

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

**MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
AU PROGRAMME DE MAÎTRISE EN
ÉTUDES LITTÉRAIRES**

par

Dominique Locas

Franchise et franchise dans La Belle Dame sans Mercy

ou l'endroit et l'envers de la Rose

Le 7 juin 2006



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

RÉSUMÉ DU MÉMOIRE

Deux lieux communs concernant la critique sur *La Belle Dame sans Mercy* ont eu la vie tenace tout au long du XX^e siècle : d'une part, la *Belle Dame* est un poème frivole, sans rapport avec les données sociopolitiques de son époque ; d'autre part, Alain Chartier (la critique a souvent confondu narrateur et auteur) était sympathique à l'endroit de la Belle Dame, figure qui va finir par être lue comme une « championne de la liberté de la femme ». C. S. Shapley et W. Kibler se sont attaqués à ces *topoi* de la critique. W. Kibler avance que la *Belle Dame* fut écrite pour remettre les vertus chevaleresques à l'honneur et qu'à l'origine la Belle Dame ne fut pas faite pour plaire à l'auditoire.

Dans la foulée des travaux de W. Kibler, nous démontrons que d'une part, tout indique que la *Belle Dame* traite d'enjeux socio-éthiques qui étaient probablement considérés très importants par la société courtoise au temps d'Alain Chartier, et que, d'autre part, le poète, pris comme *persona* sociale, ne pouvait en aucun cas être sympathique à l'endroit de la Belle Dame, figure que la trame implicite du poème ne fait que confirmer comme type négatif.

Notre lecture s'appuie sur la topique de la *Rose*, dans laquelle se trouvent des axes dominants de la philosophie morale et de la tradition courtoise et romanesque du nord de la France à la fin du Moyen Âge. P.-Y. Badel a démontré qu'à toutes fins pratiques, tous les nobles et les lettrés connaissaient le *Roman de la Rose* aux XIV^e et XV^e siècles. L'influence de la *Rose* sur la poésie de cette époque est donc suffisante pour que l'on puisse parler d'une véritable topique de la *Rose*.

La première partie du corps de cet ouvrage a trois fonctions : d'abord, un résumé du *Roman de la Rose* permet d'avoir la topique de la *Rose* bien à l'esprit avant d'aborder l'étude de la *Belle Dame*. Ensuite, la question du *je* narrateur est abordée ; dans l'œuvre de Chartier, il y a deux types de *je* : l'Acteur et l'*Auctor*, ce dernier étant plus près de la *persona* sociale du clerc. Enfin, le commentaire sur la *Complainte contre la Mort* permet de se familiariser avec le traitement des thèmes que l'on retrouve dans la *Belle Dame* ; même dans un environnement poétique aussi idéalisé que celui de la *Complainte*, le poète ne renonce pas à critiquer les mœurs des nobles.

En prenant la *Complainte* comme base comparative, nous pouvons voir que la *maistresse* morte apparaissant dans la *Belle Dame* semble être maintenue dans une ambivalence éthique. Il s'avère même possible qu'à l'instar de la Belle Dame, cette *maistresse* soit morte moralement et que l'Acteur pleure la Tresbonne en tant qu'idéal de pure vertu. Assagi par son malheur, l'Acteur peut en effet clairement discerner la nature du cœur de la Belle Dame et de plus, dans un passage capital du poème, il identifie son expérience passée à celle de l'amant sur le point d'être déçu. Une telle sagesse et une telle connaissance des « dessous » de la dame supposée courtoise peut difficilement ne pas venir d'une expérience malheureuse. La mort morale plutôt que physique de la *maistresse* est d'autant plus plausible qu'à la toute fin du poème, l'envoi didactique fait intervenir le topos de l'œuvre de vie de Nature en le réinvestissant dans le cadre d'un « discours de

l'honneur », donc un discours proprement éthique qui pourrait même avoir des répercussions sociopolitiques si l'on tient compte de la notion d'*honestas* telle que la définit la rhétorique cicéronienne. Le jeu qui s'élabore entre l'Acteur et les figures collectives des *bons amis* et des *dames de franchise* ne fait que renforcer l'idée de cet idéal éthique concernant une éventuelle régénération d'Honneur. En outre, la figure collective des *dames de franchise* s'oppose aux *dames au miroir*, dont le type semble être similaire à celui de la Belle Dame. Enfin, l'Acteur vient terminer son parcours téléologique en solitaire, auprès d'une treille à la forte symbolique mariale et christique, ce qui n'est pas sans renforcer l'opposition entre l'idéal de « noble franchise » conforme à la Justice et « libre franchise » prônée par la Belle Dame.

La troisième et dernière partie commence par démontrer qu'aux yeux des auditeurs et des continuateurs de la *Belle Dame*, la question éthique primordiale n'était certes pas la liberté de la femme, mais bien la vertu et la *dignitas* qui s'attachent au titre de dame. Le statut de la dame au sein de la société courtoise lui commande d'octroyer ou de refuser ses faveurs (sa *merce*) à l'amant suivant une « logique du guerredon » sous-tendue par la notion de Justice. Refusant cette « logique du guerredon » et cette Justice, la Belle Dame prône la « libre franchise », par opposition à la « noble franchise ». La Belle Dame serait en fait un type de jeune « dame au miroir » similaire à celui qu'évoque la Vieille de la *Rose* dans son discours : comme cette Vieille, la Belle Dame dénonce le caractère fallacieux du langage amoureux et elle dénature Courtoisie. Non contente de cela, elle va si loin dans l'affirmation de sa liberté individuelle qu'elle refuse de reconnaître la Justice divine en tant qu'instance suprême capable de punir les méchants. Demeurant elle-même un « méchant impuni » à la fin de la narration, la Belle Dame semble, d'un point de vue éthique et philosophique, coupable à la fois explicitement et implicitement. Il y a donc très peu de chances pour que le poète, en tant qu'Acteur ou en tant qu'*Auctor* (ou en tant que clerc, *persona* sociale), ait pu être sympathique à l'endroit de la Belle Dame. Nous terminons en dissertant sur la rumeur annonçant la mort de l'amant, rumeur perçue comme vraie par tous les critiques modernes sauf un, ce qui constitue sans aucun doute la plus grande erreur de lecture concernant la *Belle Dame*. Resté vivant, l'amant pourrait en fait se repentir et reprendre le « droit chemin », assagi par le malheur à l'instar de l'Acteur. Cet Acteur est donc, de toute évidence, une figure exemplifiant des valeurs très traditionnelles, comme l'avance W. Kibler.

REMERCIEMENTS

Primo agere debeo multas gratias au professeur Luc Vaillancourt, mon directeur de recherche, qui sait passer avec aisance de la grande littérature à des mises en application concrètes et actuelles de l'*ars rhetorica*, *ars* si essentielle au seiziémiste et au médiéviste, à laquelle bien des connotations péjoratives ont été attribuées par des chercheurs du XX^e siècle qui, ironiquement, n'étaient jamais à court de *topoi* contre elle. Je remercie donc le professeur Luc Vaillancourt pour la qualité exemplaire de son enseignement, ses conseils, ses encouragements et la confiance qu'il me témoigna en m'embauchant comme assistant de recherche.

Pour m'avoir initié au regard philosophique entremêlé de poésie non seulement sur la littérature, mais aussi sur la vie en général, pour m'avoir appris à aimer la langue de Shakespeare, avec laquelle j'avais toujours eu une « love-hate relationship », j'aurai une éternelle dette de reconnaissance envers le professeur Mustapha Fahmi. *Idem* pour M. Davies qui m'initia à Sir Arthur Conan Doyle alors que j'étais au *Officer's Language Training School* d'Esquimalt (en Colombie Britannique). Un grand merci à la professeure Francine Belle-Isle. Inconsciemment, elle m'a donné le goût d'étudier la langue de Virgile dans ses cours de littérature et psychanalyse. Par ailleurs, si j'ai tant hésité entre le Moyen Âge et le XVIII^e siècle comme période à étudier, c'est bien du fait de l'influence des professeurs Francine Belle-Isle et Fernand Roy, lequel a su me faire mieux comprendre tout ce que l'on peut déduire du seul regard sur la logique interne d'un texte. Je ne passerai pas non plus sous silence le professeur Jean-Guy Hudon, qui m'a fait goûter à la poésie en vers, et qui plus est, la poésie due à des plumes de chez nous. Je tiens également à féliciter Christiane Perron, la secrétaire au module des Lettres, pour son dévouement et pour la touche vraiment personnelle qu'elle sait donner aux plus impersonnelles formalités administratives ; avec elle, je n'ai jamais été un client, mais un étudiant.

Ces remerciements ne seraient pas complets si j'omettais de faire une mention toute spéciale de Guy d'Amours et pour l'incomparable initiation à la littérature médiévale à

laquelle j'eus droit. Être un étudiant – et non un client – de Guy d'Amours fut une expérience absolument unique ; Guy d'amours, dont l'exemple récent témoigne, hélas, du triste sort que les chargés de cours connaissent trop souvent. *Quid agendum est contra testibus innumerabilis uoracissimis nummorum ignorantiaeque amantibus Hydram ? Quid dicendum est mihi, fors nisi hanc sententiam : doctum barbaricum quemdam spretorem latinitatis – spretorem quidem in sui ipsius laudatione felicem – præteream ; modo hæc proferam : dum poemata dulcisque lingua uiuent, sperabo cantans, spirabo constans.*ⁱ

<i>O Fortuna stellis cum gemellis !</i>	(Ô Fortune, toi et tes étoiles jumelles !)
<i>Ob Scurra te comis suauissimis</i>	(Devant toi, sombre ⁱⁱ Enjôleuse aux cheveux si soyeux)
<i>Atramento sinuosissimis,</i>	(Dans leur noire encre aux mille boucles sinueuses,)
<i>Gratias tibi agerem, rideres !</i>	(Si je te rendais grâce, tu t'esclafferais !)
<i>Cuius causa malo, cum subrides,</i>	(C'est pourquoi je préfère, tandis que tu souris,)
<i>Tacendo gaudi, cum mihi prodes.</i>	(Me réjouir en me taisant, tandis que tu m'es propice.)

<i>Adest Rosa ; ista mollis adit.</i>	(La Rose est là ; caressante, elle s'approche.)
<i>Adest Rosa ; hiems haud procul abiit.</i>	(La Rose est là ; l'hiver n'est pas parti loin.) ⁱⁱⁱ

**À mes parents, d'indicibles remerciements,
À ma charmante sœur aussi.**

À Mélanie ma compagne de vie, une infinie gratitude.

ⁱ Que faire contre l'Hydre avec ses innombrables têtes avides d'argent à l'extrême et amantes de l'ignorance ? Que puis-je dire, sinon peut-être cette sentence : je passerai sous silence ce quelconque docte barbare, dédaigneux envers la latinité, as du dédain heureux dans l'éloge de soi-même ; je déclarerai seulement : tant que vivront les poésies et la *dolce lingua*, chantant, j'espérerai, constant, je cheminerai dans la vie.

ⁱⁱ Nous avons fait un calembour avec *Ob Scurra* (devant toi, Enjôleuse, Drôlesse...) et *obscura* (sombre).

ⁱⁱⁱ Ce sont surtout les *Odes* d'Horace qui ont inspiré ces quelques vers.

Table des Matières

Résumé du mémoire	p. III
Remerciements.....	P. V
Introduction	p. 1
I. <i>Le je du poète et la topique de la Rose chez Alain Chartier</i>.....	p. 19
<i>Du Roman de la Rose à Alain Chartier : d'amour et de chevalerie</i>	p. 19
<i>Acteur et Auctor : les deux personæ du je du poète chez Alain Chartier</i>	p. 26
<i>L'Acteur de la Complainte, amant fidèle en quête d'un idéal de vertu</i>	p. 31
<i>L'amant chevaleresque et la « logique du guerredon »</i>	p. 38
<i>Loyauté contre Envie, ou la critique morale dans la Complainte</i>	p. 45
 II. <i>La chevauchée de l'Acteur, ou l'amant assagi</i>.....	 p. 52
<i>L'Acteur, l'amant franc qui sait reconnaître la « dame au miroir »</i>	p. 52
<i>La mort de la Tresbonne, une mort morale ?</i>	p. 64
<i>Le verger, lieu des illusions dangereuses</i>	p. 67
<i>Dames de franchise et dames au miroir, ou le rôle éthique des figures collectives</i>	p. 70
<i>L'Acteur, exemple de sagesse et amant de la vertu</i>	p. 76
 III. <i>La Belle Dame, une dame au miroir « classique »</i>.....	 p. 81
<i>La vertu de la dame dans le « Cycle de la Belle Dame » et dans l'Excusacion</i>	p. 81
<i>Procédés rhétoriques avilissants : la Belle Dame implicitement dépouillée de son titre</i>	p. 86
<i>La Belle Dame et la Vieille : l'envers de la Rose</i>	p. 92
<i>La faute de l'amant, qui est le plus coupable ?</i>	p. 106
<i>L'amant est-il vraiment mort ?</i>	p. 113
 Conclusion.....	p. 119
Références bibliographiques.....	p. 122

INTRODUCTION

Lire La Belle Dame sans Mercy avec la topique de la Rose

En son temps, Alain Chartier¹, secrétaire de Charles VII, fut un poète vénéré. Avec Jean de Meun et François Villon, il reste l'un des rares auteurs médiévaux dont la renommée ait survécu jusqu'au milieu du XVI^e siècle². Écrite en 1424³, sa *Belle Dame sans Mercy* demeure sans conteste le poème courtois⁴ le plus célèbre du Moyen Âge après l'incontournable *Roman de la Rose* ; et quelle qu'ait pu être la valeur de ses écrits latins et français en prose, ce fut d'abord la *Belle Dame* qui assura à Alain Chartier sa postérité comme auteur et comme poète d'amour ou plutôt : comme poète d'amour et donc comme

¹ Alain Chartier serait né autour de 1385 à Bayeux, en Normandie. Vraisemblablement formé à la Sorbonne, il entre au service de la reine Yolande d'Anjou (ca. 1409), puis il devient secrétaire et notaire du roi Charles VI (1417 ou peu avant). En 1418, lorsque les Bourguignons alliés aux Anglais investissent la ville, Chartier quitte Paris avec le jeune dauphin. Dans les années qui suivent, il accomplit plusieurs missions diplomatiques. Il assiste au sacre de Charles VII (1429) et meurt un an plus tard. (D'après D. Hult, *Le Cycle de la Belle Dame sans Mercy*, Paris, Honoré-Champion, 2003, p. VII-VIII.)

² À titre d'exemple, son *Bréviaire des Nobles* (1422-26 ?) était encore donné à apprendre par cœur aux pages sous Henri II – Cf. A. Jouanna, *La France du XVI^e siècle*, Paris, PUF, « Premier Cycle », 1992, p. 61.

³ Nous adoptons la même chronologie des œuvres de Chartier que celle que présente D. Hult (*op. cit.*, p. LXIII).

