin’amors*/l’amour courtois. À la base, ces termes décrivent le type d’amour que ressentent les amants, comme on a décrit dans la première partie de ce mémoire. Mais la *fin’amors*/l’amour courtois devient un système quand les amants suivent les règles de chaque amour pour obtenir l’amour de la dame. Seul, la *fin’amors* et l’amour courtois décrit l’amour d’un homme envers une dame, mais en espérant une récompense de la part de la dame, ils partagent dans le système, où ils essayent à gagner la fidélité de la dame.

fin'amors, car il montre l'idée que l'amant meurt d'amour pour sa bien aimée: "Les troubadours et les trouvères annoncent souvent et dans de nombreuses chansons leur mort toute proche s'ils n'obtiennent pas l'amour qu'ils désirent" (Tourey 11). Cependant, il y a deux raisons pour laquelle cette accusation est différente de ce qui est décrit dans la définition de la *fin'amors*. Tout premier, c'est que le poète est fâché que la dame ne veut pas lui sauver la vie. Avant l'accusation de meurtre par le poète, il dit "De las dompnas mi desesper;/ Ja mais en lor no•m fiarai" ["Je désespère de toutes les dames ;/Jamais je ne leur donnerai ma confiance"] (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 17-18), des vers remplis de véhémence et d'amertume. Alors, quand il rétorque "laisse morir que no•il aon" ["elle laisse mourir celui qu'elle n'aide pas"] (32), il est évident que sa mort imminente le met en colère, au lieu d'être "accepté[e] avec joie comme une bénédiction divine" (Lazar 60), la réponse qu'on est censé susciter dans la *fin'amors*.

La deuxième raison découle directement de ceci: ces vers décrivent la façon extrême dont le poète cherche encore à rendre la dame coupable. Après les vers "laisse morir que no•il aon" ["elle laisse mourir celui qu'elle n'aide pas"] (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 32) et "E si•m part de lieis e•m recre,/ Mort m'a e per mort li respon" ["[e]t si elle s'éloigne de moi et elle me renie,/Elle m'a tué, et comme une mort, je lui réponds"] (37-38)), le poète introduit son infériorité, ce qui fait apparaître le poète comme innocent: "C'az aquest caitiu desiron,/ Que ja ses lieis non aura be" ["Ce captif désirant/Qui n'aura jamais bien sans elle"] (30-31) et "E vau m'en, s'ella no•m rete,/ Caitius, en issill, no sai on" ["Je m'en vais, si elle ne me retient pas,/Malheureux, en exile, je ne sais pas où"] (39-40), respectivement. Pour le poète, lui, qui a tout perdu à cause d'elle, ne pouvait pas être à faute pour le rejet par sa dame. Plutôt, il suggère qu'elle veut sa mort et non pas l'amour qu'il a pour elle, ce qui rend l'accusation de meurtre plus

grave. Encore une fois il indique que c'est toujours la faute de la dame sans prendre aucune responsabilité lui-même, ce qui n'est pas du tout un comportement digne de son amour.

Jusqu'ici, le poète reprochait et accusait sa dame, mais dans l'envoi, il ose la menacer. “De chantar mi lais e•m recre,/ E de joi e d'amor m'escon” [“Je m'arrête de chanter,/Et je me cache de joie et d'amour”] sont des vers graves, menaçant de ne pas chanter et de ne plus s'amuser dans la vie à cause d'elle (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 59-60). Alors, non seulement a-t-elle tué le poète et lui a dépravé d'amour, mais elle a aussi détruit son désir de chanter. On voit une fois de plus que le poète incite de nouveau la culpabilité dans sa dame pour qu'elle revienne sur sa décision de ne pas lui offrir son amour. Que le poète continue ainsi à la blâmer montre la façon manipulatrice avec laquelle il lui fait des reproches, et cela confirme son comportement inacceptable hors de, et dans le système de, la *fin'amors* et l'amour courtois.

