

VÉRONIQUE DOMINGUEZ-GUILLAUME  
ET ÉLISABETH GAUCHER-RÉMOND (DIR.)

# EXPÉRIENCES CRITIQUES

Approche historiographique  
de quelques objets littéraires médiévaux





# EXPÉRIENCES CRITIQUES

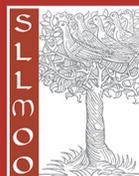
## Approche historiographique de quelques objets littéraires médiévaux

Quelle est la place des études littéraires médiévales dans un contexte scientifique où, des Annales à la *microstoria*, les sciences humaines apportent un éclairage sans cesse renouvelé aux savoirs qu'elles constituent ?

Devenu académique, le savoir sur les textes littéraires médiévaux a été soumis à un examen où bien souvent, l'histoire littéraire leur a attribué une place aussi restreinte que discutée. L'ouvrage évoque quelques-uns des critères qui ont déterminé cette histoire particulière, une histoire de la critique où se sont succédés engouements et rejets. Existe-t-il une « New Philology » ? Le roman du XIII<sup>e</sup> siècle est-il réaliste ? Dans un premier temps sont étudiés quelques débats, ainsi que des notions formelles comme celles de motif, d'art poétique ou de genre, et enfin la question des relations entre l'homme et l'œuvre : quel fut le rôle de tous ces éléments dans le classement, l'évaluation et l'appréciation des textes littéraires médiévaux ? Dans un second temps, des études de cas explorent le fonctionnement de ces outils critiques dans deux domaines : le roman arthurien et la lyrique.

Loin d'en faire le procès, les contributions éclairent les pouvoirs exercés par les gestes critiques successifs sur les objets littéraires médiévaux. Et des premiers jugements étudiés à l'engagement de chaque contributeur, c'est une histoire vive qui s'écrit, la pluralité des démarches s'accompagnant de surprises et de créations.

Illustration : Maurice Lalau, illustration du *Roman de Tristan et Iseut renouvelé* par Joseph Bédier, Paris, H. Piazza et Cie, [1909], planche X, « Toute la nuit, traversant pour la dernière fois les bois aimés, ils cheminèrent sans parole » © Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne



ISBN : 979-10-231-3266-3

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

## EXPÉRIENCES CRITIQUES



**Cultures et civilisations médiévales**  
collection dirigée par Jacques Verger et Dominique Boutet

**Dernières parutions**

*Le Manuscrit unique. Une singularité plurielle*  
Élodie Burle-Errecade & Valérie Gontero-Lauze (dir.)

*Le Rayonnement de la cour des premiers Valois à l'époque d'Eustache Deschamps*  
Miren Lacassagne (dir.)

*Ambedeus. Une forme de la relation à l'autre au Moyen Âge*  
Cécile Becchia, Marion Chaigne-Legouy et Lætitia Tabard (dir.)

*Épistolaire politique. II. Authentiques et autographes*  
Bruno Dumézil & Laurent Vissière (dir.)

*Imja et name. Aux sources de l'anthropologie germanique, anglo-saxonne et slave*  
Olga Khallieva Boiché

*Lire en extraits. Lecture et production des textes de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge*  
Sébastien Morlet (dir.)

*Savoirs et fiction au Moyen Âge et à la Renaissance*  
Dominique Boutet & Joëlle Ducos (dir.)

*Épistolaire politique. I. Gouverner par les lettres*  
Bruno Dumézil & Laurent Vissière (dir.)

*Prédication et propagande au temps d'Édouard III Plantagenêt*  
Catherine Royer-Hemet

*Intus et foris. Une catégorie de la pensée médiévale?*  
Manuel Guay, Marie-Pascale Halary & Patrick Moran (dir.)

*Wenceslas de Bohême. Un prince au carrefour de l'Europe*  
Jana Fantysová-Matějková

*L'Enluminure et le sacré. Irlande et Grande Bretagne, VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles*  
Dominique Barbet-Massin

*Les Usages de la servitude. Seigneurs et paysans dans le royaume de Bourgogne*  
(VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)  
Nicolas Carrier

*Rerum gestarum scriptor. Histoire et historiographie au Moyen Âge. Mélanges Michel Sot*  
Magali Coumert, Marie-Céline Isaïa, Klaus Krönert & Sumi Shimahara (dir.)

*Hommes, cultures et sociétés à la fin du Moyen Âge.*  
*Liber discipulorum en l'honneur de Philippe Contamine*  
Patrick Gilli & Jacques Paviot (dir.)

Véronique Dominguez-Guillaume  
et Élisabeth Gaucher-Rémond (dir.)

# Expériences critiques

Approche historiographique  
de quelques objets littéraires médiévaux

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général  
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023  
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0598-8

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)  
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP  
Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<http://sup.paris-sorbonne.fr>

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

SECONDE PARTIE

**« Expériences critiques » :  
études de cas**



# Histoires de la lyrique



« L'AMOUR COURTOIS » :  
HEURS ET MALHEURS D'UNE NOTION CRITIQUE

Michèle Gally  
Aix-Marseille Université

Je me propose de réfléchir sur une expression qui demeure encore aujourd'hui comme une évidence en tant que notion critique, voire en tant que concept : « l'amour courtois », sur son double corollaire, l'expression médiévale de langue d'oc : la « *fin'amor* », ainsi que sur l'autre appellation proposée par les critiques : « l'amour chevaleresque »<sup>1</sup>.

Proposée et définie par Gaston Paris en 1883, la formule connut un succès assez rapide, et fut adoptée avec plus ou moins de rigueur, malgré les mises au point prudentes de Jean Frappier. Révélatrice du désir de normativité caractérisant la critique, elle réunit deux termes dont on ne sait pas dans quelle mesure ils s'appliquent à la seule analyse des textes fictionnels (qu'ils soient poétiques ou narratifs) ou bien s'étendent à un « code » qui aurait trouvé des échos dans la réalité de la société médiévale. Gaston Paris, dans son article, emploie l'indéfini « on » pour décrire cet amour particulier et ses règles, dont il voit la première illustration dans le *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes :

Enfin, et c'est ce qui résume tout le reste, l'amour est une science, une vertu, qui a ses règles comme la chevalerie ou la courtoisie, règles que l'on possède et qu'on applique mieux à mesure qu'on fait plus de progrès, et auxquelles on ne doit pas manquer sous peine d'être jugé indigne. Dans aucun ouvrage français, autant qu'il me semble, cet amour *courtois* n'apparaît avant le *Chevalier de la charrette*<sup>2</sup>.