⁴ On l'a souvent dit, ce que nous appelons « amour courtois » – terme moderne inventé par Gaston Paris vers 1881 pour désigner un certain type d'amour que l'on trouve dans la littérature médiévale, et dont, selon lui, la meilleure expression se trouve dans *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes et *Le Traité sur l'Amour* d'André le Chapelain – est en fait un amalgame de règles et de comportements formulés d'abord dans les cours du XII^e siècle et transportés ensuite à travers l'Europe (D. Hult, *op. cit.*, p. XXI). Dans son *Essai de poétique médiévale* (Paris, Seuil, 1972, p. 555), P. Zumthor amende cette position de G. Paris, mais, en ce qui concerne la tradition dans le nord de la France, il maintient le rapport étroit entre Chrétien de Troyes et la notion d'amour courtois. Comme l'œuvre poétique d'Alain Chartier puise abondamment dans le *Roman de la Rose*, qui inclut lui-même nombre d'éléments « courtois » issus d'une tradition romanesque remontant pour une large part à Chrétien de Troyes (c'est particulièrement vrai pour la partie écrite par Guillaume de Lorris), nous estimons que cette acception de l'épithète « courtois » s'applique assez bien à *La Belle Dame sans Mercy* pour que nous l'adoptions.

auteur, pour reprendre la formulation de David Hult⁵. En effet, suivant P.-Y. Badel, dans les cours des XIV^e et XV^e siècles, l'amour était perçu comme étant au principe même de la sagesse⁶. Il s'ensuit que la poésie courtoise était hautement prisée comme un art savant par un auditoire⁷ composé en majeure partie de nobles courtisans qui, de toute évidence, savaient percevoir le fond philosophique⁸ de cet art et les vérités morales qu'il véhiculait. Contrairement à la perception qu'en a eu la critique au début du XX^e siècle, la poésie amoureuse d'Alain Chartier ne pouvait donc pas ne pas avoir de liens avec les données éthico-sociales de son temps.

Ici se profile l'infranchissable fossé culturel entre les médiévaux et le lecteur moderne dont P. Zumthor⁹ fait mention. Conditionné par une longue tradition critique de dédain caractérisé¹⁰ à l'endroit de l'œuvre poétique d'Alain Chartier, Arthur Piaget estime que ses vers sont « d'une banalité correcte et froide »¹¹. A. Piaget est à l'origine de deux lieux communs qui auront une influence durable sur la critique ultérieure. Le premier de ces *topoi* critiques veut que la poésie amoureuse à l'époque de Chartier n'ait été qu'un passe-temps frivole à l'usage des hautes classes de la société, passe-temps en rupture totale

⁵ D. Hult, *op. cit.*, p. XXX.

⁶ P.-Y. Badel, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle : Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980, p. 504-505 : « Dans l'Antiquité, c'est la cité qui était au principe de la sagesse [...] Dans les cours des XIV^e et XV^e siècles, c'est l'amour. »

⁷ Au début du XV^e siècle, les poèmes étaient encore souvent lus à voix haute devant un auditoire, bien que la lecture individuelle gagnait du terrain. Le terme « auditeur » a aussi été choisi pour marquer la distinction entre le lecteur moderne et celui du XV^e siècle.

⁸ Concernant le lien entre la sagesse et la philosophie, mentionnons l'exemple canonique de la *Consolatio Philosophiæ* de Boèce, qui, tout au long du Moyen Âge, fut un « livre de chevet » très prisé des lettrés. Philosophie y aborde plusieurs questions éthiques fondamentales, comme par exemple la notion de *sumum bonum*, sur laquelle nous allons revenir.

⁹ P. Zumthor, *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁰ Guillaume Colletet (1644), l'abbé Goujet (1745) et Désiré Nisard (1846) s'accordent pour qualifier sa poésie de « fade », quand ce n'est pas de « fade et barbare » (E. J. Hoffman, *Alain Chartier, His Work and Reputation*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 (réimpr. 1942), p. 35).

¹¹ A. Piaget, « *La Belle Dame sans Mercy* et ses imitations », dans *Romania* XXX (1901), p. 22.

avec le contexte sociopolitique¹². Le second *topos* concerne une supposée sympathie d'Alain Chartier à l'endroit de la Belle Dame. Voyons maintenant la fortune qu'ont connue ces deux *topoi* au sein de la critique d'A. Piaget en 1901 à D. Hult en 2003, en commençant par celui de la supposée frivolité de la poésie courtoise.

Écrivant son *Histoire poétique du quinzième siècle* tout juste au lendemain de la « Grande Guerre », Pierre Champion a certes pu retrouver quelque chose pouvant se rapprocher, non sans anachronisme, d'un souci de « redressement national » dans les écrits en prose tels que le *Quadrilogue invectif*. C'est donc tout naturellement que P. Champion, à la suite d'A. Piaget, a nettement distingué les écrits français ou latins en prose, qu'il couvre d'éloges, des poésies de Chartier, qu'il va jusqu'à qualifier de « fadaïses »¹³. Suivant cet exemple, E. J. Hoffman établit un classement entre les écrits « sérieux » et les « joyeuses écritures » de Chartier. Un peu plus fin dans sa lecture que ses prédécesseurs, il fonde son classement non pas sur une opposition entre vers et prose, mais plutôt sur le thème principal des différentes œuvres¹⁴. C'est ainsi qu'il range la *Belle Dame* parmi les « joyeuses écritures » avec les autres poèmes d'amour, dont il ne manque pas de souligner le caractère à son avis frivole et monotone¹⁵.

Il faut attendre les années 1960 et Daniel Poirion pour voir un commentateur émettre l'hypothèse d'un lien entre la poésie amoureuse de Chartier et son environnement

¹² *Ibid.*, p. 22.

¹³ P. Champion, *Histoire poétique du quinzième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1923, p. 69.

¹⁴ E. J. Hoffman, *op. cit.*, p. 39 : « Chartier's poetry may be conveniently divided into two groups, according to subject matter. »

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

éthico-social¹⁶. Quelques années plus tard, ce point de vue sera énergiquement repris par C. S. Shapley, lequel s'oppose d'emblée au classement qui distingue les « joyeuses » écritures des « sérieuses » en faisant notamment valoir que dans le *Livre des Quatre Dames*, poème classé « sérieux » par Hoffman, le thème amoureux tient une place non négligeable à côté du thème guerrier, le mauvais amant y étant défini comme étant aussi un mauvais chevalier, à la fois lâche et déloyal¹⁷. Tout en ayant soin de situer la *Belle Dame* par rapport à l'ensemble de l'œuvre de Chartier¹⁸, C. S. Shapley décide de rendre justice à la subtilité et à la complexité de ce célèbre poème en procédant à une analyse strophe par strophe¹⁹. Au terme de cette analyse, il conclut que la *Belle Dame* constitue une prise de position morale, explicite et implicite, aussi « dévastatrice » que celles des *Quatre Dames* et du *Quadrilogue invectif*²⁰. William Kibler abonde dans le sens de Shapley au sujet de la portée éthique de la *Belle Dame*. Sa thèse principale se formule comme suit :

*I would like to suggest [...] that the Belle dame sans mercy, like the Quadrilogue invectif, like the Latin pieces, and like the Débat patriotique, was written to urge a return to the chivalric virtues of honesty, truthfulness, loyalty and honor which for centuries had been the foundation stones of French – and indeed Western European – society.*²¹

Comme l'indique le titre de son article, W. Kibler souligne l'importance de comprendre le rôle du *je* narrateur au sein du poème, rôle qui été quasi universellement

¹⁶ D. Poirion, *Le Poète et le Prince : L'Évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, PUF, 1965, p. 48 : « [...] s'il y a dans l'œuvre d'Alain Chartier comme dans toute poésie un certain pouvoir d'évasion, ce n'est pas sans une exacte appréciation de la réalité. Même aux heures les plus sombres le poète se raccroche à l'idéal courtois : c'est sa protestation, sa résistance à la décadence. »

¹⁷ C. S. Shapley, *Studies in French Poetry of the Fifteenth Century*, La Hague, Nijhoff, 1970, p. 92.

¹⁸ *Ibid.*, p. 32 : "It is the contention of this chapter that *La Belle Dame sans mercy* cannot be properly understood without being placed in the context of Chartier's whole work."

¹⁹ *Ibid.*, p. 97 : "The subtlety and complexity of the *Belle Dame* can be adequately conveyed only by a strophe-by-strophe commentary."

²⁰ *Ibid.*, p. 116.

²¹ W. Kibler, "The Narrator as Key to Alain Chartier's *Belle Dame sans mercy*", dans *French Review*, vol. 52, n° 5, avril 1979, p. 715.

ignoré jusque-là : au moment où W. Kibler publie son article, C. S. Shapley et Dietmar Rieger²² sont les deux seuls commentateurs à avoir sérieusement tenu compte du narrateur du prologue²³. Avare de détails au sujet d'un prologue dont il indique pourtant l'importance, W. Kibler se contente d'établir un lien de similitude entre le *je* narrateur et l'amant, figure en laquelle il voit une incarnation de la déchéance des valeurs ancestrales²⁴, et à laquelle il oppose la « moderne » Belle Dame²⁵.

D. Poirion, C. S. Shapley et W. Kibler ont visiblement eu assez d'ascendant sur la réception moderne de la *Belle Dame* pour ébranler sérieusement le premier des deux *topoi* d'A. Piaget. Un excellent indice de ce virage critique se trouve dans un ouvrage d'histoire littéraire relativement récent et de grande diffusion. La *Belle Dame* y est présentée comme un poème traitant de la décadence des valeurs courtoises et chevaleresques à travers la tragédie d'un amant rebuté²⁶. Si cette lecture de J.-C. Payen témoigne de l'acceptation à grande échelle d'une lecture éthico-sociale de la *Belle Dame*, elle témoigne aussi de l'aveuglement persistant d'une critique qui perçoit la mort de l'amant à la fin du poème comme un fait avéré alors que ce n'est qu'une rumeur parvenue aux oreilles du narrateur. À notre connaissance, R. Giannasi est le seul commentateur à avoir vu le caractère

²² D. Rieger, « Alain Chartiers *Belle Dame sans Mercy* oder der Tod des höfischen Liebhabers », dans *Sprachen der Lyrik: Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt, E. Khöhler, 1975, p. 683-706.

²³ W. Kibler, , p. 716-717.

²⁴ *Ibid.*, p. 717.

²⁵ *Ibid.*, p. 721: « So the Belle Dame, too, is in her own way a bastion of courtly society. She will not play the game because the odds are no longer equitable. The courtly game has become degraded and lost its meaning. Unlike the lover, however, she is 'modern' in her reaction to this realization. »

²⁶ J.-C. Payen, *Histoire de la littérature française, Le Moyen Âge*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 118.

probablement mensonger de cette rumeur²⁷. Pour revenir à la lecture éthico-sociale de la *Belle Dame*, les plus récents critiques, mis à part ce même R. Giannasi²⁸ et L. Johnson (quoique dans une moindre mesure)²⁹, l'acceptent volontiers : G. di Stefano et E. Sansone affirment sans ambages que Chartier réagit contre la décadence morale « de la société aristocratique et courtoise qui transgresse grossièrement les bonnes règles de l'ancien temps et l'étiquette intériorisée de la civilisation courtoise »³⁰. Dans la même ligne de pensée, David Hult établit un lien direct entre la faiblesse de l'amant et le déclin des valeurs chevaleresques³¹.

Comme nous pouvons le constater, le premier des deux topoï d'A. Piaget semble avoir fait son temps. Il n'en va pas de même pour le second. Au sujet de la *Belle Dame*, A. Piaget écrit : « Le bon sens et l'esprit sont toujours de son côté, tandis que l'amant joue un rôle assez piteux. »³² Et il se fonde sur des constatations d'ordre aussi général pour affirmer unilatéralement : « On sent que les sympathies de Chartier sont toutes pour la jeune dame, et qu'il réserve ses jugements les plus sévères pour les amoureux. »³³ À ce *topos* va s'en

²⁷ R. Giannasi, « Chartier's Deceptive Narrator : *La Belle Dame sans mercy* as Delusion », dans *Romania*, 114 (1996), p. 383.

²⁸ R. Giannasi considère la *Belle Dame* comme une œuvre purement littéraire (*Ibid.*, p. 363).

²⁹ L. Johnson, *Poets as Players, Theme and Variation in Late Medieval French Poetry*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 166 : « Rather than a weapon aimed at the Ancien Régime, however, or a conservative defence of the old traditions and values, it seems to me less hazardous – and just as exciting – to discover in *Belle Dame*, as in Chartier's other poems, a literary text, and in this light I propose to see it as a witty playing with the conventions of courtly love, an elegant, somewhat satirical, literary game. »

³⁰ G. di Stefano et E. Sansone, « *La Belle Dame sans Merci* et le langage courtois », dans *Le Moyen Français*, 39-41 (1997), p. 518-519.

³¹ D. Hult, *op. cit.*, p. LI : « À une époque où les valeurs chevaleresques sont intimement liées aux comportements amoureux, et où la constitution et la survivance de la société sont en danger, il faut interpréter un manquement tel que celui de l'amant de la *Belle Dame* comme une défaillance des plus nettes, un découragement dans tous les sens du terme qui correspond au manque de courage chez les fuyards. » D. Hult fait allusion aux fuyards de la bataille d'Azincourt (octobre 1415).

³² A. Piaget, *op. cit.*, p. 27.

³³ *Ibid.*, p. 27.

greffer un autre, alimenté par le courant de pensée féministe : on fait de la Belle Dame une championne « moderne » de la liberté de la femme qui affirme son droit à l'autonomie personnelle face à un code social devenu vétuste. Fidèles à cette ligne de pensée, G. di Stefano et E. Sansone avancent que l'intention du poète n'est pas seulement de montrer le moment présent de la décadence morale de la noblesse, mais :

*[...] bien davantage de proposer un sujet nouveau et différent, plus moderne et adapté au progrès de l'histoire, et qui est la revendication de la liberté de la femme, l'indépendance du choix par rapport aux pièges de règles vétustes [...]*³⁴

Cette hypothèse de lecture, qui peut sembler logique aux yeux d'un lecteur non initié, nous apparaît anachronique : en 1424, à une époque où le royaume est au bord du gouffre³⁵, où plus que jamais il est besoin de vaillants chevaliers, Alain Chartier, secrétaire du dauphin de France, aurait eu la revendication de la liberté de la femme comme préoccupation éthique première !? Les deux co-auteurs fondent essentiellement leur hypothèse sur la représentation de la Belle Dame au cœur de pierre en rupture avec la tradition courtoise, figure qu'ils désignent comme étant la porte-parole des intentions du poète³⁶.

Elle l'est sans doute en partie, car elle critique les mœurs nobiliaires, ce qui est un trait dominant dans l'ensemble de l'œuvre de Chartier. Mais cela veut-il dire que nécessairement, Alain Chartier s'affiche comme un défenseur de la liberté de la femme ? À

³⁴ G. di Stefano et E. Sansone, *op. cit.*, p. 520.

³⁵ Profitant des désordres sociaux engendrés dans le royaume par la lutte intestine entre les Armagnacs et les Bourguignons, Henry V, monté sur le trône d'Angleterre en 1413, juge le moment opportun pour faire une invasion et régler en sa faveur la controverse qui perdure depuis Édouard III au sujet de la couronne de France. Le royaume perd des milliers de chevaliers à Azincourt (1415), puis Henry V épouse Catherine de France et se fait déclarer héritier légitime du trône de France (traité de Troyes, 1420). Henry V meurt en 1422 et quant au dauphin, il « règne » à Bourges ou à Issoudun. La question de la succession de Charles VI (mort lui aussi en 1422) demeurera incertaine jusqu'au sacre de Charles VII, encouragé par Jeanne d'Arc.

³⁶ *Ibid.*, p. 519.

l'instar de W. Kibler, qui affirme carrément qu'à l'origine la Belle Dame n'était pas faite pour plaire³⁷, nous croyons être en droit d'en douter. Au moment où nous écrivons ces lignes, cette question se pose toujours. David Hult écrit : « Maistre Alain est-il ou non l'ami des dames ? »³⁸ D. Hult emploie le mot *dames* plutôt que le mot *femmes*. À notre avis, l'écart sémantique entre ces deux mots témoigne assez bien de l'infranchissable gouffre éthique et culturel entre, d'une part, notre conception moderne de la femme et, d'autre part, la conception éthique de la *dame* que pouvaient avoir les nobles et les lettrés du siècle de Charles VII.