Elle m'aime

Cependant, malgré le fait que le poète essaye de la critiquer de temps en temps, il continue à élever la dame selon la tradition de la *fin'amors* et de l'amour courtois, même s'il est à un degré moindre. Par exemple, quand le poète se plaint de sa dame, il mentionne “mort m'a” [“elle m'a tué”] (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 38), “E qan si•m tolc no'm laiset re” [“[a]insi elle a pris tout de moi et ne m'a rien laissé”] (15), et “Anc non agui de mi poder,/ Ni non fui mieux de l'or'en sai/ Qu•m laisset en sos huoills vezer” [“[d]onc je n'ai pas eu de pouvoir en moi-même,/Et je n'étais pas moi-même depuis/Qu'elle m'a laissé regarder dans ses yeux”] (41-43), des vers qui illustrent de nouveau la puissance de la dame établie au début du

poème. De plus, le poète indique que même le Dieu de l'univers ne peut pas lui porter secours: “Puois ab midonz no•m pot valer/ Dieus ni merces ni•l dreitz q’ieu ai” [“Puis avec ma dame ni Dieu/Et ni la compassion ni le droit que j’ai ne peuvent m’aider”] (33-34). L’impuissance de Dieu contre la dame ne fait qu’augmenter la supériorité de la dame - omniprésente, comme le soleil au début du poème.

Il faut dire que son cœur est au moins un peu rompu, car il se pense “per mort” [“comme une mort”] (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 38) quand elle le rejette. Pour le poète, sans amour, il n’a plus de raisons pour vivre (“Je m’en vais, si elle ne me retient pas,/Malheureux, en exile, je ne sais pas où” (39-40) et “Je m’arrête de chanter,/Et je me cache de joie et d’amour” (59-60)), et il est tant déprimé qu’il dit :”“E vau m’en, s’ella no•m rete,/ Caitius, en issill, no sai on” [“Je m’en vais, misérable, je ne sais pas où”] (58). Bien que ces vers soient mélodramatiques, il a beau travailler, à son avis, pour n’obtenir aucune récompense; le système dans laquelle il croyait pour obtenir la faveur de sa dame lui a trompé.¹⁴

Elle ne n’aime pas

La fluctuation du poète contre et en faveur de la *fin’amors* a été présagée au début du poème. Revenant à la métaphore, on voit qu’il y avait deux moyens de comprendre la chute de l’alouette (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 1-8). Dans son sens positif, la chute est bonne

¹⁴ Mais le poète ne porte pas le blâme au système de la *fin’amors*, il l’apporte à sa dame. On peut alors comprendre la vraie tragédie : le poète ne questionne pas l’existence du système mais ce que la dame doit faire dans la *fin’amors* et l’amour courtois. Howard Bloch a compris cette idée dans son livre, “Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love”, où il discute les décalages entre ce que doit faire la dame et ce que le poète veut qu’elle fasse. Les lecteurs intéressés sont recommandés à lire chapitre six ce qui illustre comment ces paradoxes montrent le côté misogyne de la *fin’amors*.

parce qu'elle est similaire à un épanouissement de désir qu'a incité le soleil. Mais dans l'autre sens, elle est négative : au lieu d'être une chute agréable, c'est une mort. Bien que le rayon de soleil lui donne l'amour et la chaleur, le rayon n'incite plus d'épanouissements de l'amour, mais la mort. Il faut mettre en relief que dans cette métaphore, c'est encore la faute de la dame. S'il n'y avait pas de soleil, l'alouette serait encore en vie.

Même si le poète blâme la dame la plupart du temps, il a aussi essayé une fois de déterminer si son échec est sa faute à lui:

Cazutz sui e mala merce,
Et ai ben faich co•l fols e•l pont ;
E non sai per que m'esdeve,
Mas car pojei trop contr'amon
[Je suis tombé en disgrâce,
Et j'ai bien fait ce qu'a fait le fou sur le pont ;
Et je ne sais pas pourquoi ceci m'arrive,
Mais que j'ai monté trop haut]
(Bernart de Ventadorn, *Introduction* 53-56)

Il faut concéder que le poète commence à se blâmer, mais à la fin, on voit qu'il ne cherchait qu'à trouver un autre moyen de transférer la faute sur quelqu'un d'autre pour expliquer son échec. Quel orgueil! Non seulement est-ce qu'il dit ce n'est guère sa faute à lui, mais il ajoute aussi que même *si* c'est de sa faute, c'est parce qu'il a trop essayé. Étant donné son comportement ignoble

discuté dans les paragraphes précédents, cette réponse ne devrait pas être surprenante, mais elle n'en reste pas moins incroyable: comment cet homme peut-il être fidèle à la *fin'amors* s'il se comporte avec autant de fierté?