- 1 On trouve cette appellation chez Claude-Charles Fauriel, dans son cours intitulé « De la chevalerie dans ses rapports avec la poésie provençale », publié dans *Histoire de la poésie provençale* [1846], Genève, Slatkine, 1963, p. 499 et 505. Le philologue définit longuement les modalités de cet « amour » pris dans son contexte historique (féodalité, statut de la femme et du mariage) et dans ses différences linguistiques en occitan chez les troubadours.
- 2 Gaston Paris, « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac, II. Le *Conte de la charrette* », *Romania*, 12, 1883, p. 459-534, cit. p. 519. Pour une analyse plus développée de la position de Gaston Paris, voir Ursula Bähler, *Gaston Paris et la philologie romane*, Genève, Droz, 2004, not. p. 616-617.

« On » désigne-t-il seulement le personnage romanesque? Le trait définitoire tient à l'adjectif *courtois*, qui renvoie au milieu des « cours » et à ceux qui y appartiennent. L'amour serait par excellence « courtois », et tout récit médiéval qui ne parle pas de l'amour de Dieu<sup>3</sup> mais de l'amour humain se trouve défini par cet adjectif, absent du texte original. Ainsi, par exemple, Claude Buridan traduit le traité latin d'André le Chapelain, *De Amore libri tres*, par *Traité de l'amour courtois*, alors même que le statut exact de cette œuvre énigmatique pour nous demeure débattu : manuel de l'amour pour les gens de cour, plaisanterie de clercs, imitation sérieuse ou ludique de l'*Ars amatoria* d'Ovide ou des traités sur l'amour des théologiens, pamphlet contre l'amour profane? On ne sait d'ailleurs pour quelle raison exacte cet étrange traité sera finalement condamné en 1277 par l'évêque de Paris Étienne Tempier, sinon peut-être pour amoralité, ce qui renvoie notre interrogation à son point de départ : les œuvres parlent-elles, et à quel degré de réalité, des mœurs? Et sont-elles en cela pernicieuses, voire dangereuses et condamnables<sup>4</sup>? Cependant, le modèle des relations amoureuses que ce traité latin présente s'adresse aux gens de cour selon un montage spéculaire, où les « jugements d'amour sont émis par des dames de la haute aristocratie, tandis que le peuple en est exclu<sup>5</sup> ».

« L'amour courtois » se situe en effet, non sans ambiguïté, au carrefour de deux grands domaines qu'il conjoint : celui de « l'amour », saisi comme sentiment universel, bien qu'élitiste (Eric Koehler parle du « plus puissant des instincts humains<sup>6</sup> ») ; celui de la fiction, en particulier celle de la poésie lyrique, qui serait à lire, selon ce qu'elle présente d'elle et annonce, comme parlant directement et véritablement de l'amour ainsi défini plus haut. C'est cependant à partir du « roman » que l'expression a été forgée par Paris, c'est-à-dire d'une forme qui propose une représentation narrative d'un « amour » désigné par les troubadours comme amour *fine*, épuré, d'exception, *parfait*. Il y a là une autre ambiguïté. Dans *La Fleur inverse*, Jacques Roubaud pose clairement les données du problème :

- 3 Au Moyen Âge, le discours sur l'amour appartient prioritairement et presque exclusivement aux théologiens ; ce sont eux qui rédigent des traités sur l'amour. Voir *Amours plurielles. Doctrines médiévales du rapport amoureux de Bernard de Clairvaux à Boccace*, éd. Ruedi Imbach et Iñigo Atucha, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2006, not. p. 14-27.
- 4 La première querelle littéraire de notre histoire, celle du *Roman de la Rose*, au début du xv<sup>e</sup> siècle, aborde exactement cette question : ce roman allégorique du xiii<sup>e</sup> siècle, où « l'art d'amour est toute enclose », et qui se donne en deuxième partie comme « miroir aux amoureux », est-il moralement acceptable?
- 5 Rédigé en latin, il circule cependant dans le milieu des clercs. C'est pourquoi son cas est particulièrement complexe. Voir la dernière mise au point : Francesca Battista, *I volti dell'amore*, Roma, Arachné, 2010.
- 6 Erich Koehler, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », *Cahiers de civilisation médiévale*, 25, 1964, p. 39.

Le dire de la poésie qui est dire d'amour n'est pas une théorie de l'amour. Il n'y a pas de théorie de l'amour des troubadours [...]. On peut lire quelque chose du sens de la théorie d'amour en dehors du *trobar* car les réactions, les influences du Grand Chant sur les littératures médiévales ont été immenses. On peut envisager que la première prose du roman, celle du *Lancelot en prose*, à la suite du roman en vers octosyllabique de Chrétien de Troyes est une immense illustration polémique de l'*amors*. La théorie de l'*amors* ne s'explique pas, elle n'est pas dicible en des termes autres que les poèmes même où elle apparaît, mais on peut, indirectement, la montrer. Le roman d'amour médiéval est, très largement, la mise en œuvre de cette « monstration », la *manifestation romanesque* de l'*amors*<sup>7</sup>.

On est donc devant une double difficulté, celle à la fois d'une narrativisation de « l'amour », et celle de sa thématization au creux de la différence ici donnée comme essentielle entre l'énonciation lyrique et l'énoncé romanesque.

Ainsi, à la question de ce que nous pouvons comprendre de la lyrique médiévale et des enjeux qu'y déposaient ses auteurs s'ajoute celle du rapport qu'elle entretenait avec la société où elle est née et s'est développée. De quoi la fiction poétique est-elle tributaire? Sur quoi agit-elle? Est-elle un pur produit de divertissement ou un outil didactique – un « miroir », au sens médiéval du terme? Constitue-t-elle un guide d'amour que le roman aurait en charge de mettre à l'épreuve au deuxième degré, et que les auditeurs seraient invités à imiter?