Après ce tour d'horizon, nous constatons que les critiques modernes de la *Belle Dame* sont partagés entre trois lignes de pensée. D'abord, il y a la conception de la *Belle Dame* comme objet purement littéraire, le principal représentant de cette école de pensée étant R. Giannasi. Puis, il y a ceux qui, comme C. S. Shapley et W. Kibler, considèrent la *Belle Dame* comme un poème critiquant les mœurs nobiliaires de son temps. Enfin, il y a les commentateurs tels que G. di Stefano et E. Sansone, qui font de la Belle Dame une championne « moderne » de la liberté de la femme.

La lecture que proposent G. di Stefano et E. Sansone est très politiquement correcte du point de vue des années 2000, mais elle ne tient pas compte des données éthiques telles qu'elles pouvaient être perçues par l'auteur et par ses contemporains. D'abord, qu'est-ce

³⁷ W. Kibler, *op. cit.*, p. 716 : « One must certainly concede that to us today there is nothing quite so appealing as a young woman who vivaciously states that her eyes are for looking, that she may flirt openly with whom she wishes, and that she is free and intends to remain so [...] Yet I believe that this witty and *belle Dame* was not originally intended to elicit our sympathies. »

³⁸ D. Hult, *op. cit.*, p. XLIV.

que la liberté sous la plume d'Alain Chartier ? Dans ce passage de son *Ad Detestationem belli gallici et suasionem ad pacem*, le sens du mot *libertas* est à rapprocher de la notion de Justice universelle³⁹ considérée d'un point de vue « royaliste » français :

*Francigene magni, gens fortis et inclita bello
Iusticieque tenax et libertate beata,
Pulchraque pacis ope, dudum famosa per orbem [...]*⁴⁰

Voici notre traduction :

Grande race issue du lignage des Francs, race valeureuse et illustre à la guerre, / attachée à la Justice, heureuse dans sa franchise / et dans ses grandioses œuvres de paix, naguère renommée de par le monde [...]

Le mot *libertas* prend ici un sens de conformité à la Justice universelle, signification spécifique à la vision médiévale des choses⁴¹, très différente donc de « liberté individuelle », sens que *libertas* pouvait prendre dans d'autres contextes. Le lecteur aura remarqué que nous avons traduit *libertas* par *franchise*. Il faut savoir qu'en moyen français, le mot *franchise* peut lui aussi avoir le sens de « liberté individuelle » ou un sens voisin de

³⁹ Par Justice universelle, nous entendons cette conception suivant laquelle le roi de France, oint d'huile sacrée à l'instar des rois d'Israël, règne en tant que « suzerain des suzerains » avec l'assentiment de Dieu, le « Roi des rois ». Le très féodal schème du « service d'Amour », dans lequel l'amant se place sous la sujétion de sa dame (*domina*) suzeraine, est bien évidemment sous-tendu par une conception similaire de la Justice, du moins en ce qui concerne la tradition courtoise et romanesque du nord de la France.

⁴⁰ *Ad Detestationem belli gallici (AD)*, metrum 1-3 – nous traduisons, nous soulignons. Les références aux œuvres latines d'Alain Chartier incluses dans cet ouvrage sont tirées de : *Les Œuvres latines d'Alain Chartier*, texte établi et commenté par P. Bourgain-Hemeryck, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1977.

⁴¹ Il s'agit à notre avis d'un emploi du mot *libertas* analogue à celui que fait Boèce pour cette définition de la *libertas* : « 4. Si enim, cuius oriundus sis patriæ, reminiscare, non uti Atheniensium quondam multitudinis imperio regitur, sed 'Eis koiranòs estin, 'eis Basileus, qui frequentia civium, non depulsione lætetur, cuius agi frenis atque obtemperare iustitiæ libertas est. » (Si tu veux penser en effet à ta véritable patrie, elle n'est pas régie, comme le fut jadis celle des Athéniens, par un gouvernement populaire : elle a un seul prince, un seul roi, qui est heureux de voir grandir et non mutiler le nombre de ses sujets : obéir à son frein, se soumettre à sa justice, voilà la liberté. – Boèce, *Consolatio Philosophiæ*, traduction d'Aristide Bocognano, Paris, Garnier Frères, 1937, lib. I, prosa 5.)

« loyauté », c'est-à-dire, un sens voisin de « conformité à la Justice ». Selon nous, *franchise* est donc le meilleur mot pour traduire la *libertas* prise dans ce sens conformiste.

Tirant son origine du nom tribal des Francs, ce mot devint rapidement usité pour désigner la condition libre⁴². Avec l'essor féodal subséquent, la franchise en vint à être associée aux obligations militaires du vassal envers son suzerain. Et de fil en aiguille, à travers les siècles, son champ sémantique finit par comprendre toutes les qualités associées à la naissance noble : sens de l'honneur, loyauté, courage, bonnes manières, etc., à tel point que *franchise* devint un quasi synonyme de *courtoisie*⁴³. Mais le mot *franchise* n'a pas perdu pour autant son sens original désignant la condition libre.

En fait, nous allons le voir, deux sens différents du mot *franchise* définissent deux thèmes qui s'opposent dans la *Belle Dame* : la liberté individuelle prônée par la Belle Dame et la « noble franchise » conforme à l'ordre de Justice universelle. Il est donc très intéressant d'étudier les thèmes principaux de la *Belle Dame* en replaçant les termes-clés dans leur contexte sémantique approprié, comme nous venons de le faire pour le concept de *franchise*. Pour leur part, G. di Stefano et E. Sansone font abstraction du contexte sémantique original du thème de la franchise, thème pourtant central dans la *Belle Dame*. Ils ont certes raison d'affirmer que la Belle Dame défend sa « libre franchise » ; et certes, elle faisait aussi un excellent porte-parole pour le poète en ce qui concerne la critique des mœurs nobiliaires, mais Alain Chartier ne pouvait en aucun cas être d'accord avec cette

⁴² Nous reprenons ce petit résumé de l'histoire sémantique du mot *franchise* à : J. Danos, *A Concordance of the Roman de la Rose of Guillaume de Lorris, with a Dependant Semantic Study*, Londres, University Microfilms International, 1974, p. 6.

⁴³ J. Danos définit la courtoisie comme suit : « [...] the essential qualities exhibited by the nobles of the court, or, in behavioristic terms, the set of norms by which a courtier's actions and thoughts were ideally guided. » (*Ibid.*, p. 4.)

idée de « libre franchise » quand l'ensemble de son œuvre défend énergiquement la « noble franchise » conforme à la Justice.

Quant au genre de lecture que nous proposons dans cette étude, le petit exemple concernant le concept de franchise que nous venons de présenter indique assez bien notre intention : nous avons opté pour une lecture qui replace la *Belle Dame* dans un contexte éthico-social plus approprié. Notre lecture se situe donc dans la lignée des travaux de C. S. Shapley et de W. Kibler. En effet, nous avons jugé préférable d'évacuer, autant que faire se peut, l'influence des idéologies modernes afin de nous interroger sur la perception éthique de la *Belle Dame* aux yeux de ses premiers auditeurs.

Toutefois, une difficulté majeure se dresse devant nous : que connaissons-nous au juste de la culture de ces auditeurs et de leur contexte sociohistorique ? Pas grand-chose en fait. Nous le reconnaissons, la poésie médiévale conserve et conservera nombre de secrets qui nous resteront à jamais inaccessibles, de sorte que cette poésie nous apparaît aujourd'hui un peu comme un château dont les tours crénelées, nappées de brouillard, évanescences, s'offrent à la dérobée au regard du lecteur. Courtisans et poètes nous ont quittés, mais des écrits restent. Aussi, notre approche se concentre exclusivement sur la culture livresque des premiers auditeurs de la *Belle Dame*.

Quand nous lisons ce qui nous est parvenu des commentaires rédigés à la fin du Moyen Âge au sujet de la poésie, nous constatons que cette poésie était alors considérée comme faisant partie de la philosophie morale⁴⁴ et qu'elle s'adressait à un auditoire aux

⁴⁴ J. B. Allen, *The Ethics in Late Medieval Poetry : a Decorum of Convenient Distinction*, University of Toronto Press, 1982, p. 9 : « In most late medieval accessus and commentaries, this convention to classify poems as a part of moral philosophy is pervasively obvious. »

yeux duquel elle était immédiatement exemplaire au plan éthique⁴⁵. Nous avons donc établi notre base d'investigation à partir de ces deux constats, ce qui nous a mené à deux questions. Ainsi, quels furent les critères philosophiques et éthiques suivant lesquels l'auditoire considéra la *Belle Dame* ? Et quelle pouvait être la valeur éthique exemplaire des types présentés dans ce poème ?

Ce qui nous a grandement aidé dans notre recherche d'éléments de réponses à ces questions, c'est qu'à l'époque d'Alain Chartier, il y avait un poème courtois qui était, comme P.-Y. Badel l'a si bien démontré, tout à fait incontournable : le *Roman de la Rose*. Il est intéressant de noter ici qu'au dire de P.-Y. Badel, c'est dans la couche sociale des lettrés et des juristes – classe à laquelle appartenait Alain Chartier – que se trouvaient les lecteurs les plus assidus de la *Rose*⁴⁶. Au sujet de la poésie en relation avec les mœurs et la pensée au sein de la noblesse des XIV^e et XV^e siècles, D. Poirion affirme que :

*Une longue tradition artistique et littéraire a déjà façonné les mœurs et la pensée ; la noblesse évolue dans un décor d'images et d'idées héritées d'un passé vénérable. Le poème ne pourra pas se détacher, neuf et imprévu, sur un fond banal et prosaïque. Et si généralement les poètes, même les plus révolutionnaires, vivent dans un monde préparé par leurs lectures, la cour mêle encore davantage la poésie reçue et la poésie proposée, les vieilles et les nouvelles images.*⁴⁷

C'est dire que le critère d'originalité, si important en poésie moderne, ne s'applique pas du tout de la même façon à la poésie médiévale. D. Poirion mentionne en outre que :

⁴⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁶ P.-Y. Badel, *op. cit.*, p. 502 : « Parmi tous ces lecteurs [de la *Rose*], un groupe s'impose par sa masse, celui des hommes de procédure, des clercs 'politiques', qui prennent une part active aux affaires du monde, qu'ils soient magistrats, hommes de robe ou membres de la haute administration. »

⁴⁷ D. Poirion, *op. cit.*, p. 60.

*Parmi toutes les formes de beauté, les formes poétiques sont les moins exposées au renouvellement, car elles sont fondées sur les notions les plus essentielles et les attitudes les plus caractéristiques de l'aristocratie.*⁴⁸

Or, les attitudes éthiques idéales les plus caractéristiques de l'aristocratie étaient, à l'époque de Chartier encore, fort bien exemplifiées par les modèles que l'on retrouve dans la *Rose*. De même, les images et les idées héritées d'un passé vénérable étaient, pour une large part, véhiculées par la *Rose* et par les autres poèmes qui s'en inspiraient, des poèmes tels que, par exemple, *Les Échecs d'Amours*⁴⁹, qui connurent une telle faveur au sein de la société courtoise qu'ils suscitèrent un commentaire intitulé *Les Échecs Amoureux*⁵⁰.

En fait, l'influence de la *Rose* sur l'ensemble des poètes courtois des XIV^e et XV^e siècles fut bien suffisante pour que nous puissions parler d'une topique de la *Rose*. Cette topique se divise en deux grands registres : le registre « courtois » et le registre « classique ». Le registre « courtois » se caractérise par les motifs récurrents dans la poésie amoureuse (le verger de Dédruit comme *locus amœnus*, la toute-puissance du dieu Amour, etc.) et par ses types exemplaires représentatifs : l'amant de la *Rose* certes,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁹ Écrit à la fin du XIV^e siècle, ce monumental poème (quelque 50 000 vers à ce qu'il semble ; la fin a été perdue) prend, comme le *Roman de la Rose*, la forme d'un songe allégorique qui raconte le parcours initiatique d'un jeune amant. Comme chez Jean de Meun, le thème de Nature y est fondamental : au début du songe, c'est Nature qui apparaît devant le lit de l'amant.

⁵⁰ Probablement écrit au tournant du XV^e siècle, ce commentaire reprend notamment le topos de la force procréatrice de Nature, topos central dans la *Rose*. Cf. P.-Y. Badel, *op. cit.*, p. 290.

mais aussi, par exemple, Male Bouche le *jongleur*⁵¹ qui personnifie les *losengiers*. Ce registre « courtois » est essentiellement dû à la plume de Guillaume de Lorris. Quant au registre « classique », il inclut la somme considérable des sentences et des *topoi* tirés des auteurs latins, somme d'érudition que nous devons surtout à Jean de Meun⁵² et qui se rattache à un fond philosophique commun à de très nombreux poètes courtois parmi lesquels figure Alain Chartier.

Traducteur et admirateur de Boèce⁵³, Jean de Meun nous présente une Raison qui hérite en droite ligne de Philosophie. Or, le manteau lacéré de Philosophie⁵⁴ constitue un motif qu'Alain Chartier reprend dans son *Quadrilogue invectif* pour la figure de France⁵⁵. Aussi, il ne faut pas être surpris de retrouver dans la *Belle Dame* un fond philosophique en bien des points commun avec Jean de Meun : Ami enseigne à l'amant de la *Rose* que la

⁵¹ Male bouche est l'un des compagnons de Dangier : « Ançois avoit a compagnons / Male Bouche le jangleor / Et avuec lui Honte e Peor [...] » (RR, v. 2834-36). Sa spécialité est de répandre de fausses rumeurs par l'art de sa langue double. Comme la *Belle Dame* comporte une référence littérale à Male Bouche (BD, v. 713) de même que plusieurs allusions directes (notamment, la morale adressée aux amoureux contre les vantards et les médisants – BD, v. 785-86), cette personnification mérite notre attention. Type datant des troubadours occitans, les *losengiers* sont les traditionnels ennemis de l'amant.

N. B. Pour plus de simplicité, les écrits médiévaux et antiques cités dans cette étude seront identifiés par des initiales en italiques (ici par exemple : BD pour *Belle Dame* et RR pour *Roman de la Rose*). Ces initiales en italiques seront toujours indiquées entre parenthèses devant le titre de l'oeuvre tout juste avant qu'elle soit citée pour la première fois. Par ailleurs, toutes les citations concernant la *Belle Dame* et les autres oeuvres poétiques de Chartier sont tirées de : Alain Chartier, *The Poetical Works*, édité par J. C. Laidlaw, Cambridge University Press, 1974. De même, toutes les citations faisant référence au *Roman de la Rose* sont issues de : Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Roman de la Rose*, texte établi par Ernest Langlois, Paris, Firmin-Didot, 1924.

⁵² D. Hult, *op. cit.*, p. XXXIV : « Que ce soit plutôt aux divers discours érudits de Jean de Meun qu'à l'univers allégorique de l'amour courtois présenté par Guillaume de Lorris qu'est dû le succès foudroyant du *Roman de la Rose*, peu importe, car l'un englobe l'autre pour en former une somme imposante. »

⁵³ Cf. A. Bocognano, dans son commentaire en introduction de : Boèce, *op. cit.*, p. XXV.

⁵⁴ *Consolatio Philosophiae* (CPh), lib. I, prosa 1 : « 5. Eandem tamen vestem violentorum quorundam sciderant manus et particulas, quas quisque potuit, abstulerant. » (Ces vêtements avaient pourtant été lacérés des mains de certains forcenés, qui en avaient emporté des lambeaux, tous ceux qu'ils avaient pu. – Traduction d'A. Bocognano.)