Continuant cette discussion d'orgueil, il nous faut discuter de l'apparition de Narcisse dans la sixième strophe.

Qu•m laisset en sos huoills vezer
En un miraill que mout mi plai.
Miraills, pois me miriei en te,
M'ant mort li sospir de prion ;
C'aissi•m perdiei cum perdet se
Lo bel Narcisus en la fon.
[[Elle] m'a laissé regarder dans ses yeux
Un miroir qui me plaît beaucoup.
Miroir, depuis que je me suis regardé en toi,
Des soupirs profonds m'ont tué ;
Ainsi je me suis perdu comme
Le beau Narcisse s'est perdu dans la fontaine]
(Bernart de Ventadorn, *Introduction* 43-58)

À ce moment dans le poème, il est bien évident que le poète est manipulateur et fier, mais la comparaison à Narcisse le reconferme. Souvenez-vous comment le poète a dit que c'est la faute

de la dame qu'il est en train de mourir (30). Mais le poète dit: “Qu•m laisset en sos huoills vezer/ En un miraill que mout mi plai” [“[Elle] m’a laissé regarder dans ses yeux/Un miroir qui me plaît beaucoup”] (43-44). Alors, pas comme Narcisse, qui a été maudit à se regarder dans l'eau jusqu'à ce qu'il meure, le poète a décidé de le faire lui-même : c'était sa faute à lui pour avoir regardé dans ses yeux. De plus, le poète vient de mentionner qu'il a eu l'occasion de regarder dans les yeux de sa dame, un genre de récompense venant d'elle. Mais il ose se plaindre qu'il n'a rien reçu d'elle, ce qui montre son comportement enfantin. On voit qu'il est aveuglé par la fierté : c'est cela la raison de son échec.

On a beau discuter le manque de l'amour courtois et de la *fin'amors* dans ce poème. Mais est-ce qu'on peut utiliser l'amour réaliste ou idéal pour décrire la relation entre la dame et le poète? Il est évident dans le poème que l'amour ne peut pas être idéal : bien que le poète élève la dame, il s'abaisse aussi, ce qui questionne l'idéalité de la dame (et du poète). Puisque la dame ne lui a pas donné son amour, cet amour n'est pas non plus une relation réciproque (Bédier 853; Stierle 67). L'application de l'amour réaliste conduit à des résultats similaires. Basé sur le comportement du poète, même s'il a reçu une petite récompense, il est fâché de ne pas avoir obtenu celle qu'il voulait. Son amour, alors, n'est pas de bonne qualité, si tant qu'il est dirigé vers une récompense, et donc ne mérite pas une bonne issue. Et même si on peut prédire l'issue de cette relation, la souffrance du poète n'est pas partagée par la dame, qui semble peu inquiète de ses sentiments (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 29-30). Aucune des définitions de l'amour ne peut expliquer la relation amoureuse entre le poète et la dame ni ne peut définir le type d'amour que le poète offre, comme on a fait avec “Lanval”.

Décalages dans la fin'amors

Mais il y a une dernière partie de la *fin'amors* dont on n'a pas encore discuté, la partie que j'ai laissée tomber de sa définition: les contradictions. Elles sont visibles depuis le début du poème, et elles commencent quand il fait des reproches à sa dame et à toutes les autres (“Ja mais en lor no•m fiarai, C'aissi cum las suoil captener./ Enaissi las descaptenrai” [“Jamais je ne leur donnerai ma confiance :/Tout comme j'avais l'habitude de les défendre,/De la même manière je ne les défendrai plus”] (18-20)). Ces vers expriment la notion paradoxale que “[l]'amant courtois affirme bien haut qu'il est prêt à aimer sans être aimé en retour, mais il ne cesse de répéter d'autre part que l'amour ne peut exister s'il n'est pas partagé” (Lazar 66). De même, “Bernart claims to want nothing in return for his death; on the other, the implication is that his lady is wrong to let him suffer” (Gaunt 489), un sentiment également exprimée par le poète quand il dit amèrement qu'elle “laisse mourir que no•il aon” [“laisse mourir celui qu'elle n'aide pas”] (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 30) et “E si•m part de lieis e•m recre./ Mort m'a e per mort li respon” [“si elle s'éloigne de moi et elle me renie,/Elle m'a tué, et comme une mort, je lui réponds” (37-38). Même Bloch a décrit plusieurs contradictions chez Bernart de Ventadorn: “Love is conceived as a paradox of knowledge and ignorance...as a paradox of joy and pain” (Bloch 146) et “Bernart praises his lady as the source of all good for him...and condemns her for having destroyed and confounded him...[h]e admits to loving and hating women at the same time” (146).