L'amour défini comme « courtois » ouvre à toutes ces pistes : on peut y lire un progrès des mœurs, effectif ou souhaité, mis en œuvre par les clercs à destination de la classe noble<sup>8</sup> ; souligner son caractère profane et érotique, qui s'érige contre la morale religieuse et entraîne la constitution de deux éthiques rivales ou, au contraire, y entendre des échos religieux et métaphysiques ; enfin, on peut le comprendre comme un pur jeu de discours, le verbe poétique métaphorisant dans le terme d'« amour » son outil propre – la langue, voire la parole – et la recherche d'une saisie impossible/incomplète du monde par le Verbe poétique<sup>9</sup>. En ce dernier cas, *l'amour romanesque* diffère de *l'amour lyrique*, le désir devenant *pour ce dernier* l'autre nom du travail de la langue pour atteindre ce qui est de l'ordre de l'indicible. Demeure dans tous les cas le sens élitiste subsumé par le qualificatif *courtois*.

7 Jacques Roubaud, *La Fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986, p. 12-13.

8 Georges Duby, *Mâle Moyen Âge. De l'amour et autres essais*, chap. IV : « À propos de l'amour que l'on dit courtois », Paris, Flammarion, 1987, p. 74-82.

9 *Mutatis mutandis* on rejoint là, sans filiation, certains enjeux de poètes modernes (Char, Du Bouchet, Bonnefoy, etc.). À noter également : la première lyrique est musicale, et donc en relation avec l'harmonie en tant que structure de l'univers.

Sur une matière si riche, le dossier que je présente est loin de l'exhaustivité ; et je ne saurais prétendre broser en quelques pages une histoire de la critique<sup>10</sup>. Le choix des références que j'ai privilégiées a pour but de montrer comment des analyses aux présupposés théoriques les plus divers ont pu s'emparer d'une expression parfois encombrante au prix d'une hésitation entre parler de la société de cour, parler du désir, parler de littérature.

Mon parcours, essentiellement mené à travers quelques citations, selon l'intention méthodologique de cette rencontre, suivra un plan simple quoique non exactement chronologique, depuis l'origine de l'expression et sa discussion entre les premiers médiévistes. Celle-ci ouvre à deux interrogations liminaires : doit-on appliquer l'expression à la lyrique comme au roman, et ne vaut-elle qu'à l'intérieur de ce que l'on appellera la littérature ? Ou bien quel lien, d'ordre sociologique et/ou idéologique, la représentation de l'amour qu'elle désigne entretient-elle avec la société de cour ?

206

Dans un deuxième moment, je m'attacherai aux auteurs qui posent plus directement la problématique générale de l'amour : en quoi a-t-on pu dire que, sous cette forme et pour l'Occident chrétien, le Moyen Âge en était, en quelque sorte, l'inventeur ? Cet angle de vue conduit souvent à un détour par la théologie, et conjointement, voire corollairement, par la psychanalyse.

Dans un troisième temps, l'accent sera mis sur une critique qui privilégie l'acte poétique plutôt que ses thématiques, en une sorte de déplacement de la question qui peut paraître l'évacuer : l'expression « amour courtois » se fondrait alors dans l'expression troubadouresque originelle de « *fin'amor* ».

Il faut noter que ces clivages sont en partie forcés et qu'en particulier Jean Frappier, déjà, s'efforçait de concilier tous les aspects du problème de définition. Mais c'est cette difficulté, et avec elle ces tentatives récurrentes de redéfinition, qui m'ont paru, par elles-mêmes, fécondes pour la réflexion.

Ce parcours, enfin, ne saurait s'achever par une conclusion. Il se veut davantage une invitation à poursuivre le débat, tout en défendant l'idée qu'il faut poser aux œuvres médiévales les mêmes questions qu'aux œuvres des autres époques sans craindre à l'excès l'anachronisme, si cette crainte doit conduire à les cantonner dans une spécificité trop fermée et à croire en une pure objectivité scientifique qui effacerait la position historique du critique. La littérature médiévale, voire la société médiévale, vient à nous à travers des voiles que nous tissons en partie avec nos propres matériaux. L'histoire, embryonnaire, de la notion critique que nous isolons témoigne de cette inscription du critique dans son temps ; et c'est

---

10 Bien des noms manquent, comme celui de Moshe Lazar (*Amour courtois et fin'amors dans la littérature du x<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1964) ou encore, pour une lecture psychanalytique, ceux d'Henri Rey-Flaud (*La Névrose courtoise*, Paris, Navarin, 1983) et de Jean-Charles Huchet (*L'Amour discourtois. La fin'amors chez les premiers troubadours*, Toulouse, Privat, 1987).

cette variation des points de vue et des outils théoriques qui fait la vie des œuvres du passé<sup>11</sup> au sein de la relation interprétative que nous entretenons avec elles.

## ENTRE ROMAN ET LYRIQUE

Gaston Paris reconnaît que le terme d'« amour courtois » n'appartient pas à la littérature médiévale, et que l'on n'en trouve qu'une brève allusion chez le troubadour Peire d'Auvergne, ainsi que dans le roman anonyme *Flamenca*, dans la bouche d'Archambault, le mari jaloux :

Que faria s'us truanz,  
Que.s fenera d' *amor cortes*  
E non sabra d'Amor que fes,  
L'avia messa en follia<sup>12</sup> ?

On remarquera que ce « roman », comme d'autres *novas*, est une mise en récit de la *fin'amors*, et donc une œuvre réflexive et métapoétique, qui se présente comme un art d'aimer<sup>13</sup>.