⁵⁵ Alain Chartier, *Le Quadrilogue invectif*, Genève, Droz, 1950, p. 8 : « [...] et ouvry voies dont cellui mantel, assemblé par la souveraine industrie des predecesseurs, estoit desja par violentes mains froissez et derompuz et aucunes pieces violement arrachees [...] »

mauvaise Fortune permet de distinguer les vrais amis des faux⁵⁶, et dans la *Belle Dame*, le *je* narrateur, durement éprouvé par Fortune, est amené à la fête du verger par ses *bons amis* restés *entiers* (loyaux) ; en bout de ligne, l'amant de la *Rose* cueille l'objet de son désir et contribue ainsi à l'œuvre de vie de Nature ; en bout de ligne, le *je* narrateur de la *Belle Dame* adresse un envoi didactique aux dames et aux damoiselles « En qui Honneur naist et s'assemble »⁵⁷, reprenant, par le biais du verbe *naître*, le même topos de la force procréatrice de Nature tout en le réinvestissant dans le cadre d'un « discours de l'honneur ».

Partagée entre les deux grands registres « courtois » et « classiques » dont nous venons de faire le portrait sommaire, la topique de la *Rose* guidait, pour l'essentiel, les poètes courtois dans la composition de leurs œuvres et contribuait grandement à définir les critères éthiques suivant lesquels l'auditoire percevait les poèmes et les types exemplaires s'y trouvant. Nous en avons donc conclu que la meilleure méthode, sinon l'une des meilleures, de recherche pour répondre aux deux questions posées plus haut, c'est sans conteste de procéder à une lecture de la *Belle Dame* éclairée par les éléments éthiques et philosophiques se trouvant dans la *Rose*. Cette conclusion méthodologique explique le choix de notre corpus d'étude.

Comme l'indique le titre de cet ouvrage, nous nous concentrons sur la seule *Belle Dame sans Mercy*. Pour la première partie de notre étude cependant, il nous a semblé opportun de puiser dans d'autres œuvres poétiques d'Alain Chartier afin d'exposer plus clairement certaines notions importantes pour notre lecture de la *Belle Dame*. Tel se définit notre corpus premier. Comme corpus second, à l'exemple des poètes du temps de Chartier,

⁵⁶ *RR*, v. 8079-80 : « Car nus ne set senz esprouver / S'il peut leial ami trouver [...] »

⁵⁷ *La Belle Dame sans Mercy (BD)*, v. 793.

nous avons puisé largement dans la topique de la *Rose*, et, lorsque cela s'est avéré nécessaire, nous avons consulté certaines autres œuvres médiévales ou antiques tirées d'un répertoire dont les composantes majeures étaient à coup sûr présentes dans l'imaginaire collectif des auditeurs premiers de la *Belle Dame*. Nous pensons ici notamment à la figure de Narcisse, issue des *Métamorphoses* d'Ovide, ou bien à l'*honestas* telle que la définit la *Rhetorica ad Herennium*. Pour éclairer notre lecture éthique de la figure de la Belle Dame, nous avons aussi inclus les continuations du « Cycle de la *Belle Dame* », continuations auxquelles nous avons ajouté le songe de l'*Excusacion*, écrit d'Alain Chartier qui, de toutes façons, était presque toujours compilé avec la *Belle Dame* dans les manuscrits. Bien entendu, nous étayons notre argumentation à partir des travaux d'auteurs médiévistes reconnus tels que P. Zumthor ou D. Poirion.

Cette étude tend à vérifier l'hypothèse de lecture émise par W. Kibler en démontrant, d'une part, que le *je* narrateur de la *Belle Dame* est un type conservateur qui prône la « noble franchise » par opposition à la « libre franchise » de la Belle Dame, et d'autre part, que le poète, au moyen de divers procédés rhétoriques faisant appel à la topique de la *Rose*, présente la Belle Dame de manière à la désigner hors de tout doute comme un type négatif aux yeux de son auditoire ; un type anti-courtois auquel il ne pouvait, d'un point de vue philosophique, éthique et social, être sympathique en tant que *persona* sociale de clerc moralisateur, *persona* avec laquelle le *je* du poète était systématiquement confondu par ses auditeurs.

Comme jusqu'à maintenant, les commentateurs se sont exprimés en termes beaucoup trop généraux, il nous importait de lire la *Belle Dame* en allant dans le détail. Il a été particulièrement intéressant de développer à partir de ce que W. Kibler a avancé au sujet du rôle du *je* narrateur par rapport à la figure de la Belle Dame. Nous avons également tenu à amender la thèse de W. Kibler en ce qui concerne la question du *je* narrateur, auquel W. Kibler prête – incorrectement à ce qu'il nous semble – un caractère autobiographique. C'est pourquoi, en première partie, nous exposons une méthodologie empruntée à L. Johnson dans le but de clarifier la question du *je* du poète. À l'aide d'exemples pratiques tirés d'autres poèmes d'Alain Chartier (le *Débat des Deux Fortunés d'Amour* et la *Complainte*), poèmes choisis pour leur plus grande simplicité narrative, nous observons que chez Alain Chartier, il y a deux types de *je* du poète, l'Acteur et l'*Auctor*, et que parfois, ces deux types de *je* se retrouvent dans un même poème, comme c'est le cas pour la *Belle Dame*. Nous montrons ensuite que, même dans un espace poétique aussi idéalisé que celui de la *Complainte*, la voix lyrique de l'Acteur ne renonce pas à critiquer les mœurs nobiliaires. Notre commentaire sur la *Complainte* permet en outre d'expliquer la « logique du guerredon ». Issue de la tradition romanesque, la « logique du guerredon » est à notre avis essentielle pour comprendre le procès éthique d'un poème tel que la *Belle Dame*.

Dans la seconde partie, nous nous penchons sur le rôle de l'Acteur dans le prologue de la *Belle Dame*. Il appert que l'Acteur, en s'érigeant en type exemplaire d'amant *franc*, fidèle à la Tresbonne donnée comme idéal de vertu, oppose directement ce type idéal au type de la « dame au miroir » : sa *maistresse*, sans doute plus moralement morte que physiquement, qui l'aurait joué, et la Belle Dame. Ensuite, nous abordons la question de la

fonction des figures collectives dans le procès éthique du poème, question complètement ignorée par la critique jusqu'à maintenant : aux *dames au miroir* qui déçoivent les amants s'opposent les *dames de franchise* qui, en s'unissant éventuellement aux *bons amis entiers*, pourront régénérer Honneur. Nous terminons la seconde partie en nous interrogeant sur le sens profond du parcours de l'Acteur, érigé en exemple d'amant de la vertu, amant que la sagesse rend capable de discerner le bien du mal.

La dernière partie débute avec un commentaire sur le « Cycle de la *Belle Dame* » et sur l'*Excusacion*. Nous y constatons que l'hypothèse d'un Alain Chartier champion de la liberté de la femme par l'entremise de la Belle Dame, hypothèse avancée par G. di Stefano et E. Sansone, ne tient pas la route lorsqu'elle est confrontée à la lecture qu'Alain Chartier fait de son propre poème (dans l'*Excusacion*) et à celle des continuateurs du « Cycle de la *Belle Dame* » : pour eux, la principale question éthique concerne la vertu inhérente au titre de dame, et non la liberté de la femme. Ensuite, nous démontrons en quoi le type de la Belle Dame est lié à celui de la Vieille apparaissant dans la *Rose*. La Belle Dame, que le poète laisse impunie à la fin de la narration, est, du point de vue de la philosophie médiévale, un « vilain » bien plus coupable que l'amant, lequel est puni par son échec dans sa « quête » impossible de *merce* auprès de celle qui n'en a pas. De ce point de vue philosophique, tout indique que la Belle Dame est l'« envers de la rose » : l'envers de la dame de franchise conforme à la Justice. Quant à l'amant, si la rumeur concernant sa mort est fausse, il vivra pour se repentir de son erreur et, à l'instar de l'Acteur, il pourra « chevaucher » sur le « droit sentier » en suivant un traditionnel schème téléologique teinté d'un certain mysticisme.

I.

Le je du poète et la topique de la Rose chez Alain Chartier

Du Roman de la Rose à Alain Chartier : d'amour et de chevalerie

Comme nous y reviendrons sans cesse, nous avons jugé bon de débiter avec un résumé du *Roman de la Rose*. La *Rose* prend la forme d'un songe allégorique qui raconte le parcours initiatique d'un jeune amant qui en est le *je* narrateur. Au vingtième an de son âge, quand « Amour prend le paage »⁵⁸, l'amant rêve qu'il se retrouve près d'une rivière dans un contexte printanier. Parvenu près des murs du verger de Déduit, il peut voir dix « laides ymaiges »⁵⁹ qui représentent des vices contraires à l'amour : Pauvreté, Vilenie, Vieillesse, etc. On comprend que c'est parce qu'il est à la fois jeune et noble (et aussi parce qu'il n'est pas pauvre) que l'amant peut accéder au verger. Une fois introduit par Oiseuse, l'amant est accueilli par Courtoisie. Par l'entremise de celle-ci, il se joint à la carole : une danse dans laquelle s'ébattent Déduit tenant la main de Jeunesse sa compagne, un chevalier descendant du roi Arthur avec son amie Largesse, de même que Courtoisie et Franchise, accompagnées respectivement d'un chevalier « aux armes bien acesmez »⁶⁰ et d'un jeune bachelier. Plusieurs autres personnifications, telles que Beauté et Richesse, sont présentes.

⁵⁸ *RR*, v. 22.

⁵⁹ *RR*, v. 129-462. Ces murs forment une enceinte carrée.

⁶⁰ *RR*, v. 1248-50 : « Li chevaliers fu biaux e genz, / E aus armes bien acesmez, / E de s'amie bien amez. »

Le dieu Amour, accompagné de son écuyer Doux Regard, est également présent à cette fête champêtre. La principale fonction de Doux Regard est de prendre soin des deux arcs et des dix flèches de son seigneur. Les deux arcs d'Amour sont dissemblables : l'un est beau et assorti à cinq flèches dorées à la pointe aiguë ; l'autre est laid et correspond aux cinq flèches restantes, « plus noires que deables d'enfer »⁶¹. Après la carole, les chevaliers et les vertus qui les accompagnent vont chercher le couvert de l'ombre afin de s'adonner au plaisir⁶² tandis que l'amant part seul explorer le verger. Il finit par arriver à un endroit retiré, à l'ombre, où se trouve une fontaine au bord de laquelle une inscription rappelle la mort de Narcisse⁶³. Au fond de cette « fontaine périlleuse » scintillent deux cristaux reflétant la lumière du soleil. En ces cristaux vient se mirer le verger, de telle sorte que l'observateur ne peut en voir qu'une moitié à la fois⁶⁴. Dans ce double miroir, l'amant aperçoit la rose, qu'il élit comme objet de son désir. C'est alors l'*innamoramento* : ayant suivi l'amant, Amour lui décoche ses cinq flèches dorées. Les pointes entrent par l'œil pour aller se loger au cœur et y rester⁶⁵. Amour ordonne à l'amant de se soumettre à lui et de le reconnaître comme son seigneur suzerain. L'amant ayant fait serment d'allégeance, Amour lui enseigne comment un bon amant doit se comporter. Tout d'abord, l'amant doit servir

⁶¹ Ces flèches noires s'appellent Orgueil, Vilenie, Honte, Désespoir et Noviaus Pensers (RR, v. 957-69) ; les flèches d'or sont : Beauté, Simplece, Franchise, Compagnie et Biau Semblant (RR, v. 935-56).

⁶² RR, v. 1291-95 : « Les queroles ja remanoient, / Car tuit li plusor s'en aloient / O lor amies ombreier / Soz ces arbres, por doneier. / Deus ! com menoient bone vie ! » Le verbe *doneier* signifie « courtoiser, parler d'amour » ou bien « avoir des rapports sexuels ». (A.-J. Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 1992, p. 183.) Les deux sens du verbe sont illustrés ici : après avoir « doneié » avec les vertus durant la carole, les chevaliers s'en vont à l'ombre des bocages pour « doneier » avec elles.

⁶³ RR, v. 1435-38. À cette occasion, l'amant rappelle l'histoire de Narcisse (racontée par Ovide dans le troisième livre des *Métamorphoses*) et conclut par une sentence morale qu'il adresse aux dames, morale sur laquelle nous reviendrons en troisième partie, lorsqu'il sera question de la figure de la Belle Dame.

⁶⁴ RR, v. 1560-66.

⁶⁵ Pour Beauté par exemple : « Mais la saiete barbelee, / Qui Biauté estoit apelee, / Fu si dedenz mon cuer fichiee / Qu'el n'en pot estre hors sachiee [...] » (RR, v. 1715-18.)

loyalement Amour et sa dame. Ensuite, entre autres qualités, il est particulièrement bénéfique d'être vaillant aux armes :

*E se tu sez lances brisier,
Tu t'en puez faire mout prisier.
E s'as armes es acesmez,
Par ce seras dis tanz amez.* (RR, v. 2199-2202)

Amour traite également des longues et dures souffrances que devra endurer l'amant :

*Ne qu'en puet espuisier la mer
Ne porroit nus les maus d'amer
Conter en romanz ne en livre ;
Et toutes voies covient vivre
Les amanz, qu'il lor est mestiers.* (RR, v. 2605-09)

En effet, ce n'est pas sans peine qu'il parviendra à cueillir la rose. Après le sermon d'Amour, l'amant, resté seul, arrive devant la haie derrière laquelle se trouve la rose. Là se trouve Bel Accueil, le fils de Courtoisie. Trop insistant auprès de celui-ci, l'amant se voit repoussé par Dangier et ses sbires. Au bout d'une longue attente, l'amant est à nouveau admis en présence de Bel Accueil. L'intercession de Vénus aidant, il peut embrasser la rose, qu'il trouve plus belle que jamais⁶⁶. Mais Male Bouche, personnification des traditionnels *losengiers*, répand alors des rumeurs qui éveillent Jalousie⁶⁷. Celle-ci fait construire un château où elle emprisonne Bel Accueil. Dangier, Peur et Honte sont postés comme gardiens à la porte principale.

⁶⁶ La rose s'est épanouie (RR, v. 3357-60) telle une jeune pucelle en pleine croissance.

⁶⁷ À cette occasion, Male Bouche est directement opposé à Courtoisie à travers Bel Accueil, le fils de celle-ci : « Tant parla li gloz folement / De moi e dou filz Cortoisie / Qu'il fist esveillier Jalousie, / Qui se leva en esfreor / Quant ele oï le jangleor. » (RR, 3526-30)

C'est à ce stade qu'intervient un discours de Raison (déjà apparue avant⁶⁸), discours qui termine la partie de Guillaume de Lorris et que reprend Jean de Meun en l'allongeant considérablement. S'opposant au « fol vasselage » d'Amour, Raison finit par demander à l'amant de rompre son serment d'allégeance ; elle s'offre à lui comme amie en lui disant qu'elle le rendrait aussi sage que Socrate. Mais l'amant refuse de trahir Amour. Raison s'en va. Puis vient Ami, qui l'instruit sur les dessous de la société courtoise. Ami lui enseigne notamment comment faire taire Male Bouche par l'art de la tromperie.