Alors, quelle est l'importance de ces contradictions? En fait, c'est que la définition de la *fin'amors* telle que la majorité des érudits l'ont conçue, c'est qu'eux oublient aussi comment la

fin'amors n'est pas un système parfait: le phénomène que ce mémoire doit appeler les décalages de la *fin'amors* “des contradictions” indique ceci. Peut-être qu'il faut dire que la définition donnée par les érudits pour la *fin'amors* n'est pas suffisante. Si les chercheurs laissent tomber ce qui arrive quand le troubadour n'obtient pas la récompense finale, on manque quelque chose de vraiment importante, en particulier, chez Bernart de Ventadorn.

Regardons le poème *Lo rossinhols s'esbaudeya* par Bernart. Là, il fait des reproches à sa dame plusieurs fois en décrivant son comportement ignoble. Un exemple parmi plusieurs est quand le poète dit :

Soven me rept' e•m plaideya

E•m vai ochaisos roban ;

E can ilh en re feuneya,

Vas me versa tot lo dan

[Souvent elle m'accuse et elle me blâme

Et contre moi, elle va cherchant des plaintes

Et quand elle commet une félonie,

À moi elle donne tout le blâme]

(Bernart de Ventadorn, *Chansons* 25-28)

On trouve aussi que le poète ne trouve aucune faute en lui-même (“C’anc no fui faus ni trichaire” [“Ainsi je n’ai jamais été faussaire ou imposteur”] (16)) et il la rejette (“De tot loc on ilh esteya,/ Me destolh e•m vau lonhan” [“De tout lieu où elle reste,/ Je me détourne et je m’en vais loin”])

(41-42)) comme le poète a fait dans *Can vei la lauzeta mover* (“Et je ne sais pas pourquoi ceci m’arrive, /Mais que je suis monté trop haut” (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 55-56); “Je désespère de toutes les dames ;/Jamais je ne leur donnerai ma confiance” (17-18)). Et de même, le poète blâme la dame et l'Amour pour sa ruine :

À peine est-ce qu’Amours veuille celui
Qui est franc et fidèle, comme je suis.
Ceci m'a causé tous mes dommages
Ainsi je n’ai jamais été faussaire ou imposteur (13-16)

Envers celle qui me guerroye,
Je suis incliné à faire son commandement.
Pour ceci elle me ruine et elle me détruit,
ce qui indique sa mauvaise origine (19-22)

De plus, il se montre orgueilleux quand il dit “si elle peut me reprocher d’un autre tort” (23-24) mais il renie qu’il est amoureux de lui-même, “je n’aime ni moi-même ni personne d’autre” (5-6) d’une façon similaire au poète dans *Can vei la lauzeta mover* (“E non sai per que m’esdeve,/ Mas car pojei trop contr’amon” [“Et je ne sais pas pourquoi ceci m’arrive, /Mais que je suis monté trop haut”] (53-56)). Alors, ce poème contient aussi des contradictions, et de ne pas inclure ce motif dans la définition de la *fin'amors* est très déloyal à la poésie de Bernart de Ventadorn. S’il est lui qui est considéré comme modèle de la *fin'amors*, il y a un choix à faire: soit on garde les

contradictions de la *fin'amors* sous la définition de la *fin'amors*, soit on crée une nouvelle définition qui explique mieux ces “contradictions”.