Le même Gaston Paris définit le type d'amour que son expression désigne en quatre points : il s'agit d'un amour illégitime, où l'amant se tient dans une position inférieure à la dame, et pour elle se doit d'accomplir des prouesses ; enfin, « et c'est ce qui résume tout le reste, l'amour est un art, une science, une vertu, qui a ses règles comme la chevalerie ou la courtoisie<sup>14</sup> ». À l'influence d'Ovide se combinerait le développement au XII<sup>e</sup> siècle d'une société de cour, à la faveur de changements de mœurs dans l'Angleterre d'Henri I<sup>er</sup> comparables à la situation des cours méridionales, où existait « une société de cour oisive et de mœurs peu sévères », lieu de naissance de la poésie d'amour médiévale. Or un tel amour, raffiné et savant, aurait été un « amour de tête et non de cœur »<sup>15</sup>. Ainsi donc, utiliser « amour courtois » pour l'amour de Lancelot envers Guenièvre le distingue mal de ce que Fauriel déjà avait désigné par

- 11 « Le savoir philologique n'est concevable qu'en relation permanente avec l'interprétation du texte, dont le but doit être non seulement de connaître son objet mais aussi de contribuer à étudier et à décrire cette connaissance en train de se faire, c'est-à-dire le surgissement d'une nouvelle intelligence de l'œuvre. » (Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 48.)
- 12 V.1196-1199 : « Et que ferai-je si un méchant hypocrite, singeant l'amour courtois sans même connaître les comportements d'Amour, lui avait mis folie en tête ? » (Flamenca. *Roman occitan du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. et trad. Jean-Charles Huchet, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1988, p. 86-87.)
- 13 Voir René Nelli, *Le Roman de Flamenca. Un art d'aimer occitanien du XIII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Institut d'études occitanes, 1966, Introduction p. 9-15 : « Position du problème ».
- 14 « Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac, II. *Le Conte de la charrette* », art. cit., p. 519.
- 15 *Ibid.*, p. 521.

l'expression « amour chevaleresque », tandis que la *fin'amor* troubadouresque est renvoyée à une facticité qui s'oppose (pour ces romantiques impénitents !) à la passion amoureuse<sup>16</sup>. Jean Frappier, en 1973, s'efforcera de clarifier ces nouvelles catégories, en distinguant la « courtoisie » qui s'apparente à la « galanterie » (de fait plus tardive) et la « *fine amor* » occitane, qu'il réhabilite en quelque sorte en « religion de l'amour », la rapprochant donc précisément mais sans le dire vraiment de la « passion », c'est-à-dire du sentiment véritable à ses yeux. La distinction cependant entre ce qui est effet de discours et réalité reste suspendue, même si Frappier souligne que « l'expression d'« amour courtois » manque d'authenticité » (mais qu'entend-il par là exactement : le sens ancien ou le sens moderne du mot *courtois* ?) et qu'elle « appartient à la terminologie de la critique moderne »<sup>17</sup>.

208

Parle-t-on des mœurs ou de poésie ? Cette ambiguïté du statut référentiel de l'expression sera retravaillée finement par la critique sociolittéraire d'Eric Koehler. Le médiéviste allemand s'efforce de comprendre pourquoi une telle poésie ou, plus largement, ce que nous appelons la « littérature » courtoise s'est développée précisément au XII<sup>e</sup> siècle et dans un milieu de cours féodales. Le lien de ce type d'amour et du milieu courtois proprement dit tient, pour lui, à un faisceau de données sociohistoriques. Dans cette représentation, on l'a rappelé, l'amant se déclare inférieur à la dame aimée et par là soumis à ses ordres. De quelle infériorité s'agit-il ? Koehler projette directement le scénario lyrique de l'« amour courtois » sur la scène historique féodale. La situation vassalique est transposée dans la sphère érotique en une quête de la récompense à travers la dialectique de la possession et de la non-possession. Cette représentation apparemment idéalisée et métaphorique des relations entre les sexes dit, somme toute, non pas l'amour en tant que lien sentimental et érotique mais les rapports de pouvoir qui régissent la société de cour. Koehler cherche en effet une réponse au phénomène des origines

16 Ainsi Joseph Bédier : « L'amour n'est plus une passion, c'est un art, pis encore, un cérémonial ; il aboutit à un sentimentalisme de romances pour guitare, et les trouvères passent, sans transition, des passions rudimentaires des chansons de geste aux pires fadeurs du troubadourisme » (« Les lais de Marie de France », *Revue des Deux Mondes*, 107, 1891, p. 853). Ursula Bähler insiste sur le fait que d'après Paris, le côté codifié de cet amour l'empêche d'être un véritable amour, selon l'idée romantique qui veut que le véritable amour est purement passionnel et doit « échapper à toute systématisation et à toute casuistique rationnelles. [A]ux yeux du philologue, [...] cette littérature est essentiellement factice, voire mensongère » (*Gaston Paris et la philologie romane, op. cit.*, p. 617). On remarquera que ce sont les médiévistes qui lisent ces textes médiévaux comme une codification...

17 Jean Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973, cit. p. 3-4. « Au fond, il conviendrait de réserver « amour courtois » à la galanterie mondaine, au respect des bienséances dans le domaine de l'amour et « *fine amor* » à cette forme de sentiment qui n'oublie certes pas les bienséances mais leur rajoute chez les lyriques et les romanciers du XII<sup>e</sup> toute une religion de l'amour » (*ibid.*, p. 40-41).

de la poésie des troubadours (c'est-à-dire de la fiction et du code amoureux que, selon lui et les précédents critiques, les troubadours ont forgés) dans sa totalité. Son analyse prend pour appui l'évolution de la société féodale où se dessine, puis s'amplifie, une bipartition entre grands seigneurs féodaux et petits vassaux, les troubadours et les trouvères reflétant selon lui la situation de la petite noblesse :

Ce qui est en jeu est la montée d'un groupe social en gestation dans le cadre de la noblesse [...]. Je me suis attaché à montrer l'analogie qui existe entre la structure sociale et celle de la psychologie amoureuse afin de prouver que la poésie des troubadours et l'amour courtois ne peuvent se comprendre que par l'histoire et la sociologie<sup>18</sup>.

En ce sens, cet amour inventé par les troubadours « n'est pas pure fiction ». Il est aussi très précisément « courtois », qu'il apparaisse dans la lyrique ou dans le roman. On notera cependant l'utilisation de l'outil de « l'analogie », et par lui, la mise en relation de la structure sociale non pas avec les productions poétiques, mais avec une « psychologie amoureuse ». L'idée de code amoureux demeure ainsi sous-jacente à cette interprétation.