Puis, Amour revient et félicite l'amant pour sa loyauté. Pour aider son vassal, il rassemble sa baronnie à laquelle vient se joindre Faux Semblant, indispensable pour contrer Male Bouche. S'ensuit un long siège, ponctué de batailles, de ruses et de manœuvres diverses. Ce siège est marqué par l'intervention de Genius, envoyé par dame Nature pour haranguer les troupes. Dans sa harangue, Genius condamne la chasteté et commande de « labourer » afin de procréer et d'aider Nature⁶⁹ dans sa lutte perpétuelle contre la Mort. Ensuite, le siège reprend et se solde par l'incendie du château provoqué par la flèche de Vénus. L'amant peut alors enfin accomplir son désir : habillé en pèlerin, il se rend « jusqu'au bout de son chemin » et le rêve prend fin. La harangue de Genius permet de comprendre le sens moral de la cueillette de la rose. Cette cueillette allégorise une défloration ; ce faisant, l'amant devient un adjuvant de Nature.

Cette leçon morale et philosophique du *Roman de la Rose* est digne de mention car, nous le verrons, l'opposition cosmique entre la Mort et Nature est un thème fondamental

⁶⁸ Raison apparaît pour la première fois durant l'attente précédant le baiser. Descendue de sa haute tour, elle rappelle la Philosophie de Boèce, qui est tantôt immensément grande, tantôt de taille humaine.

⁶⁹ *RR*, v. 20 637-38 : « Pensez de Nature enourer, / Servez la par bien labourer. »

dans *La Belle Dame sans Mercy*. Malgré toutes ses digressions à caractère philosophique, satirique ou autre, malgré le déguisement de pèlerin dont il affuble l'amant, Jean de Meun n'arrive pas à faire complètement oublier qu'au début de ce monumental poème de quelque 22 000 vers, l'amant a pu entrer dans le verger de Déduit parce que, étant jeune et noble, il a deux vertus indispensables pour y être admis. Du point de vue des valeurs courtoises, la *Rose* érige l'amant en exemple de loyauté et de persévérance aux yeux de l'auditoire pour lequel elle fut écrite.

Comme, à toutes fins pratiques, tout lettré du Moyen Âge était rhéteur, nous ne saurions traiter adéquatement des enjeux éthiques de la poésie courtoise sans faire intervenir la rhétorique cicéronienne. Nous saurions encore moins nous passer de cette rhétorique pour traiter de la poésie d'Alain Chartier, lequel, pionnier de la prose oratoire en langue vernaculaire, déclare être un « lointain imitateur des anciens orateurs » à l'incipit de son *Quadrilogue invectif*⁷⁰. En termes de rhétorique donc, la poésie relève d'abord du discours de genre dit « démonstratif », soit un discours dont la fonction première est la louange ou le blâme⁷¹. Ainsi, la partie de la *Rose* écrite par Guillaume de Lorris fait la louange d'une certaine manière d'être noble fondée sur une façon d'agir « vertueuse » ou « courtoise » en amour.

Il faut comprendre qu'au XIII^e siècle, la noblesse a commencé à se définir par une certaine manière d'être, à défaut de pouvoir se définir par une manière d'agir liée à sa

⁷⁰ *QI*, p. 1.

⁷¹ Cf. *Rhetorica ad Herennium (RH)*, lib. I, 8. Tiré de : Cicéron, *Œuvres Complètes*, traduit. M. Nisard, Paris, Firmin-Didot, 1881. Comme on peut le constater, la *RH* fut très longtemps (encore en 1881) attribuée à Cicéron, *magister eloquentiæ* incontesté du Moyen Âge.

fonction guerrière comme elle l'avait toujours fait par le passé⁷². Témoin de ce passage de l'agir à l'être : au XIII^e siècle, il faut désormais être noble de race pour être admis dans l'ordre de chevalerie⁷³. La présence du chevalier arthurien dans le verger de Déduit et les paroles d'Amour qui recommande à l'amant d'être « acesmez aux armes » nous montrent que, dans la manière d'être noble présentée par Guillaume de Lorris à son auditoire, les vertus chevaleresques doivent idéalement s'ajouter aux vertus courtoises de l'amant. L'amant idéal doit donc être *franc* : il doit être rompu aux bonnes manières de la cour et ardent aux armes. Par exemple, le chevalier arthurien revient d'un tournoi où il a brillé pour l'amour de son amie :

*Cil chevaliers novelement
Fu venuz d'un tornoïement,
Ou il ot faite por s'amie
Mainte joste e mainte envaïe ;
Maint vert hiaume i ot descerclé
E percié maint escu boclé,
E maint chevalier abatu
E pris par force et vertu. (RR, v. 1183-90)*

Le mot *force*, qui, dans ce contexte, fait référence aux vertus viriles, est très important pour désigner la vertu d'un chevalier. Le latin *fortis*, qui peut signifier « courage » ou « force d'âme », désigne l'une des vertus cardinales dont on retrouve des définitions énumérées dans la *Rhetorica ad Herennium*⁷⁴. En somme, le chevalier arthurien et le chevalier « aux armes bien acesmez » accompagnant Franchise constituaient des types exemplaires de « noble franchise » pour les auditeurs du XIII^e siècle de la même manière que Largesse constituait un type exemplaire de largesse personnifiée auprès des auditrices. Dans un

⁷² D. Poirion, *op. cit.*, p. 61.

⁷³ J. Flori, *La chevalerie en France au Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1995, p. 21.

⁷⁴ *RH*, lib. III, 2.

songe allégorique, il n'y a guère de différence entre un type tel que le chevalier arthurien et une personnification comme Largesse, car les actions de Largesse confirment celle-ci en tant que type exemplaire :

*S'ot le vis bel e bien formé ;
 Mais ele ot son col desfermé ;
 Qu'ele avoit iluec en present
 A une dame fait present,
 N'avoit guieres, de son fermal [...] (RR, v. 1165-69)*

Si, par exemple, dans la réalité historique, quelque jolie damoiselle s'était avisée de répéter les actions de Largesse, sa conduite lui eût sans doute valu d'être louée pour sa largesse au sein de la société courtoise. Quant à l'ami de cette courtisane, il aurait très probablement voulu se montrer digne d'elle en brillant dans les tournois. Ce chevalier aurait peut-être même si bien fait – tant aux tournois qu'en amour – que ses nobles contemporains l'eussent appelé un nouveau Lancelot, voyant en lui une sorte de personnification vivante des idéaux chevaleresques tels qu'ils sont illustrés dans les romans arthuriens.

Dans les grandes lignes, ces valeurs exemplaires attachées aux types de la *Rose* demeurent des modèles éthiques aux yeux des nobles du temps d'Alain Chartier. Nous l'avons dit en introduction, les nobles étaient alors nourris d'images et de types issus d'un passé vénérable. Naturellement, un poète qui voulait plaire aux courtisans se devait de leur donner à voir les types et les images qu'ils affectionnaient, d'autant plus que ces types exemplifiaient des vertus qu'ils ne pouvaient que prendre au sérieux : des vertus telles que la franchise avaient de réelles implications sociopolitiques, surtout en temps de guerre comme en 1424 dans le nord de la France, puisqu'elles incluaient la valeur guerrière du chevalier dans leur champ sémantique. Ainsi, en tant que type exemplaire, le couple

unissant Franchise au chevalier « acesmez aux armes » se montre d'un grand intérêt pour comprendre le rôle éthique que les figures collectives pouvaient avoir auprès de l'auditoire original de la *Belle Dame*. Nous allons y revenir. À présent, il convient d'examiner la question du *je* narrateur dans l'œuvre poétique d'Alain Chartier.

Acteur et Auctor : les deux personæ du je du poète chez Alain Chartier

Dans sa forme, le *Débat des Deux Fortunés d'Amour* est ce que Leonard Johnson appelle un « double dit » : un poème dans lequel le *je* narrateur, après avoir introduit le sujet, cède la parole aux protagonistes d'un débat pour la reprendre à la toute fin⁷⁵. Ainsi, on demande au narrateur, « Seul clerc present »⁷⁶, de consigner le débat par écrit afin que les propos du Gras et du Maigre soient soumis au jugement du comte de Foix⁷⁷. Nous constatons que le *je* narrateur d'un « double dit » tel que le *Débat des Deux Fortunés* se rapproche du rôle social du clerc. D'ailleurs, à la fin du poème, le narrateur signe :

*Ce livret voult ditter et faire escrire,
Pour passer temps sans courage vilain,
Un simple clerc que l'on appelle Alain
Qui parle ainsi d'amours par ouïr dire.* (DDF, v. 1243-46)

Ce « simple clerc », qui parle d'amour par ouï-dire, est une figure qui se construit un *ethos* d'humilité, *ethos* qui sied bien pour le *je* narrateur d'un poème dont l'objet fondamental est la louange d'un grand seigneur. À titre de comparaison, citons l'apostrophe que lance Alain

⁷⁵ L. Johnson, *op. cit.*, p. 118.

⁷⁶ *Débat des Deux Fortunés d'Amour* (DDF), v. 1232.

⁷⁷ Dans les manuscrits, *Le Gras et le Maigre* est le titre alternatif pour le *Débat des Deux Fortunés d'Amour*. La question à débattre concerne l'amour. Le chevalier Gras soutient qu'il y a plus de joie que de souffrance en amour alors que le Maigre soutient le contraire. Ce poème fut écrit en l'honneur de Jean de Grailly, comte de Foix, peut-être autour de 1412, alors que ce comte venait d'être nommé lieutenant-général du roi pour le Languedoc, peut-être peu après 1425, année où survint une réconciliation entre le dauphin Charles VII et le comte de Foix (celui-ci avait été démis de ses fonctions de lieutenant-général quelques années auparavant). Cf. J.-C. Laidlaw, *op. cit.*, p. 30-31.

Chartier aux princes de France à l'ouverture de son *Ad Detestationem belli gallici et suasionem ad pacem* :

*Usque quo dudum, invictissimi Galliarum principes et longa clade contriti populi, usque quo bella civilia producetis ?*⁷⁸

Écrivant dans la langue de Cicéron, Alain Chartier parle avec l'*auctoritas* d'un *orator* qui se prononce pour le bien (l'*utilitas*) du royaume en demandant l'arrêt d'une lutte qu'il considère comme fratricide. Il est aisé de constater qu'en termes rhétoriques, l'*Ad Detestationem* relève d'abord du discours de genre délibératif, dont l'objet principal est l'*utilitas* : Alain Chartier cherche à convaincre les princes de France que l'arrêt des guerres est ce qu'il y a de mieux pour le royaume. Parlant avec l'*auctoritas* de l'orateur, il exerce sa fonction sociale d'homme d'Église et de haut fonctionnaire d'État ; telle était la place du « vrai » Alain Chartier dans la société du royaume de France. Mais peut-on vraiment considérer le *je* de cet *orator* comme autobiographique au sens moderne du terme ? À notre avis, il s'agit plutôt d'une *persona* sociale.

En effet, si l'on en croit A. MacIntyre⁷⁹, même dans son « intimité », un homme pré-moderne tel qu'Alain Chartier définissait son moi en tant qu'agent social. En d'autres termes, même seul dans sa chambre à coucher, Alain Chartier continuait vraisemblablement à s'assumer en tant qu'homme d'Église et en tant que haut fonctionnaire d'État. Ainsi, on ne peut pas considérer le *je* de l'orateur dans l'*Ad Detestationem* comme autobiographique au sens moderne, pas plus que le *je* qui signe « Un simple clerc qu'on appelle Alain » à la fin du *Débat des Deux Fortunés*. Là encore, il s'agit d'une *persona* sociale de poète.

⁷⁸ « Jusques à quand, princes de France indomptables entre tous, princes d'un peuple usé par ce long fléau, jusques à quand prolongerez-vous ces guerres civiles ? » (*Ad Detestationem belli gallici et suasionem ad pacem*, prosa 1. – Nous traduisons.) Alain Chartier emploie ici une apostrophe analogue à celle de Cicéron contre Catilina, que tous les latinistes connaissent bien : *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra ?* (*Catilinaires*, I, 1.)

⁷⁹ A. MacIntyre, *After Virtue, a Study in Moral Theory*, Notre-Dame, University of Notre-Dame Press, 1981, p. 162 : « The individual carries his communal roles with him as part of the definition of his self, even into his isolation. »

Comme l'orateur s'exprimant en latin, cette *persona* est de nature cléricale. La grande différence entre les deux, c'est que le « simple clerc » se montre humble tandis que l'orateur apostrophe les princes avec la véhémence d'un Cicéron des *Catilinaires*. Mais dans un cas comme dans l'autre, il faut, à la suite de Paul Zumthor, savoir « distinguer l'homme du texte »⁸⁰ : le « simple clerc » joue l'ethos de l'humilité ; et l'*orator* joue celui de l'*auctoritas*. Et même si le « simple clerc » actualise son *je* auctorial en signant « Alain », sa dimension autobiographique se trouve « noyée » par l'aspect universel d'autorité lié au rôle social du clerc, détenteur de la « vérité des lettres »⁸¹. En cela, le « simple clerc » rejoint l'*orator*.

Ce *je* du *Débat des Deux Fortunés* qui se déclare « simple clerc » est un *je* du poète que L. Johnson appelle « Auteur » en distinguant de l'« Acteur ». La terminologie de L. Johnson, que nous allons adopter nous-même, se fonde sur deux sens possibles du latin *actor* : l'acteur qui joue un rôle, ou bien l'auteur (ou *auctor*) d'un texte ; c'est-à-dire que nous sommes en présence d'un *je* plus *actif* ou bien d'un *je* de nature plus auctoriale et donc plus cléricale, compte tenu de la fonction sociale du poète concerné. Tels sont les deux types du *je* du poète chez Alain Chartier. Pour mieux le différencier de l'Acteur, nous avons préféré latiniser « Auteur » en *Auctor*. L'*Auctor* est un *je* du poète spécifique au « double dit » alors que l'Acteur – assez voisin du *je* lyrique traditionnel⁸² – est le type de

⁸⁰ P. Zumthor, *op. cit.*, p. 69.

⁸¹ Nous reprenons ici l'expression de Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Premier cycle », 1992, p. 136.

⁸² L. Johnson (*op. cit.*, p. 116) avance que, même si le *je* des poèmes narratifs « longs » d'Alain Chartier est plus près de l'auteur, il ne peut pas être considéré comme autobiographique. Pour sa part, J. Bami estime que le prologue de la *Belle Dame* consiste en « un épanchement lyrique assez comparable à celui du *je* des rondeaux et des ballades. » (J. Bami, « Un Lyrisme de veuvage : Étude sur le *je* poétique dans *La Belle Dame sans Mercy* », dans *Fifteenth Century Studies*, vol 15., 1989, p. 53.)

je du poète que l'on retrouve dans un « dit » simple comme la *Complainte*⁸³.

Nous avons choisi d'exemplifier l'*Auctor* dans le *Débat des Deux Fortunés* parce que, même si la *Belle Dame* peut être considérée comme un « double dit » (le *je* laisse en effet la plus grande place au dialogue opposant la Belle Dame à l'amant), elle est plus complexe, car elle débute avec un prologue dans lequel un Acteur a le temps de se développer comme type. Il était donc préférable de choisir un « double dit » dans lequel le *je* est un *Auctor* du début à la fin ; et dans le *Débat des Deux Fortunés*, le *je* reste toujours *Auctor* : ou bien il se dissimule derrière son rôle de « simple clerc », ou bien il s'efface derrière ce qu'A. Spearing appelle la « naïveté du poète »⁸⁴ lorsque, par exemple, il dit se trouver en si haut lieu où il est « le plus nice et le mendre »⁸⁵.