IV. COMPARAISON

Malgré leur appartenance à deux genres différents, il y a des analogues entre “Lanval” et *Can vei la lauzeta mover*. Même si la présence de l'amour réaliste pour décrire la relation entre les amants est précaire, la qualité de l'amour dans ces œuvres peut être prévue par cette définition. Si les deux protagonistes perdent la grâce de leur dame, ils ont de moyens différents de la récupérer: Lanval reconnaît qu'il est coupable d'avoir révélé l'existence de son amie (“Qu'il avait perdue s'amie ./ Discoverte ot la druërie” [“il avait perdue son amie ./ il a révélé leur amour”] (“Lanval” 337-338)), tandis que le poète nie tout (“E non sai per que m'esdeve./ Mas car pojei trop contr'amon” [“Je ne sais pas pourquoi ceci m'arrive./Mais que je suis monté trop haut”] (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 55-56)). Dans le premier, Lanval aimait sincèrement sa dame, et puisqu'il cherchait pitié et pardon d'elle (“Puis li crie cent feiz merci./ Qu'ele parolt a sun ami” [“Puis il lui implore cent fois sa pitié./Qu'elle parle à son ami”] (“Lanval” 345-346)), il a obtenu une bonne récompense à la fin (“Od li s'en vait en Avalun” [“Il s'en va à Avalon avec elle”] (659)). Mais dans le dernier, le poète n'obtient pas la récompense qu'il voulait, en partie parce qu'il se comportait avec orgueil contre sa dame (“Cazutz sui e mala merce./ Et ai ben faich co•l fols e•l pont” [“Je suis tombé en disgrâce./Et j'ai bien fait ce qu'a fait le fou sur le pont”] (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 53-54)).¹⁵

¹⁵ Il faut mettre en relief la récompense que Lanval a obtenu pour sa dévotion est exactement ce que voulait le poète dans *Can vei la lauzeta mover* ! On voit, alors, que la nature de l'amour entre la fée et Lanval était deux fois mieux : non seulement la fée est-elle revenue pour Lanval, ce qui montre la bonne qualité d'amour selon l'amour réaliste

La *fin'amors* et l'amour courtois jouent aussi un rôle important dans les deux poèmes. En tant que *fin'amors*, Lanval rejette l'amour courtois offert par la dame, ce qui engendre un conflit qui conduit l'intrigue jusqu'à la fin du conte. En fait, ce rejet finit par définir le type d'amour que représente Lanval comme la *fin'amors* (et l'amour réaliste): en rejetant la Dame, Lanval a révélé son amour, et commencé sa souffrance (335-353). Mais dans *Can vei la lauzeta mover*, les définitions ne sont pas opposées: elles s'entendent ensemble. Soit le type d'amour décrit par le poète soutient ces deux définitions (par ex. au début du poème avec la métaphore (Bernart de Ventadorn, *Introduction* 1-8)), soit il les contredit (par ex. quand il renonce à toutes les femmes (18-20)).

Ce qui est également frappant, c'est que même s'il existe des parallèles entre les deux textes, aucun type d'amour développé par les spécialistes en lisant Marie de France (l'amour réaliste et l'amour idéal) ne s'applique à Bernart de Ventadorn dans *Can vei la lauzeta mover*. L'inverse de ceci, cependant, n'est pas vrai : la *fin'amors* de Bernart de Ventadorn augmente notre compréhension de "Lanval".

V. CONCLUSION

Quatre différents types d'amour ont été présentés dans ce mémoire. D'après Paris, on a défini l'amour courtois selon toutes les règles qui doivent être suivies entre la dame et le chevalier dans la cour, de la loi de discrétion au mérite de son affection (Moore 622). J'ai décrit

mais, ce faisant, elle a donné à Lanval une récompense selon la *fin'amors* que représente Lanval et selon l'amour idéal que représente la fée.

la *fin'amors* d'une manière similaire, en mettant en relief son côté plutôt émotionnel : la souffrance et la mort à cause de l'amour pour la dame (Bédier 85; Lazar 60, 66, 256; Topsfield 113; Toury 11). Puis j'ai extrapolé les travaux de Mickel, Damon et Curtis qui montraient que le partage des sentiments et des souffrances est caractéristique de l'amour, un type d'amour que j'ai appelé l'amour réaliste (Damon 968-969; Curtis 22-34; Mickel 43). Ces spécialistes ont également montré comment la qualité de cet amour réaliste entre les amants détermine l'issue du conte: si l'amour est sincère, la récompense à la fin est juste et vice versa (Schiött 26; Damon 971; Mickel 43). Finalement, en suivant Bédier et Stierle, j'ai déterminé un mélange de définitions que j'ai nommé l'amour idéal, qui est caractérisé par une égalité et une réciprocité entre amants (Bédier 853; Stierle 267-268). Krause et Martin ont continué à mettre en relief l'idéalisation d'un amant à l'autre en la reliant au destin (5-7).