#### L'AMOUR COMME INVENTION MÉDIÉVALE ?

De diverses manières, nombre de critiques se sont plu à voir dans le premier Moyen Âge littéraire l'*inventeur* de l'amour, du moins de ce que nous appelons tel et dont nous restons de façon plus ou moins affadie les lointains héritiers<sup>19</sup>. Pour prendre un exemple en dehors de la sphère strictement universitaire, Octavio Paz, dans *La Flamme double*, traitant de la question des liens entre sexualité, érotisme et amour de l'Antiquité à la modernité, parle du phénomène de l'« amour courtois » comme d'une des modalités du dépassement de « l'animalité » du sexe – de sa naturalité –, sans pour autant pencher du côté de l'ascétisme religieux. Cet « amour » se situerait dans un entre-deux entre le libertin et le religieux solitaire. Il se définirait, et c'est l'un des deux points importants, comme la transformation de l'objet érotique en un sujet libre et

18 « Il m'est apparu comme une conclusion inéluctable [...] que le grand paradoxe, si éminemment poétique, de l'amour courtois, à savoir la renonciation à l'assouvissement du désir amoureux, "l'amour lointain", n'est, en dernière instance, que la projection sublimée de la situation matérielle et sociale de la petite noblesse... » (Erich Koehler, « Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours », art. cit., p. 28.)

19 Au-delà de la tradition critique ouverte par René Nelli ou encore par Denis de Rougemont, et parfois simplifiée, on retrouve sous la plume de Jacques Roubaud, avec une forme indirecte et un brin ironique, l'allusion à cette idée d'une origine occitane absolue de l'amour : « Les troubadours auraient été fort surpris d'apprendre qu'ils avaient "inventé l'amour" » (*Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971, Introduction, p. 1).

unique. Le second serait le fait qu'il s'accompagne d'une réflexion qui permet de le convertir en idéologie d'une société: la « courtoisie ». L'amour courtois s'apprend, dit Paz, et ce que nous désignons par le terme d'« amour » est la forme prise par cette réflexion en Occident, quoiqu'on en trouve des traits comparables dans d'autres civilisations<sup>20</sup>. L'essayiste mexicain synthétise la lecture ouverte par Gaston Paris en reconnaissant une spécificité médiévale dans la codification de l'amour. Si l'amour n'est certes pas l'exclusivité de l'Occident troubadouresque, il définit en ce lieu et à cette époque une véritable « idéologie », une éthique et un art de vivre.

210

Ainsi donc l'« amour courtois », non désigné ainsi par les auteurs médiévaux, aurait vocation, d'après les critiques, à devenir modèle alors même que seule une catégorie sociale, dominante, en aurait forgé l'image, la notion et les modalités à travers ses poètes. On sait que la *vilainie* (la catégorie des « vilains ») s'oppose diamétralement à la *courtoisie*, reléguant ceux qui n'appartiennent pas à l'élite guerrière dans un en-dehors de l'amour, autrement dit, à l'extérieur de ce qui est donné comme un progrès humain de civilisation rompant avec la sauvagerie et la nature brute. L'amour n'existe pas pour tout le monde. En cela, il est bien *courtois*, et son lieu d'actualisation ne saurait se situer ailleurs qu'au sein de la « cour ». Le sentiment, et surtout l'éducation du désir sexuel, la capacité à attendre son assouvissement, sont en effet au cœur de cette conception de l'amour illustrée par le personnage de Lancelot, pour qui fut créée l'expression. Cependant, alors que le meilleur chevalier du monde devient dans les récits qui narrent son histoire l'amant effectif de la plus haute dame, l'amant qui parle dans le poème semble rester dans une éternelle attente de sa « joie ». La forme continue à imposer des clivages et la *fin'amor*, à se distinguer de la représentation romanesque.

Or, s'il est des hommes (et des femmes) pour qui l'état de désir ne saurait se résoudre dans une union effective avec son objet, ce sont les religieux et les mystiques. Ces dernières années, le rapprochement a été fait (à nouveaux frais) entre le discours érotique profane et le discours théologique. Si l'amour « courtois » se définit comme un désir inassouvi, comme une quête et une requête toujours reprises sans que l'on parvienne à un accomplissement et à un apaisement, il peut être retraduit dans les termes mêmes d'absence et de présence par lesquels le mystique parle de son amour de Dieu et de la relation *amoureuse* qu'il/elle entretient avec Lui. Combinant lecture des théologiens – Bernard de Clairvaux, Guillaume d'Auxerre, Richard de Saint-Victor... – et

20 Octavio Paz, *La Flamme double. Amour et érotisme*, trad. Claude Esteban, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1994, cit. p. 36.

psychanalyse lacanienne, Charles Baladier, dans *Érôs au Moyen Âge*<sup>21</sup>, place au centre de son propos la *delectatio morosa* qui, dans son suspens même, est plaisir de savourer la représentation imaginaire d'un acte toujours différé. Le plaisir naît de l'impossibilité où l'amant se trouve d'accomplir ce vers quoi il aspire et de l'action d'exprimer, – de dire –, cette tension irrésolue. On peut voir là l'un des nœuds de la reconduction à l'infini du scénario et des motifs de la chanson lyrique médiévale. Mais Baladier croit retrouver là le plaisir « dans le fantasme » au sens de Lacan, lequel marquerait toute la culture courtoise. Pour lui, « c'est avec l'avènement de cette idée du plaisir à désirer que le Moyen Âge innove dans l'histoire occidentale des conceptions de l'amour ». Or, s'il précise que les troubadours et les théologiens se séparent sur l'utilisation à faire de ce désir-plaisir : « On voit se rencontrer les théologiens et les troubadours sur cette idée que le désir est d'emblée prise de plaisir, les premiers pour dénoncer et mesurer la culpabilité qui découlerait d'une telle imbrication, les seconds pour y fonder l'art de cultiver sur le mode lyrique l'originale jouissance propre à leur expérience amoureuse », on ne sait pas si le critique croit en une pratique réelle, le fameux « *assag* » des troubadours, qui fit couler beaucoup d'encre chez les spécialistes de cette lyrique : « Les techniques dont il s'agit dans l'amour courtois sont des techniques de la retenue, de la suspension, de l'amour *interruptus* »<sup>22</sup>. Ce qui peut apparaître comme un changement d'outil épistémologique (la psychanalyse) ne transforme pas les difficultés de départ : de quoi parle-t-on exactement quand on se mêle d'« amour courtois » ?