L'*Auctor* se caractérise surtout par sa distanciation par rapport au statut d'amant. En effet, chez Alain Chartier, l'*Auctor* d'un « double dit » ne déclare jamais être l'amant d'une dame, à deux exceptions près : la *Belle Dame* et le *Livre des Quatre Dames* ; mais c'est parce que ces deux poèmes comportent chacun un prologue dans lequel un Acteur s'établit dans un schème amoureux qui le lie à une dame, laquelle est vivante (dans les *Quatre Dames*) ou morte. Dans ce dernier cas, nous parlons d'un *je* en « deuil mortel ». Comme tous les *je* amoureux d'Alain Chartier, il s'agit là d'un Acteur. La *Complainte* est le meilleur exemple qui soit d'un « dit simple » comportant un Acteur en « deuil mortel », qu'il faut savoir distinguer du « deuil d'amour » si nous voulons, par la suite, comprendre le rôle de l'Acteur dans le prologue de la *Belle Dame*. L'Acteur en « deuil d'amour » ou en

⁸³ Ou bien (titre donné par certains manuscrits) : *La Complainte d'Alain contre la Mort de sa Maistresse*.

⁸⁴ A. Spearing, *Medieval Dream-Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976 p. 68.

⁸⁵ *DDF*, v. 19.

« mal d'aimer », c'est tout simplement le traditionnel amant qui, atteint par les flèches d'Amour, se « meurt » pour la dame qu'il désire et qui est vivante ; l'exemple canonique en est l'amant de la *Rose*. Le *Livre des Quatre Dames (LQD)*⁸⁶ est le seul poème de Chartier où figure un Acteur se trouvant dans le moment présent d'un « mal d'aimer ».

Qu'il soit en « mal d'aimer » ou en « deuil mortel », l'Acteur est toujours une *persona* jouée par le poète : si, comme nous l'avons vu plus haut, un orateur ou un *Auctor* ne peut pas être considéré comme un *je* vraiment autobiographique, il semble que cela puisse encore moins être le cas pour l'Acteur d'un poème courtois. L. Johnson nous rappelle que l'important n'est pas l'« expérience » du poète, mais plutôt le thème qu'il traite⁸⁷. En fait, poursuit-il, le choix conscient de la forme narrée au *je* devrait nous mettre en garde : paradoxalement, c'est un moyen de distanciation entre l'auteur et son œuvre⁸⁸.

Si le raisonnement de L. Johnson est correct, quand Alain traite le thème amoureux en se mettant lui-même en scène comme amant, son *je* peut et doit être traité comme un type exemplaire d'amant courtois. Par conséquent, nous ne pouvons être d'accord avec W. Kibler quand il affirme que le *je* du poète de la *Belle Dame* peut être considéré comme « autobiographique » à l'instar du *je* de Guillaume de Machaut dans le *Livre du Voir Dict*⁸⁹. À notre avis, c'est à bon droit que R. Giannasi réfute W. Kibler en citant précisément le même passage où P. Zumthor dit qu'il faut « savoir distinguer l'homme du texte » : le *je* du poète de la *Belle Dame* ne peut pas être considéré sur le même pied que celui du *Voir*

⁸⁶ *LQD*, v. 121-32 : « Si disoie : 'Ha, Amours, Amours, / Pourquoi me faiz tu vivre en plours / Et passer tristement mes jours / Et tu donnes partout plaisance ? / [...] / J'ay prins en gré ma penitence, / Actendant la bonne ordonnance / De la belle qui a puissance / De moy mectre en meilleur party [...] »

⁸⁷ L. Johnson, *op. cit.*, p. 115.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁹ W. Kibler, *op. cit.*, p. 718.

*Dict*⁹⁰. Ainsi, tout indique que chez Alain Chartier, l'Acteur est une *persona*, plus poétique qu'auctoriale, qui doit être traitée comme un type d'amant courtois.

L'Acteur de la Complainte, amant fidèle en quête d'un idéal de vertu

L'Acteur de la *Complainte* (Co) s'implique « personnellement », c'est-à-dire avec un lyrisme analogue à celui du *je* lyrique traditionnel, dans son rôle d'amant en « deuil mortel » de sa *maistresse*, de laquelle nous ne pouvons rien apprendre sinon qu'aux yeux de cet Acteur, elle était un type de dame méritant les éloges les plus hyperboliques :

*Contre toy, Mort doloireuse et desquite,
Angoisseuse, maleureuse, maudite,
Et en tes fais merveilleuse et soudaine,
Ceste complainte ay fourmee et escripte
De cuer courcié, ou nul plaisir n'abite,
Noircy de dueil et aggrevé de peine.
Je t'appelle de traïson vilaine ;
De toy me plaing de toute riguer plaine,
Quant ta durté à tort me desherite
Du riche don de joye souverainne,
Et que ton dart a piteuse fin maine
Le choïs d'onneur et des dames l'eslite.* (Co, v. 1-12)

En déclarant son acte d'écriture, l'auteur semble indiquer à l'auditoire sa volonté de distanciation entre lui-même et l'Acteur qu'il va ériger en type exemplaire d'amant courtois. C'est en tous cas ce que nous pouvons déduire en suivant le raisonnement de L. Johnson. Cette première strophe de la *Complainte* nous présente un Acteur au cœur noirci par le « Dueil mortel ». À la strophe suivante, l'Acteur poursuit son invective contre

⁹⁰ R. Giannasi, *op. cit.*, p. 366.

la Mort en se donnant l'image d'un « mort-vivant », qui parle et qui écrit, bien que son cœur et sa joie soient morts en même temps que sa *maistresse* :

*Tu m'as tolu ma dame et ma maistresse,
Et as murtry mon cuer et ma lëesse
Par un seul cop, dont ilz sont tous deux mors.* (Co, v. 13-15)

Comme le cœur et la liesse de l'Acteur sont morts de ce même coup du *dart* de Mort qui a emporté sa *maistresse*, il y a synchronisme temporel entre la mort du cœur de l'Acteur et celle de sa *maistresse*. Ce lien intime entre le cœur et la *maistresse* tend à suggérer l'impression de l'être aimé dans le cœur qui est, en termes théologiques, l'une des deux manifestations de l'amour, la deuxième manifestation de l'amour étant dynamique, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un mouvement vers l'être aimé⁹¹. Et de fait, au synchronisme temporel entre la mort du cœur de l'Acteur et celle de sa *maistresse* s'ajoute l'idée d'un mouvement actif et progressif de l'Acteur vers la mort :

*Las ! Or n'est plus ce que j'avoie, Amors
Je muir sur bout, et en ce point me pors
Comme arbre sec qui sur le pié se dresse.* (Co, v. 22-24)

Le poète emploie une figure qui s'appelle *imago* dans la *Rhetorica ad Herennium*. L'*imago*, qu'il ne faut pas confondre avec la *similitudo*, est une figure qui exprime un rapport de ressemblance entre un objet et un autre⁹². La *Rhetorica* stipule par ailleurs que la figure d'*imago* s'emploie pour la louange ou pour le blâme. C'est dire que l'*imago* est spécifique au discours de genre démonstratif. Par conséquent, si le poète en use ici pour se donner l'*imago* métaphorique d'un arbre sec, après avoir dit « Je muir sur bout, et en ce

⁹¹ Saint Thomas d'Aquin, *Somme Théologique, La Trinité*, tome second, 1, questions 33-43, éd. bilingue, traduct. H.-F. Dandaine, Paris, Tournai, Rome, O. P. Desclée & Cie, 1950, p. 402.

⁹² *RH*, lib. IV, 49 (*imago*) / 45 (*similitudo*). La *similitudo* fonctionne plutôt sur un rapport d'opposition.

point me pors », c'est bien pour louer sa *persona*, qu'il est en train d'établir comme figure d'amant qui, par fidélité, aspire à rejoindre sa *maistresse* dans la mort. D'ailleurs, la couleur emblématique de son cœur mort et privé de liesse est associée à la *plaisance* de l'Acteur, comme pour suggérer que la mort sera un baume sur son cœur affligé :

*Le noir me plaist, car mon cuer en est tains
De tainture qui ne fauldra jamais.* (Co, v. 151-52)

Avec l'adverbe *jamais*, qui lui confère une qualité de permanence, la teinture, en tant que métaphore, exprime la constance du cœur de l'Acteur. Du sens premier du mot *teinture*, cette métaphore « habille » le cœur de l'Acteur aux couleurs d'un amant ovidien, maigre, pâle et vêtu de noir, comme on en trouve tant dans la poésie de la fin du Moyen Âge⁹³.

Par *imago*, l'Acteur va se donner les airs d'un chevalier engagé dans la quête d'un idéal trop beau pour être encore de ce monde ; une quête dans laquelle, un peu comme dans la *Queste del Saint Graal*, ce n'est pas la force des armes qui compte, mais celle de la foi :

*En elle estoit, sans autres empirer,
Le droit mirouer pour les autres mirer,
Ou chascun peut sans rien mectre tout prendre.
Si ne say plus de quel part me virer,
Si non offrir mon cuer a martirer
Et de tous poins d'Amours le retirer,
Com chevalier qui ses armes vient rendre.* (Co, v. 98-104)

L'état de mort en devenir, que l'Acteur avait déjà exprimé par l'*imago* de l'arbre sec dressé sur pied, est ici associé à une volonté « hagiographique » de devenir un « martyr d'amour ».

⁹³ Cette figure archétypale de l'amant ovidien se caractérise habituellement par son appartenance à l'ordre de chevalerie. C'est par exemple le cas dans le *Débat des Deux Amants*, œuvre écrite par Christine de Pizan vers 1400 à l'attention du duc Louis d'Orléans et qui passe pour avoir inspiré le *Débat des Deux Fortunés d'Amour*, puisque la question débattue est la même. Au début de ce poème, l'Actrice introduit un chevalier habillé de noir, amaigri et pâli par le décès de sa dame. L'origine de la maigreur et du teint blême de l'amant ovidien se trouve dans les *Métamorphoses*, poème latin qui, avec l'*Énéide* de Virgile, fut le plus lu du Moyen Âge.

Visiblement, l'Acteur a foi⁹⁴ en l'idéal de vertu figuré par sa *maistresse*, qu'il élève hyperboliquement au-dessus de la condition de toutes les autres dames : « En elle estoit, sans autres empirer, / Le droit mirouer pour les autres mirer ». Il ne peut se résoudre à élire une nouvelle amie :

*Pardonnez moy de dire oultrecuidance,
Mais d'autre amer mon cuer s'abesseroit.* (Co, v. 71-72)

Car Amour commande à Loyauté de le lui défendre :

*En ce point veult Amours que je l'entende
Et qu'a tousjours Loyauté m'en deffende,
Qui tant l'ayma et tant fu de sa bende
Que peu s'en fault qu'el n'est morte avec elle.* (Co, v. 85-88)

L'adverbe *tousjours*, que nous avons vu en association avec la teinture noire du cœur, marque le caractère définitif et absolu de cette loyauté, caractère absolu qui rapproche cette loyauté de la foi. Il y a par ailleurs une assimilation évidente entre Loyauté elle-même et la *maistresse*, dont la mort coïncide ici avec une « quasi-mort » de Loyauté. Il est peut-être intéressant de noter qu'implicitement, dans son *Bréviaire des Nobles* (BN)⁹⁵, Alain Chartier met Loyauté en relation étroite avec la Justice. La ballade à Loyauté débute en effet avec cette question :

*Pourquoy furent les nobles ordonnez
Et establiz seigneurs sur les menuz,
Et leur furent les haultx honneurs donnez
Et hommages qui d'eulx sont attenuz ?* (BN, v. 57-60)

La réponse à cette question est donnée par le vers-refrain de la ballade ; c'est pour :

⁹⁴ Le latin *fides* pouvant signifier « foi » aussi bien que « loyauté », on comprend mieux ce parallélisme entre la foi religieuse et la loyauté qui lie l'Acteur à sa *maistresse* morte.

⁹⁵ Le *Bréviaire des Nobles* est composé d'une série de treize ballades dont chacune célèbre une vertu en particulier : Noblesse, Foy, Courtoisie, etc. La troisième ballade est consacrée à Loyauté.

Servir leur roy et leurs subgez deffendre.

La ballade précédente, consacrée à Foy, affirme d'ailleurs que :

*Dieu tout puissant, de qui Noblesce vient
[...]
A ordonné chascun en son office :
Ly un seigneur, l'autre en subjection
Pour Foy garder et pour vivre en justice. (BN, v. 29-36)*

Dans la mesure où ce *Bréviaire* témoigne d'un lien très étroit et profond entre Loyauté, Foy⁹⁶ et Justice dans la culture de l'époque, on peut dire que la *Complainte*, en faisant presque mourir Loyauté avec la *maistresse*, dessine quelque chose qui est à rapprocher de l'image proverbiale de Justice (Astrée) quittant la terre pour le ciel à la fin de l'âge d'or⁹⁷. C'est-à-dire qu'aux yeux de l'Acteur, Loyauté ne brille plus du même éclat en ce bas-monde depuis que sa *maistresse* est montée aux cieux. Car c'est bien là qu'il la situe, comme l'indiquent les ultimes vers du poème :

*Autre bien n'ay n'autre bien n'assaveure
Fors seulement l'attente que je meure ;
Et desire que briefment vieigne l'eure,
Qu'après ma mort en paradis la voye. (Co, v. 181-84)*

Cette quasi-mort de Loyauté coïncidant avec la mort de la *maistresse* nous donne un premier indice sur le procès éthique du poème en lien avec son auditoire. Le deuxième indice réside dans le regard critique que pose l'Acteur sur la gent féminine restée sur terre :

*Je ne dis pas – ne l'entente n'est telle –
Qu'il n'ait des biens en mainte dame belle,
Et qu'il n'en soit de tresbonnes sans elle,*

⁹⁶ Selon les contextes, le latin *fides* peut signifier des vertus telles que la loyauté, la foi, la droiture ou l'honneur (Goelzer, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 265).

⁹⁷ Ovide, *Métamorphoses*, traduct. J. Chamonard, Paris, Garnier-Frères, 1953, lib. I, v. 149-50 : « [...] et virgo cæde madentis / Ultima cælestum terras Astræa reliquit. » ([...] et suite à ces derniers massacres sanglants, la vierge Astrée quitta la Terre pour gagner les cieux. – Nous traduisons.)

*Ou faulte n'a de rien que dame amende.
 Ainçois maintien des dames la querrelle,
 Pour leur bonté qui croist et renouvelle ;
 Et se je fail en rien, je m'en rappelle
 Et cry mercy et engage l'amende.* (Co, v. 73-80)

En affirmant, par double négation, qu'il y a des biens « en mainte dame belle » et qu'il y a des dames qui sont « tresbonnes », l'Acteur laisse entendre que ce ne sont pas *toutes* les dames qui sont « tresbonnes » ou qui ont des *biens* en elles. L'Acteur laisse ainsi planer un doute tacite quant à la vertu de certaines dames.

Cependant, à ce blâme tacite s'oppose un rayon d'espoir : l'Acteur dit qu'il maintient la querelle des dames et parle de leur bonté « qui croist et renouvelle ». Ces paroles suggèrent Nature, cette entité cosmique dont l'œuvre régénératrice contrecarre l'action de la Mort. L'évocation de Nature *forgeant*⁹⁸ la dame est un topos courtois dont use l'Acteur en relatant la naissance de sa *maistresse* :

*Tout s'efforça le jour de sa naissance ;
 Les elemens y firent alliance ;
 Nature y mist le hault de sa puissance
 Et dist qu'alors un chief d'euvre feroit,
 Ou tant mectroit sens, honneur et savance
 Qu'on vauldroit mieulx de sa seule acointance.* (Co, v. 65-70)

Il est très intéressant de noter que *Belle Dame* se termine par une sentence où l'*Auctor* demande aux dames et demoiselles « En qui Honneur naist et s'assemble » de ne pas être si cruelles que la Belle Dame⁹⁹. En évoquant le processus de reproduction, cet *Auctor* s'inscrit dans la même veine aristotélicienne que Jean de Meun, sous la plume duquel Genius harangue l'ost d'Amour et leur demande de « labourer » pour assister Nature et assurer la

⁹⁸ Œuvrant sans relâche dans sa forge, Nature renouvelle tout ce qui vit sous la lune (RR, v. 15 996-16012).