En utilisant ces définitions, j'ai analysé les rapports entre Lanval et les femmes dans "Lanval", ce qui a illustré que la fée et la reine personnifient deux types différents de l'amour, l'amour courtois et l'amour idéal, respectivement. Mais pour décrire le rapport entre la fée et Lanval, on a trouvé que l'amour idéal l'explique le mieux sans qu'on ne soit capable d'utiliser l'amour réaliste. L'obscurité des pensées de la fée après la première rencontre avec Lanval a contribué à ce problème, en particulier avec son usage du passé composé de "j'ai aimé" à la fin. À cet égard, la réciprocité entre la fée et Lanval, établie selon la définition de l'amour idéal dans la première rencontre, s'est affaiblie. Mais Lanval reste fidèle à la fée et à sa souffrance, un modèle de l'amour réaliste; de même, sa dévotion à la fée, sa souffrance pour elle, et sa mort imminente montrent sa conception de l'amour en tant que la *fin'amors*. Cette représentation de Lanval comme l'amour réaliste et la *fin'amors* est confirmée quand il obtient une bonne

récompense (ou issue) de la fée le permettant d'aller à Avalon. Ce qu'il faut mettre en relief avec cette analyse détaillée est le fait qu'une partie, une variété, de chaque définition était présente dans le conte, mais pas au même degré.

Ces définitions ont été également appliquées dans *Can vei la lauzeta mover*. En me concentrant sur la *fin'amors* et l'amour courtois, j'ai montré qu'il existe un décalage entre l'idéalité de la *fin'amors*, l'amour courtois et leur mise en œuvre. À certains endroits du poème, le poète suit les règles de ces deux définitions: il montre la supériorité de la dame au-dessus de l'homme (même Dieu) et il se décrit comme inférieur à elle. Mais pour la majorité du poème, il brise ces règles en faisant des reproches à sa dame et en la critiquant de ne pas lui avoir donné une récompense pour sa dévotion. Il la blâme aussi pour sa souffrance et sa mort, et bien que ces tropes soient caractéristiques du côté émotionnel de la *fin'amors*, la façon véhémement dont il les utilise rend plus grave ses accusations contre elle. Son orgueil lui dicte de se comporter ignoblement, tout comme son habitude de se trouver toujours innocent. Les contradictions présentes peuvent être trouvées dans d'autres poèmes de Bernart de Ventadorn, et leur présence signale comment on aime souvent laisser tomber le côté non-idéal de la *fin'amors*. Ceci me fait poser la question : faut-il changer notre conception de la *fin'amors* pour inclure ces contradictions ou faut-il définir un autre amour qui les décrit?

Enfin, j'ai brièvement élucidé les similitudes entre ces deux poèmes. La présence de la *fin'amors* et l'amour courtois était clair dans les deux, mais la façon dont ils s'étaient présentées était différente. Dans "Lanval", la *fin'amors* que Lanval incarne rejette l'amour courtois de la reine; par contre, dans *Can vei la lauzeta mover*, les définitions sont soutenues et rejetées en même temps. Les deux textes partagent aussi une ambiguïté en ce qui concerne l'amour réaliste:

on peut prédire le résultat de l'amour basé sur sa qualité et on peut voir que les protagonistes souffrent, mais non pas la souffrance de la bien aimée. De plus, on est capable de voir comment la *fin'amors* chez Bernart de Ventadorn se trouve dans "Lanval", entre la fée, qui offre un amour idéal, et Lanval, qui est la *fin'amors* (et l'amour réaliste). Étrangement, l'inverse n'est pas vrai.