Le philosophe italien Giorgio Agamben, quoique analysant aussi le caractère fantasmatique de la représentation médiévale, *courtoise*, de l'amour, apporte des arguments plus historiques à cette conception. Dans *Stanze*, il rapproche discours médical et théories psychiques et noétiques médiévales, et il met en relation la représentation narcissique et mélancolique de l'amant lyrique avec l'*acédie* monacale et la théorie des humeurs d'une part, avec les théories de la vision (flux de l'objet à l'œil et reflet par l'élément aqueux de l'œil-miroir) et la doctrine pneumatique du souffle d'autre part, l'ensemble conduisant à une conception et à une représentation de l'amour-maladie proprement médiévale malgré ses échos ovidiens. Les deux positions qui se distinguent alors sont celle du médecin qui cherche à guérir celui qui se trouve pris dans une contemplation fantasmatique mortifère, et celle du poète qui maintient l'amour qu'il chante à l'intérieur de ses bornes fantasmatiques et donc en pleine conscience, en jouant

21 Charles Baladier, *Érôs au Moyen Âge. Amour, désir et délectation morose*, Paris, Cerf, 1999, cit. p. 11 ; not. le chap. v. Ces thèses sont reprises dans *Aventure et discours dans l'amour courtois*, Paris, Hermann, 2010. On notera, dans un ouvrage qui est destiné à un plus large lectorat, l'apparition de l'expression « l'amour courtois ».

22 Charles Baladier, *Aventures et discours dans l'amour courtois*, op. cit., cit. p. 11-12.

des conceptions savantes autant que théologiques. Nous ignorons cependant de quoi était faite la culture des troubadours et des trouvères. On peut supposer que les données de cette médecine et de cette théologie constituaient une *épistémè* qu'ils combinaient avec leur connaissance de la musique et des autres *cansos*, connaissance empirique et poétique qui constituait le fond de leur *art*.

Fait retour dans ces analyses de « l'amour courtois » la question récurrente de définir l'objet dont on parle : d'expériences vécues, d'une leçon proposée au cercle de la noblesse guerrière, pour adoucir ses mœurs à la faveur d'une émotion esthétique, d'expériences poétiques formelles ?

#### RETOUR AU POINT DE DÉPART : LA PAROLE POÉTIQUE

Dans *Le Langage et la mort*, Giorgio Agamben définit cette fois « *Amors* » (le terme en langue d'oc) comme la métaphore de la mise en œuvre de la parole poétique contre le « vécu » :

212

*Amors* est le nom que les troubadours donnent à l'expérience de l'avènement de la parole poétique et l'amour est ainsi pour eux la *razo de trobar* par excellence. On ne peut toutefois comprendre le sens de ce que les poètes appellent amour, tant que l'on s'obstine à entendre ce terme, selon un malentendu séculaire, sur le plan du vécu : il ne s'agit pas ici pour les troubadours d'événements psychologiques ou biographiques, que l'on s'efforcerait ensuite d'exprimer en mots, mais, plutôt, d'une tentative de vivre l'avènement du langage comme une expérience amoureuse et poétique fondamentale<sup>23</sup>.

« Amour » est la raison d'être et le sens unique du *trobar*, de l'acte poétique, et plus essentiellement encore désigne le surgissement de la parole sur le silence, la faculté et la décision de se mettre à *dire*. Le philosophe italien fait référence à la célèbre *canso* du « Dreit nien » de Guillaume IX. Or, cet « avènement » sur le silence et le « rien » est en lui-même une dynamique, un mouvement que les troubadours nomment *amour*. On ne parle plus alors d'« amour courtois », car l'emploi du seul vocable *amour* produit une généralisation du propos à la fois par l'abandon de la connotation sociologique que l'expression draine<sup>24</sup> et, corollairement, celui d'une expérience vécue et par le déplacement de l'attention vers l'acte de parole en tant qu'énonciation et profération.

23 Giorgio Agamben, *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité* [1982], trad. Marilène Raiola, Paris, C. Bourgois, 1991, p. 123.

24 « L'hypothèse sociologique, qui voit dans l'amour courtois un phénomène essentiellement social, a si lourdement pesé sur l'étude des origines de la poésie amoureuse que, sauf exception, l'on a omis d'analyser ses éléments et sa structure tels qu'ils apparaissent dans les textes eux-mêmes » (*id.*, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* [1977], trad. Yves Hersant, Paris, C. Bourgois, 1981, p. 178).

Ainsi Robert Guiette, dès 1949, parlait-il de « chanson courtoise » et non d'amour courtois. Celle-ci devient, chez le critique belge, acte en soi et non énonciation de quelque histoire. Dans l'article fondamental qu'il consacre à la poésie formelle des trouvères, Guiette soutient que le public (exclusivement « courtois » ?) ne s'intéressait pas au sens de ce qui était dit, aux aspects anecdotiques des scénarios lyriques répétitifs, mais à la forme particulière que prenait chaque poème :

L'auditeur d'une chanson courtoise suivait tout le progrès d'un organisme vivant qui se développe, s'ordonne et se crée, son but même étant cette création ; un problème de forme se résout sous ses yeux ; une architecture s'édifie dans le temps ; un mouvement se poursuit jusqu'à son repos ; une mélodie, une chanson naît, vit et expire. Chez le poète, cela suppose l'instinct et la science formels. [...] Le public d'alors ne se soucie vraisemblablement de l'amant-martyr et de la dame-sans-mercy que lorsque l'œuvre qui les évoque réussit à organiser les éléments du problème en une forme où tout vit<sup>25</sup>.

C'est la perfection poétique – l'essai toujours recommencé pour atteindre cette perfection – qui portait chaque pièce lyrique vers un universel, en rapport avec l'expérience globale et présente en chacun de la vie :

Dans ce tout vivant, la plainte de l'amant martyr ou sa joie acquerront un relief que l'argument idéologique ne permettait pas de soupçonner et auquel ne pourraient que nuire les petits incidents réels de l'aventure amoureuse<sup>26</sup>.