⁹⁹ BD, v. 793-800.

pérennité du genre humain. L'*Auctor* de la *Belle Dame* reprend ce topos du « labour » pour Nature avec cette différence que c'est la pérennité d'Honneur qu'il faut assurer ; il réoriente ainsi le topos de Nature dans le cadre d'un « discours de l'honneur », discours dont la focalisation éthique porte sur l'*utilitas* au bien commun si l'on tient compte de la définition de l'*honestas* (mot latin pour *honneur* dans le sens de vertu) énoncée dans la *Rhetorica ad Herennium*. L'*honestas* et la sûreté (*tuta*) sont en effet les deux parties de l'*utilitas*, objet du discours délibératif¹⁰⁰. Quant à l'*honestas* elle-même, elle se divise entre le louable (*laudabile* : ce qui assure la bonne renommée dans l'avenir ou dans les temps présents¹⁰¹) et le bien (*rectum* : ce qui est en accord avec la vertu et le devoir¹⁰²).

De ces définitions données par la *Rhetorica ad Herennium*, nous pouvons déduire que lorsqu'un poète et rhéteur tel qu'Alain Chartier, par *Auctor* interposé, invoquait le topos du « labour » au service de Nature dans le cadre d'un « discours de l'honneur », les auditeurs pouvaient fort bien y percevoir une intention moralisante allant dans le sens de l'*utilitas* au bien commun, c'est-à-dire, au bien du royaume, puisque c'est bien cela qui tient lieu de *res publica* dans la France du XV^e siècle. L'*Auctor* de la *Belle Dame* souhaite un retour d'Honneur, retour dont les figures collectives des *bons amis entiers* et des *dames de franchise* représentent la potentialité concrète, comme nous allons le voir dans la partie suivante. Cet *Auctor* est plus optimiste que l'Acteur de la *Complainte*. Certes, ce dernier parle des dames dont la bonté « croist et renouvelle », laissant entendre qu'il n'a pas complètement perdu la foi et l'espoir en Nature et en sa capacité à renouveler le chef-

¹⁰⁰ *RH*, lib. III, 2. La *RH* traite d'*utilitas* pour le bien de la *res publica*.

¹⁰¹ *Ibid.*, lib. III, 4.

¹⁰² *Ibid.*, lib. III, 2.

d'œuvre qu'elle fit en *forgeant* celle en qui était « Le droit mirouer pour les autres mirer ». Mais, si sa foi en l'idéal de vertu monté aux cieux reste inébranlable, son optimisme quant à l'avenir de la vertu sur terre paraît plutôt mitigé.

En effet, sa mort coïncidant avec une « quasi-mort » de Loyauté, sa qualité de « droit mirouer », donnent à la défunte *maistresse* un tel degré de supériorité sur les dames restées sur terre après elle que nous sommes bien forcé de conclure à une sérieuse note de pessimisme qui vient assombrir le rayon d'espoir amené par la bonté des dames « qui croist et renouvelle ». En outre, dans la *Complainte*, la vertu d'Honneur n'est pas énoncée en relation directe avec les dames et les demoiselles comme c'est le cas dans la *Belle Dame*, mais plutôt en relation avec la dame morte ! En effet, le vers 12 (déjà cité) désigne la *maistresse* comme ayant été « Le chois d'onneur et des dames l'eslite ». La mort de la *maistresse*, ce n'est donc pas seulement la « quasi-mort » de Loyauté ; c'est aussi la mort du *choix* d'Honneur, cette perle que le langage ne suffit pas à louer :

*Le langage ses faiz ne passeroit ;
On ne la puet louer a souffisance.* (Co, v. 63-64)

Il est très important de noter ce lien intime entre Honneur et la *maistresse* morte donnée comme figure idéale de vertu. Car ce lien entre Honneur et la dame, figure idéale de vertu, est, nous allons le voir, absolument fondamental dans le procès éthique de la *Belle Dame*.

L'amant chevaleresque et la « logique du guerredon »

Comme nous venons de le constater, la foi de l'Acteur de la *Complainte* s'attache d'abord à un idéal de vertu qui n'est plus de ce monde et qu'il regrette comme un âge d'or à

jamais révolu. Dans sa « quête » de « martyr » en devenir, il chemine vers un paradis, idéal qui est à l'image de ce passé idéalisé. Cette « quête » de l'Acteur *in via* vers un *locus amœnus* à l'image de sa *maistresse* forme un schème téléologique qui se situe dans un cadre apparenté à une éthique chevaleresque teintée de mysticisme. Récurent dans le roman courtois, puis adapté à certaines formes du culte marial¹⁰³, ce genre de schème, très profondément ancré dans la culture des contemporains d'Alain Chartier, se trouve dans certains contes pieux tels que celui de la *Domina Solacii*, inclus dans la *Gesta Romanorum*¹⁰⁴.

Le héros de cette *Domina Solacii* est un chevalier (*miles*) désireux d'épouser la fille de l'empereur, la belle Aglaé (l'Éclatante) rebaptisée « Domina Solacii » par son père. Le chevalier doit entrer dans un labyrinthe, où beaucoup d'autres sont morts avant lui, afin d'y terrasser un lion. Dans un avatar du labyrinthe de Minos, la *domina* lui donne une pelote de fil et l'adouble d'armes enduites de gomme. Et lorsque dans le labyrinthe le lion se rue sur lui, ses dents s'engluent dans la gomme et le chevalier en profite pour lui couper la tête. Mais dans sa joie d'avoir vaincu la bête, celui-ci perd de vue le fil qui devait le guider. Après trois jours d'errance, il retrouve le fil et, une fois la porte du labyrinthe passée, il peut enfin épouser sa *domina*. Celle-ci émet le commentaire allégorique suivant : les vertus (la gomme sur les armes) du chevalier ont pu dérouter le diable (le lion) ; mais par la suite, il a perdu le chemin de la vertu (le fil), qu'il a fini par retrouver ; il a ensuite suivi le droit

¹⁰³ C. S. Lewis (*The Allegory of Love, a Study in Medieval Tradition*, New York, Oxford University Press, 1958, p. 8) observe que ce sont les romans courtois qui influencèrent le culte marial et non le contraire.

¹⁰⁴ Compilée au XIII^e siècle au plus tôt, cette *Gesta* fut extrêmement populaire pendant plus de deux siècles (K. P. Harrington, *Medieval Latin*, Chicago University Press, 1969, p. 443-46). La version de la *Domina Solacii* qui s'y trouve participe du même mouvement culturel que le chant marial, dont le modèle semble avoir été établi par Gautier de Coincy au premier tiers du XIII^e siècle avec son recueil des *Miracles de Notre Dame*.

chemin et au sortir de la vie terrestre (une fois passée la porte du labyrinthe), il a pu épouser « celle qui change la tristesse en joie »¹⁰⁵ : la *domina*, qui se désigne elle-même comme étant la Vierge. Ainsi, la morale de la *Domina Solacii* répète le « Mout se fait bon marier a Marie »¹⁰⁶ des *Miracles de Notre Dame*, mais en mettant beaucoup plus l'accent sur ce qui serait convenu d'appeler une « logique du guerredon », le mot *guerredon* signifiant « récompense pour service rendu »¹⁰⁷ : parce qu'il a suivi le « droit chemin », le chevalier a mérité d'épouser sa *domina*.

Cette « logique du guerredon » s'est surtout développée à la fin du XII^e siècle, dans le phénomène socioculturel duquel et auquel participa l'œuvre romanesque de Chrétien de Troyes. Dans l'exemple – devenu proverbial – du *Chevalier de la charrette*, Lancelot s'introduit dans la chambre de la reine en passant par la fenêtre, laquelle donne sur un verger. Animé d'une force herculéenne (l'un des sens du latin *virtus*), il tord et descelle les barreaux de la fenêtre. En *guerredon* pour ce haut fait, Lancelot peut passer une nuit de « grand déduit » avec sa *domina*, non sans s'être d'abord abaissé devant elle comme devant une sainte relique¹⁰⁸. En ce sens, il est intéressant de signaler que dans son *Bréviaire des Nobles*, Alain Chartier donne un aspect marial à Noblesse, la première des vertus louangées –

¹⁰⁵ Par exemple, quand le roi (l'empereur) rebaptise Aglaé, il lui dit : « Carissima, nomen tuum mutabo ; propter pulchritudinem corpori tui sit nomen tuum ammodo domina solacii, in signum hujus, ut omnes qui ad te venerint tristes cum gaudio recedant. » (Ma très chère, je changerai ton nom ; désormais, tu t'appelleras *Domina Solacii* ; ce nom sera le gage de ta grande beauté, et, en signe de ce, que tous ceux qui tristes seront venus à toi s'en retournent remplis de joie. – Nous traduisons.)

¹⁰⁶ Gautier de Coincy, *Les Miracles de Notre Dame*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, 9^e chant, v. 8.

¹⁰⁷ Issu du francique *widarlôn* (A.-J. Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 1992, p. 302), le *guerredon* est un équivalent chevaleresque approximatif du *gêras* homérique. Cf. J.-P. Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, p.45.

¹⁰⁸ Chrétien de Troyes, *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, traduit et commenté par J.-C. Aubailly, Paris, éd. De la Pléiade, 1991, v. 4651-53 : « Et puis vint au lit la reine, / si l'aore et se li ancline, / car an nul cors saint ne croit tant. »

*Je Noblesce, dame de bon vouloir,
Royne des preux, princesse des haulx faiz [...]* (BN, v. 1-2)

– ainsi qu’à Dame Persévérance, à qui la dernière ballade est consacrée :

*O excellent, haulte vertu divine,
Qui tout parfait, acomplit et termine,
Royne puissant, Dame Perseverance,
Cil qui retient ta loyalle dottrine,
Sans forvoyer le droit sentier chemine
De los, de pris, de paix, de souffisance,
Car tu vains tout par ta ferme constance
Qui de souffrir n’est foulee ne lasse,
Mal eur confort et sus Fortune passe
Et en tous lieux la vittoire te donne,
Dont tu acquiers par raison la couronne
Quant les vertuz toutes la main te tendent.* (BN, v. 398-409)

Avec Noblesse, reine des preux et princesse des hauts faits, Alain Chartier exalte cette vieille éthique chevaleresque¹⁰⁹ basée sur le *faire* et sur la « logique du guerredon ». Avec Dame Persévérance, il situe cette éthique chevaleresque dans le cadre d’un schème téléologique dont les articulations principales sont en place depuis au moins deux cents ans.

La « logique du guerredon » étant si profondément enracinée dans la culture et les mœurs, il est à croire qu’au XV^e siècle, lorsqu’on relisait la *Rose* à voix haute et qu’on arrivait au passage où il est fait mention du chevalier arthurien revenant d’un tournoi dans lequel il a brillé pour l’amour de son amie Largesse, l’auditoire comprenait tout de suite l’allusion à cette « logique du guerredon », d’autant plus que, peu après, les chevaliers et les vertus les accompagnant s’en vont « jouer en l’ombrage » pour « doneier » une fois la carole finie. Et il en allait certainement de même lorsqu’on arrivait au sermon dans lequel

¹⁰⁹ D’ailleurs, Jacques Lemaire (*Les Visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 150) considère le *Bréviaire des Nobles* comme un exposé allégorique des vertus de l’aristocratie militaire ; il estime en outre que le modèle proposé par ce *Bréviaire* constitue davantage un guide à l’usage des chevaliers du XIII^e siècle plutôt que du XV^e siècle.

Amour enseigne à l'amant qu'il faut être « acesmez aux armes » afin d'en être « dix fois plus prisé des dames ». Reste à savoir dans quelle mesure ces principes éthiques chevaleresques étaient encore *réellement* présents dans l'esprit et le quotidien des auditeurs d'Alain Chartier. La chose n'est guère aisée. Comme nous l'avons dit en introduction, les contemporains de Chartier baignaient dans une culture très largement influencée par le *Roman de la Rose* et se faisaient constamment rappeler les modèles traditionnels par les poètes, mais il est aussi inévitable que les deux siècles séparant les contemporains de Guillaume de Lorris de ceux de Chartier entraînent un écart idéologique.

Dans son étude sur la poétique de Charles d'Orléans, John Fox écrit que la société courtoise du XV^e siècle ne comprenait plus vraiment ce qu'était l'idéal chevaleresque, celui-ci étant devenu un discours creux¹¹⁰. Daniel Poirion note pour sa part que la noblesse, qui s'était d'abord définie par rapport à une façon de faire et ensuite par une façon d'être, a commencé à se définir par l'avoir au fur et à mesure que se développaient les villes et la bourgeoisie, tandis que la culture nobiliaire se centralisait autour des cours des grands seigneurs¹¹¹. Dans la poésie d'Alain Chartier, le signe de cette importance croissante accordée à l'avoir dans la « France des ducs » se remarque surtout par la récurrence de la métaphore du trésor ou du coffre dans lequel on épargne. Ce qui est significatif, c'est que le champ d'application qu'Alain Chartier réserve à cette métaphore s'inscrit parfaitement dans le cadre d'une poésie qui, comme l'indique P. Zumthor, remplissait une fonction conservatrice au sein de la communauté sociale¹¹².

¹¹⁰ J. Fox, *La poétique de Charles d'Orléans*, Paris, Seuil, 1971, p. 59-60.

¹¹¹ D. Poirion, *op. cit.*, p. 61.

¹¹² Cf. P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 124.

En effet, Alain Chartier emploie systématiquement la métaphore du trésor (ou des formes dérivées : la richesse, l'épargne, le joyau, etc.) pour parler de la dame, de sa vertu ou de l'espoir que l'amant place en elle. Dans le *Livre des Quatre Dames*, l'Acteur, atteint du « dueil d'amour », désigne sa belle comme le lieu où il loge l'« espargne » de sa joie :

*A la plus belle que je voie,
Ou j'ay en espargne ma joie
Et mon cuer, quel part que je soie [...] (LQD, v. 3465-67)*

Dans l'*Excusacion*, le poète se défend contre ceux qui lui reprochent sa *Belle Dame* avec, entre autres, un hymne dans lequel il louange les dames en ces termes :

*Par elles et pour elles sommes :
C'est la source de noustre joye ;
C'est l'espargne des nobles hommes ;
C'est d'onheur la droite monjoye [...] (Exc., v. 137-40)*

Dans le *Débat de Reveille Matin* (DRM)¹¹³, le Dormeur désigne l'amoureuse merci comme un trésor, un « guerredon » qu'il faut savoir conquérir au prix d'amères souffrances :

*Mercy de dame est un tresor
Pour enrichir amans sur terre,
Si ne l'a pas chascun tresor
Qui a volenté de l'aquerre ;
Ains le fault a dangier conquerre
Et en souffrir douleur amere,
Car pour prier ne pour requerre
Nul n'a bien s'il ne le compere. (DRM, v. 249-56)*

Dans le registre de la requête amoureuse, la « merci de dame » est l'expression proverbiale pour désigner l'octroi de la faveur de la *maistresse* à son amant. C'est la traditionnelle

¹¹³ Le *Débat de Réveille Matin* est très souvent compilé avec *La Belle Dame sans Mercy* dans les manuscrits (J.-C. Laidlaw, *op. cit.*, p. 50-51). L'*Auctor* y relate les propos d'un amant ayant réveillé un dormeur.

merce des troubadours occitans¹¹⁴ qu'a récupérée la *Rose*, et, conséquemment, la tradition courtoise du nord de la France. Le Dormeur d'Alain Chartier emploie en effet le mot « mercy » dans le même sens que l'amant du *Roman de la Rose* dans son serment d'allégeance au dieu Amour :

*Tant ai oï de vos bien dire
Que metre vueil tot a devise
Cuer e cors en vostre servise,
Car, se je faz vostre vouloir,
Je ne m'en puis de rien doloir ;
Encor, ce cuit, en aucuns tens
Avrai la merci que j'atens [...]* (RR, v. 1918-24)

Le mot « merci » étant issu du latin *mercedis* (richesse, bien matériel), c'est tout naturellement que la *merce* de la dame en est venue à être exprimée par la métaphore du trésor. Nous le constatons, cette métaphore est employée par Alain Chartier pour désigner la joie vers laquelle tend l'amant. Nous pourrions même affirmer que, confronté à une noblesse qui se définit de plus en plus par l'avoir, le poète s'empare de l'image emblématique des richesses matérielles pour, à l'aide du langage métaphorique, la réorienter dans un but éthique vers l'ancienne façon d'être noble, fondée sur le *faire* et sur la « logique du guerredon ». Nous l'aurons compris, dans cette logique, le *guerredon*, c'est la *merce* accordée par la dame à l'amant méritant.