Mais il reste quelques derniers détails dont je n'ai pas discutés: est-il juste de créer des définitions et les utiliser pour analyser et comparer des textes médiévaux? L'amour, se prête-il à être défini? Autrement dit, utiliser des définitions et des conceptions modernes à la poésie et aux romans érotiques du Moyen Âge, est-ce qu'on peut le justifier? Il n'y pas une seule réponse à ces questions, mais au moins il faut en évoquer une. Quand on analyse la littérature du passé, et on y trouve un nouveau moyen de la comprendre, il est toujours nécessaire de penser à si ce qu'on a trouvé aujourd'hui force une compréhension moderne au texte qui n'était pas conçu au moment où le texte a été écrit. De plus, il faut penser au futur, à comment cette conception moderne va changer dans les décennies qui suivent: les chercheurs du futur, comment la comprendront-ils? Les observations et la compréhension de la littérature changent avec le temps, ce qui rend difficile l'usage des définitions, particulièrement quand les mots derrière les définitions changent aussi - et surtout avec la conception de l'amour, qu'on définit à peine aujourd'hui. Cependant, il n'est pas inutile de faire des commentaires modernes. Comme dit Marie de France, "Que peussent gloser la letre/ E de lur sen le surplus metre" ["Qu'ils {ceux qui viennent après} peuvent gloser la lettre/ Et y ajouter le surplus de leur compréhension"] ("Prologue" 15-16).

À ce moment dans l'histoire, et basé sur ma conception moderne de ces définitions des érudits du passé, l'analyse de l'amour offert par ces quatre définitions apporte un nouveau

moyen d'examiner l'amour des *Lais* et la poésie de Bernart de Ventadorn, et elle génère plus de questions que de réponses. Pour ce dernier, si on définit la *fin'amors* avec ces contradictions, comment cette action changera-t-elle notre compréhension de Bernard et ses contemporains? Et si on les garde? Est-il même possible de modifier la définition de la *fin'amors* pour chaque poète et poème? Pour les *Lais* surnaturels, faut-il trouver une définition qui explique la qualité surnaturelle des amants qui viennent d'un autre monde? L'amour idéal, sans la perfection de la fée, applique-t-il aux autres *Lais*? Est-ce qu'il y a un écart qui résulte de cette qualité surnaturelle et est-ce qu'il change la nature de l'amour des amants? J'aimerais explorer toutes ces questions mais il est évident que la nature de l'amour dans ces textes est loin d'être simple ou classifiables sous une seule définition.

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je veux remercier Professeur Franklin-Brown pour m'avoir initié à l'ancien français, à l'occitan, et au Moyen Âge. Je n'ai jamais pensé être capable d'apprendre *une* langue du passé, mais me voici avec une connaissance de deux. Vous étiez la meilleure professeur que j'ai jamais eue à l'université de Minnesota, et je ne peux pas vous remercier assez pour tout ce que vous avez fait dans mon développement en tant qu'étudiante de français.

Je donne également ma gratitude à Professeur Noakes pour m'avoir encouragée à penser à l'usage des définitions modernes et à la raison pour laquelle j'avais choisi d'utiliser certains mots à la place d'autres. Je voudrais aussi remercier Professeur Wall-Romana pour ses conseils de langue: j'ai beaucoup apprécié la lecture détaillée que vous avez apporté à ma thèse.

Enfin, je remercie toute ma famille et leur soutien de mon obsession avec la langue française dans toutes ses formes. Mais en particulier, je veux reconnaître mon père, qui était la première personne qui a incité mon intérêt pour la langue française avec ses (mauvaises) prononciations du français quand j'étais petite. Merci !