Ce qui serait goûté par le public médiéval, selon Guiette, c'est le pouvoir donné au langage de devenir *authentique* à la faveur de son abstraction formelle même, et de rencontrer par une expérience esthétique un écho profond, *amoureux*, chez l'auditeur :

Le poète donne au langage le pouvoir de se transformer en puissance de rénovation : le lieu commun grâce à la forme acquiert un accent unique. L'amour que le poète se plaît à chanter, revêt une particulière authenticité à laquelle l'auditeur ne saurait rester indifférent : le jeu grâce auquel cet amour s'exprime, le fait valoir en tant que sentiment et vie, faute de quoi il n'y aurait qu'exercice d'école<sup>27</sup>.

Le désir amoureux que les trouvères ne cessent de répéter devient l'image, sinon le simple nom, de l'énonciation d'une parole lyrique, dans l'abstraction de toute

25 Robert Guiette, *D'une poésie formelle en France au Moyen Âge* [1949], Paris, G. Nizet, 1972, p. 40-41.

26 *Ibid.*, p. 41.

27 *Ibid.*, p. 56.

forme de sexualité et de sociabilité. On abandonne alors l'adjectif « courtois » qui ne sert plus qu'à désigner, éventuellement, une marque registrale.

Demeure seule l'idée de dynamique, d'élan *vers*, portée par le terme d'amour et plus largement par la métaphorisation érotique qu'il appelle, plus exactement, élan et obstacle tels que nous invite à les penser ensemble le scénario de cette lyrique. Dans une traduction plus abstraite encore de celui-ci, Paul Zumthor voit dans « l'obstacle érotique » (au cœur de toutes les interprétations sociologiques ou psychanalytiques) sur lequel se brise le chant du trouvère la lutte sourde entre la voix et le langage, leur impossible union, c'est-à-dire leur impossible fusion et identification :

Le mouvement de la *canso* procède d'une perception à la fois aiguë et obscure d'une sorte d'inconnue, promesse sinon menace, cachée, inscrite dans notre destin : un « quelque chose » intervient entre la voix et le langage, un obstacle interdit leur identification et fait que leur association même ne va pas de soi. Cette perception, le discours de la chanson le narrativise, au moins virtuellement et de façon latente : de là, ce motif de « l'obstacle érotique » cent fois et sous des appellations diverses désigné par les spécialistes comme la clé thématique de cette poésie. Mais la cause motrice véritable de la *canso*, dès sa genèse, c'est l'attrait à la fois et l'effroi de cette déhiscence, de cette hétérogénéité en nous que manifeste le son de la voix<sup>28</sup>.

214

#### CONCLUSION : « L'AMOUR COURTOIS », UN FANTASME CRITIQUE ?

Au terme de cette rapide enquête historiographique, « l'amour courtois » apparaît comme une notion critique féconde ; elle a traversé et traverse encore toutes les grilles et les outils de lecture, tous les champs épistémologiques. Sa faiblesse serait d'être liée, par ses termes mêmes, à une représentation socioculturelle, celle de la courtoisie, c'est-à-dire d'un ensemble de règles de conduite rattaché à un groupe social, celui de l'aristocratie féodale. Les plus anciens médiévistes, dont Jean Frappier, avaient souligné ce problème et cette difficulté. Ce lien cependant est tout à fait juste puisque les productions littéraires « courtoises » ont été composées précisément pour ce cercle ; mais si les normes de l'amour dit « courtois » se retrouvent jusqu'à la fin de la période médiévale littéraire<sup>29</sup>, elles ne rendent pas compte de toutes les représentations

<sup>28</sup> Paul Zumthor, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, PUF, 1984, p. 33.

<sup>29</sup> Les poètes des <sup>xiv</sup>e et <sup>xv</sup>e siècles porteront un regard critique et ironique sur ce qui se ressent, malgré son caractère fictionnel, comme un code : ainsi le cycle de la *Belle Dame sans mercy* à partir de l'œuvre d'Alain Chartier. Celui-ci cependant consiste en un échange de textes au sein d'une représentation qui demeure poétique.

médiévales de l'amour, en particulier de celle, capitale, portée par le mythe de Tristan, pourtant actualisé également dans un milieu de cour<sup>30</sup>. Or, on rencontre souvent l'utilisation peu rigoureuse et expansive d'une expression que l'on considère, au vu de son succès et, pour ainsi dire, de sa commodité, comme définitoire de la conception médiévale de l'amour. Ayant le mérite de cerner une spécificité qui ne recouvre ni l'art d'aimer ovidien, ni la galanterie, ni le sentimentalisme ou la passion irréprouvable, « l'amour courtois » est devenu comme l'épine dorsale de la littérature des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, dont les registres se distribuent autour de l'axe qu'elle constitue.

Mais revient une question, qui se pose depuis le début : quelle valeur d'authenticité (au sens moderne du terme), quelle valeur de référence du côté d'une expérience de vie accorder à ce qui ne se déclare que dans des récits et des poèmes ? Une réponse nuancée s'impose. Carrefour de conceptions théologiques et savantes et de modèles lyriques dont l'origine se perd, « l'amour courtois », identifiable en tant que phénomène poétique et romanesque, s'il n'a pas de référence dans la réalité, participe d'une représentation de l'homme et des rapports entre les sexes qui, si idéale soit-elle, interpelle, peut-on supposer, auditeurs et lecteurs ; et comme toute littérature, au sens où l'entend Jauss<sup>31</sup>, cette représentation influence la réalité sociale pour la polir, la policer, en dessinant de chant en chant, de lecture en lecture, un code amoureux qui, quoique profane, rejoint par-delà sa prise en compte ambiguë de la sensualité une éthique proche de celle enseignée par l'Église.

Mais la littérature apporte par définition moins de réponses que de questions, et le modèle idéalisé ne se dit qu'au sein de ce qui le contredit et le combat<sup>32</sup>. Le problème de « l'amour courtois » réside, en effet, dans sa normativité entée sur la répétition au cœur de la « poésie formelle » des troubadours. Normativité qui fait partie de sa définition par Gaston Paris, et qui attirait les foudres de Joseph Bédier ! Or, dans sa concision, l'expression fixe une réalisation par définition mouvante, problématique, tenue en échec par les œuvres qui s'écrivent *avec* autant que *contre* cette normativité. On n'a cessé de classer les récits en vrai et faux amour courtois !

La *fin'amor*, formule forgée par les troubadours et non par les critiques modernes, rencontre une mouvance semblable. Plus exactement, elle affronte l'impossibilité de fixer une définition, d'assurer des clivages entre le bon et le

30 L'évocation des représentations de l'amour dans une littérature précisément non courtoise (malgré les effets multiples de parodie) demeure en dehors de notre sujet.

31 « [L]a fonction de l'œuvre d'art n'est pas seulement de *représenter* le réel mais aussi de le *créer* [...]. L'histoire de la littérature [...] manifeste [...] cette fonction spécifique de *création sociale* que la littérature a assumée » (Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 33, p. 80).

32 Pensons à la partie « Gauvain » du *Conte du Graal*, pour évoquer un classique.

mauvais amour, le vrai et le faux, le courtois et le discourtois au point d'en faire la matière de certains de ses chants. Dans les chansons, le *fin'amans* se mesure aux faux amants : les *losangiers*, par rapport auxquels il se définit. Il ne se présente qu'au cœur d'une double négativité : face au mutisme qui le saisit et à la non-reconnaissance de la dame, face aux beaux parleurs qu'il déclare n'être que des menteurs. Il n'y a pas de « suspens » de l'accomplissement érotique, car, au sens strict de ce qui nous est dit, celui-ci n'existe pas, et il n'est peut-être pas l'enjeu de la chanson. Pourtant, le lecteur suit la fiction suggestive d'un amour entièrement construit par le *je* lyrique ; et il édifie à son tour une suite possible, un débouché rêvé. Chrétien de Troyes a su mettre ce processus en abyme de façon remarquable dans le *Chevalier de la Charrette*. Le lieu, en effet, où se vit l'amour, s'il n'est pas le lieu du poème, est à peine celui du roman : Lancelot ne possède sa dame que dans l'autre espace du royaume de Gorre, dont Chrétien de Troyes ne sut pas, ou ne voulut pas, le faire revenir. L'amour courtois, l'amour parfait des troubadours, n'existe pas sinon dans un horizon fantasmé, un possible lointain, virtuel.

Les effets de lecture, dont participe l'interprétation savante, se mesurent donc aux jeux, pervers et trompeurs, des textes. L'éloignement dans le temps accroît à la fois la myopie et la vision globale des lecteurs modernes. Mais le classement, la volonté d'expliquer et de désigner, restent en eux-mêmes productifs, car seuls propres à nous permettre de lire encore les récits et les poèmes anciens « dans une élucidation de nous-mêmes et pour nous-mêmes » :

[P]arlerions-nous d'amour, aimerions-nous aujourd'hui comme nous le faisons, sans les troubadours et Chrétien de Troyes ? Que courtoisie et hommage soient devenus des clichés, c'est une autre affaire, la nôtre ; et le retour aux textes sera eau de jouvence<sup>33</sup>.

33 Pierre-Yves Badel, « Pourquoi une poétique médiévale ? », *Poétique*, 18, 1974, p. 263.

## TABLE DES MATIÈRES

Introduction : position du problème Élisabeth Gaucher-Rémond & Véronique Dominguez-Guillaume .....	7
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

### PREMIÈRE PARTIE

#### HISTORIOGRAPHIE : THÉORIES ET NOTIONS

##### MÉTHODE ET IDÉOLOGIE

Nouvelles méthodes pour textes anciens : le <i>Joseph</i> de Robert de Boron et la querelle de la <i>New Philology</i> Patrick Moran.....	29
Réalisme et idéologie dans le <i>Guillaume de Dole</i> de Jean Renart : pour un changement de paradigme herméneutique Philippe Haugeard.....	43

##### AFFAIRES DE STYLES, QUESTIONS DE GENRE

Prolégomènes à toute critique des stéréotypes de la littérature médiévale : l'oiseau voleur dans <i>L'Escoufle</i> de Jean Renart Jean-Jacques Vincensini.....	63
Registre, style et manière dans la lyrique médiévale : les poèmes lyriques de Guillaume de Machaut et les doctrines médiévales des styles Ludmilla Evdokimova.....	75
La chanson de geste : une expérience critique, une expérience de la critique Jelle Koopmans .....	87

##### RECONSIDÉRER L'HOMME ET L'ŒUVRE

Philippe de Thaon le <i>coadunator</i> Vladimir Agrigoroaei .....	103
Entre « cil qui l'escrist » et « cil qui fist » : de l'influence de Guiot sur Chrétien de Troyes dans <i>Le Chevalier au lion</i> Anne Rochebouet.....	123
Le <i>je</i> des trouvères et les interprétations biographiques : les exemples contrastés de Gace Brulé et Thibaut de Champagne Marie-Geneviève Grossel .....	137

SECONDE PARTIE

« EXPÉRIENCES CRITIQUES » : ÉTUDES DE CAS

MATIÈRE OU MANIÈRE ? LE ROMAN ARTHURIEN

La réception de la matière de Bretagne dans les romans en prose : Histoire(s) de sources et construction générique	
Hélène Bouget .....	157
« Deux sœurs qui ne sont pas sœurs » : le procès critique de la « fausse Guenièvre »	
Nathalie Koble .....	171
Le roman arthurien tardif en prose : un corpus négligé et réhabilité ?	
Pour un parcours critique et historiographique du Moyen Âge à nos jours	
Christine Ferlampin-Acher .....	187

HISTOIRES DE LA LYRIQUE

256	« L'amour courtois » : heurs et malheurs d'une notion critique	
	Michèle Gally .....	203
	Jaufré Rudel et l' <i>amor de lonh</i> , de Diez à aujourd'hui	
	Walter Meliga .....	217
	Froissart, un poète à la mode de son temps. Réception de Froissart poète au XIX <sup>e</sup> siècle : entre érudition et fiction	
	Patricia Victorin .....	231
	Table des matières .....	255