Bibliographie

- Bédier, Joseph. "Les *Lais* de Marie de France." *Revue des deux mondes*, vol. 107, 1891, pp. 838-63, <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/octobre-1891-6/>. Accessed 16 Mar 2017.
- Bernart de Ventadorn. *Chansons d'amour*. Edited by Moshé Lazar, Librairie C. Klincksieck, 1966.
- . *Introduction to Old Occitan*. Edited by William D. Paden, The Modern Language Association of America, 1998.
- Bibring, Tovi. "Le Chevalier à travers ses femmes: Apparences, appartenances et tendances sexuelles dans *Lanval* de Marie de France." *Dalhousie French Studies*, vol. 83, 2008, pp. 3-16. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/40837929>.
- Bryson, Michael, and Arpi Movsesian. "The Troubadours and *Fin'Amor*: Love, Choice, and the Individual ." *Love and Its Critics: From the Song of Songs to Shakespeare and Milton's Eden*, Open Book Publishers, 2017, pp. 121–194. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1sq5vd6.8>.
- Curtis, Renée L. "Physical and Mental Cruelty in the "Lais" of Marie de France." *Arthuriana*, vol. 6, no. 1, 1996, pp. 22-35. *JSTOR*, DOI: 10.1353/art.1996.0004.
- Damon, S. Foster. "Marie de France: Psychologist of Courtly Love." *PMLA*, vol. 44, no. 4, 1929, pp. 968-96. *JSTOR*, <http://www.jstor.org.ezp3.lib.umn.edu/stable/457705>.
- Ferrante, Joan M. "Cortes'Amor in Medieval Texts." *Speculum*, vol. 55, no. 4, 1980, pp. 686-95. *JSTOR*, DOI: 10.2307/2847660.

- Gaunt, Simon. "A Martyr to Love: Sacrificial Desire in the Poetry of Bernart de Ventadorn." *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 31, no. 3, 2001, pp. 477–506. *Project MUSE*, doi:10.1215/10829636-31-3-477.
- Hoepffner, Ernest. *Les Lais de Marie de France*. Edited by Boivin et Cie, Boivin, 1935.
- Hoepffner, Ernest. *Les Troubadours: Dans leur vie et dans leurs oeuvres*. Librairie Armand Colin, 1955.
- Huchet, Jean-Charles. *L'amour discourtois: La "fin'amors" chez les premiers troubadours*. Bibliothèque Historique Privat, 1987.
- Hult, David F. "Gaston Paris and the Invention of Courtly Love." *Medievalism and the Modernist Temper*. Edited by R. Howard Bloch and Stephen G. Nichols, Johns Hopkins UP, 1996 pp. 192-224.
- Ireland, Patrick John. "The Narrative Unity of the "Lanval" of Marie De France." *Studies in Philology*, vol. 74, no. 2, 1977, pp. 130-45. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4173931.
- Krause, Virginia, and Christian Martin. "Topoi et utopie de l'amour dans les *Lais* de Marie de France." *Dalhousie French Studies*, vol. 42, 1998, pp. 3-15.
- Lazar, Moshé. *Amour courtois et "fin'amors" dans la littérature du XII^e siècle*. Librairie C. Klincksieck, 1964.
- Marie de France. "Lanval". *Lais de Marie de France*. Translated by Laurence Harf-Lancner. Edited by Karl Warnke, Le Livre de Poche, 2013.
- . "Prologue". *Lais de Marie de France*. Translated by Laurence Harf-Lancner. Edited by Karl Warnke, Le Livre de Poche, 2013.

- Mickel, Emanuel J., Jr. "A Reconsideration of the *Lais* of Marie de France." *Speculum*, vol. 4, no. 1, 1971, pp. 39-65. *JSTOR*, DOI: 10.2307/2855088.
- Moore, John C. "'Courtly Love': A Problem of Terminology." *Journal of the History of Ideas*, vol. 40, no.4, 1979, pp. 621-32. *JSTOR*, DOI: 10.2307/2709362.
- Schiött, Emil. *L'amour et les amoureux dans les Lais de Marie de France*. Dissertation, Lund, 1889. *HathiTrust*, <https://hdl.handle.net/2027/coo.31924085204323>.
- Stierle, Karlheinz. "Légendes de l'amour absolu : Remembrance et écriture dans les "Lais" de Marie de France." *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur*, vol. 121, no. 1, 2011, pp. 66-79. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41348195.
- Topsfield, Leslie T. "Bernart de Ventadorn." *Troubadours and Love*, Cambridge University Press, 1978, pp. 111–136.
- Toury, Marie-Noëlle. *Mort et fin'amors dans la poésie d'oc et d'oïl aux XII^e et XIII^e siècles*. Honoré Champion, 2001.