¹¹⁴ P. Zumthor, *Essai*, p. 556 : « La dame, à un moment qu'il lui appartient de choisir en toute justice, accorde (ou refuse) sa *merce*, mot qui signifie primitivement 'salaire' (français, *merci*). Il faut entendre par là, sinon toujours l'abandon de sa personne, pour le moins quelque faveur préliminaire en attendant ce qu'on nomme discrètement le 'reste' ou le 'surplus'. La *fin'amor* en effet, n'est aucunement platonique. »

Loyauté contre Envie : la critique morale dans la Complainte

Dans la *Complainte*, la métaphore du trésor s'attache spécifiquement au thème de la joie : l'Acteur se plaint à la Mort, dont la « durté » le « déshérite » à tort « Du riche don de joie souveraine »¹¹⁵. Nous apprenons plus loin que ce « riche don » n'est rien de moins qu'un *summum bonum* (réunion de tous les biens en un seul)¹¹⁶ dont Fortune l'a privé :

*Helas ! Pourquoi me fist Amours entreprendre
A tant l'aymer et si hault entreprendre,
Et moy donner tel don pour le reprendre
Et de tel joye yssir pour souspirer ?
Or me punist Fortune, sans mesprendre,
Pour celle amer, ou n'avoit que reprendre
Et ou Nature et Dieu voudrent comprendre
Ce qu'on sauroit a souhait desirer,
Qui tous les biens voudroit en un tirer [...]* (Co, v. 89-97)

Privé d'un *summum bonum* qu'il ne pourra retrouver qu'en accédant à l'indicible joie du paradis, l'Acteur s'estime puni par Fortune pour avoir « si haut entrepris ». Il manifeste l'humilité de celui qui se sait soumis à une Justice qui le dépasse : lui qui, au début du poème, invective la Mort par qui il s'estime « déshérité à tort » de son *summum bonum*, l'Acteur n'exprime ici aucun sentiment d'injustice ; il semble avoir la sagesse de celui qui

¹¹⁵ Co, v. 10 – déjà cité.

¹¹⁶ Par le truchement de Philosophie, Boèce définit ainsi le *summum bonum* :

2. Omnis mortalium cura, quam multiplicium studiorum labor exercet, diverso quidem calle procedit, sed ad unum tamen beatudinis finem nititur pervenire. Id autem est bonum quo quis adepto nihil ulterius desiderare queat. 3. Quod quidem est omnium summum bonorum cunctaque intra se bona continens, cui si quid abforet, summum esse non posset, quoniam relinqueretur extrinsecus, quod posset optari. Liqueat igitur esse beatudinem statum bonorum omnium congregatione perfectum.

(2. Les soucis des mortels, que tourmente le travail de passions multiples, s'avancent sans doute par des chemins opposés, ils s'efforcent tous cependant de parvenir au terme unique du bonheur. Or ce bonheur est un bien dont la possession ne permet de désirer rien d'autre. 3. Il est la somme de tous les biens, renfermant en son sein tous les biens ; car s'il lui en manquait un seul, il ne saurait être le souverain bien, puisqu'il laisserait en dehors de lui une parcelle désirable. Il est clair par conséquent que ce bonheur est un état constitué par la réunion de tous les biens. – *Consolatio Philosophiæ* (CPh), lib. III, prosa 2. – Traduction d'A. Bocognano.)

sait discerner la volonté divine derrière l'action en apparence chaotique de Fortune. Alain Chartier expose cette vue philosophique dans son *Quadrilogue invectif* :

*Et pour ce que les jugemens de Dieu, sans qui riens ne se fait, sont une abisme parfonde ou nul entendement humain ne sceit prendre fons et que noz sens sont trop foibles, noz ans trop cours et noz affections trop fraelles a les comprendre, nous imputons a Fortune, qui est chose faincte et vaine et ne se peut revenger, la juste vengeance que Dieu prent de noz faultes [...]*¹¹⁷

La sagesse de l'Acteur de la *Complainte* laisserait donc deviner la plume du poète derrière le masque. Toutefois, suivant un topos datant de Boèce¹¹⁸, cette sagesse apparente peut tout aussi bien être attribuable au rôle d'un amant en « dueil mortel » et assagi par l'expérience du malheur. Plus loin en effet, l'Acteur attribue une valeur didactique à la dure épreuve à laquelle Fortune l'a confronté :

*Fortune veult qu'en ce point me contieigne ;
C'est la leçon qu'il faut que je retieigne.* (Co, v. 117-18)

¹¹⁷ *QI*, p. 4.

¹¹⁸ Voici ce que Boèce fait dire à Philosophie, au sujet du malheur qui assagit :

1. Sed ne me inexorable contra fortunam gerere bellum putes, est aliquando, cum de hominibus fallax illa nihil bene mereatur, tum scilicet, cum se aperit, cum frontem detegit moresque profitetur. 2. Nondum forte, quid loquar, intellegis ; mirum est, quod dicere gestio, eoque sententiam verbis explicare vix queo. 3. Etenim plus hominibus reor adversam quam prosperam prodesse fortunam ; illa enim semper specie felicitatis, cum videtur blanda, mentitur, hæc semper vera est, cum se instabilem mutatione demonstrat. 4. Illa fallit, hæc instruit, illa mendacium specie bonorum mentes fruentium ligat, hæc cognitione fragilis felicitatis absolvit ; itaque illam videas ventosam fluentem suique semper ignaram, hanc sobriam succinctamque et ipsius adversitatis exercitatione prudentem.

(1. Mais ne crois pas que je fasse à la Fortune une guerre implacable : il arrive que la trompeuse rende à l'homme quelques services ; c'est le jour où elle révèle ce qu'elle est, où elle découvre son front, où elle avoue son caractère. 2. Tu ne comprends pas encore peut-être ce que je veux dire ; ce que je brûle de dire est merveilleux, et voilà pourquoi j'ai de la peine à trouver les mots qui expliquent ma pensée. 3. J'estime, en effet, que la fortune contraire est plus utile aux hommes que la fortune propice ; car lorsqu'elle paraît caressante, avec ses faux-semblants de félicité, la seconde ment toujours ; la première est toujours sincère lorsque ses changements démontrent son instabilité. 4. La seconde trompe, la première aguerrit ; la seconde exploite la séduction des faux biens pour y enchaîner les âmes de ceux qui y goûtent, la première fait connaître la fragilité du bonheur pour les affranchir ; aussi peux-tu te représenter la seconde volage, les vêtements flottants, s'ignorant toujours elle-même ; la première discrète, la tunique serrée, assagée par l'expérience du malheur. – *CPh*, lib. II, prose 8. – Traduction d'A. Bocognano.)

Pour cet Acteur comme pour Alain Chartier, l'infortune est donc un moyen par lequel Dieu enseigne la vertu. C'est en tout cas ce que l'Acteur laisse entendre, même s'il affecte parfois – et c'est bien là que l'on peut différencier le savant clerc de l'Acteur jouant un rôle – une incompréhension face à ces desseins cachés derrière l'action de Fortune :

*Helas ! Comment m'est Fortune si dure,
Ne comme a Dieu souffert ceste aventure
Que de tous poins met a desconfiture
Ma liesse, mon espoir et ma vie ?
Qui puet mouvoir a ce Dame Nature,
Qui a souffert qu'on lui feist tel injure
De deffaire si parfaicte figure
Qu'a droit patron avoit faicte assouvie,
Pour esbahir et desconfire Envie
Qui mesdisans a mesdire convie ?* (Co, v. 121-30 – nous soulignons)

Outre cette incompréhension affectée de l'Acteur devant l'âpre Fortune, ces vers nous révèlent les fondements allégoriques de la trame éthique du poème.

Dans la *Complainte* en effet, le poète fait appel au langage allégorique pour élaborer un schème qui sert de squelette à la trame éthique, laquelle trame concerne directement la société courtoise. Ce schème consiste en une simple opposition binaire entre Loyauté et Envie. Nous l'avons vu plus haut, la mort de la *maistresse* coïncide avec une « quasi-mort » de Loyauté. Dans les vers cités ici, l'Acteur décrit sa *maistresse* comme une « parfaicte figure » forgée par Nature pour « esbahir et desconfire » Envie. Dans la topique de la *Rose*, Envie est une figure contraire à la courtoisie. Envie, qui figure parmi les dix « laides ymaiges » sur le mur du verger de Déduit, se réjouit du malheur des « preud'hommes » :

*Nule riens ne li puet tant plaire
Con fait maus e mesaventure
Quant el voit grant desconfiture
Sor aucun prodome cheoir [...]* (RR, v. 240-43 – nous soulignons)

Remarquons que dans les vers 122 et 123 de la *Complainte*, le poète fait rimer *aventure* avec *desconfiture* (nous les avons soulignés), reprenant presque exactement la rime de Guillaume de Lorris. Certes, la rime avec *mésaventure* et *déconfiture* revenait souvent dans la poésie de l'époque. Dans la *Complainte* cependant, le poète emploie cette rime dans un contexte où apparaît Envie, ce qui suggère un lien avec la topique de la *Rose* puisque, nous le constatons, Guillaume de Lorris emploie cette rime pour décrire l'image d'Envie. Telle qu'elle est présentée dans la *Complainte*, Envie « Qui mesdisans a mesdire convie » est une version médiévale de l'Envie des *Métamorphoses*¹¹⁹; elle répand un venin de médisance au sein de la société courtoise. En faisant coïncider la mort de sa *maistresse* avec une « quasi-mort » de Loyauté, l'Acteur établit un schème allégorique binaire dans lequel une Loyauté affaiblie s'oppose à Envie : la *maistresse* de l'Acteur n'étant plus de ce bas-monde, Envie est libre de répandre davantage de « venin de mesdisance ».

L'Acteur dépeint ainsi l'état présent d'une société courtoise sur laquelle Envie, avec son cortège de *mesdisans*, a plus d'empire. Nous l'avons vu en introduction, les médisants traditionnels de la poésie courtoise sont les *losengiers* que personnifie Male Bouche dans la *Rose*. Male Bouche le *jongleur* est l'ennemi le plus dangereux des amoureux : c'est lui qui réveille Jalousie par ses fausses rumeurs. Sa présence nécessite l'intervention de Faux Semblant¹²⁰. En d'autres mots, l'amant doit savoir jouer le jeu des fausses apparences pour contrer les méfaits des *losengiers* de la cour. Cette nécessité de jouer le jeu de Faux Semblant est donc un signe de la présence de médisants au sein de la cour. Ainsi, confronté à une société courtoise déchue de sa splendeur passée, société sur laquelle Envie peut

¹¹⁹ Pour une version classique d'Envie, voir : *Métamorphoses* (*Mét.*), lib. II, v. 752-86.

¹²⁰ Male bouche meurt étranglé par Faux Semblant dans une attaque à la dérobée (*RR*, v. 12 361-67).

donner libre cours au flot des médisants, l'Acteur a tout lieu d'être rebuté par l'obligation sociale de se composer une image feinte :

*Mes semblans sont de joye contrefaiz,
 Tout au rebours du penser et des faiz,
 [...]
 J'oy les autres chanter, et je me plains ;
 Ilz vont dansant, et je destors mes mains ;
 Ilz festoient, et je tout seul remains ;
 J'ay fait leurs tours : maintenant les deffais.
 Plus voy jouer, et tant m'esjouys moins [...]* (Co, v. 137-49)

L'Acteur ne critique pas explicitement la figure collective des danseurs. Mais le schème allégorique établi plus tôt par l'Acteur implique une critique morale implicite : nous sommes en présence d'une cour infectée par Envie. Nous l'avons vu, l'amant de la *Rose* indique qu'Envie se réjouit du malheur des « preud'hommes ». Appliquée aux vers cités ici, la topique de la *Rose* suggère que sous la joie qui anime les fêtards se cache peut-être Envie souriant au malheur de l'Acteur. Certains des danseurs seraient donc en fait des médisants, des *jongleurs* qui feignent la joie de vivre. Ceci tend à expliquer pourquoi l'Acteur, par son faire : « Ilz vont dansant, et je destors mes mains », s'oppose si nettement aux danseurs, qu'il ne louange en aucune manière.

Comme nous l'avons vu au début de ce commentaire sur la *Complainte*, la liesse est morte dans le cœur de l'Acteur. Aspirant au paradis, celui-ci prend congé de la joie des amours terrestres, qu'il laisse à ses anciens compagnons :

*Si prens congié d'Amours et de Joye
 Pour vivre seul a tant que mourir doye,
 Sans moy trouver jamais en lieu n'en voye
 Ou Liece ne Plaisance demeure.
 Les compaignons laise que je hantoie.
 Adieu, chançons que volentiers chantoye
 Et joyeux diz ou je me delitoye [...]* (Co, v. 169-75)

La figure collective des *compaignons* doit être distinguée de celle des danseurs, car le poète ne leur prête pas cette joie, potentiellement fausse, qui peut être assimilable à un sourire d'Envie se réjouissant de son malheur. Par opposition aux temps présents, ces *compaignons* constituent un rappel de l'époque bénie où vivait la *maistresse* de l'Acteur, époque où il jouissait de son *summum bonum*. Ces vers indiquent très clairement que dans cet « âge d'or », l'Acteur avait mérité la *merce* de sa *maistresse* :

*Oncq ensemble n'avions riens parti
Mais un desir, un vouloir, un parti,
Un cuer entier de deux cuers miparti,
Pareil plaisir et commun sentement.* (Co, v. 157-60)

Un véritable paradis perdu est un *summum bonum* dont on a joui. Ceci est capital d'un point de vue éthique. Car sans doute, nous sommes en présence d'un Acteur qui, suivant la « logique du guerredon », a dû souffrir du « mal d'aimer » avant de mériter la *merce*. L'Acteur laisse en effet entendre qu'il a loyalement servi sa *maistresse*, ce qui très certainement implique qu'il a suivi le parcours initiatique du jeune amant dont le schème canonique se trouve dans la *Rose* :

*Or l'a la mort en jenne aage ravie,
Et moy, qui l'ay tant loyaument servie,
Viz en doleur sans l'avoir desservie.
Et sans savoir pourquoy ma vie dure.* (Co, v. 133-36)

En somme, l'Acteur, ayant mérité la *merce* d'une *maistresse* qu'il désigne comme une dame absolument idéale, s'érige lui-même en figure d'amant courtois idéal.

Ce qui ressort du procès éthique de la *Complainte*, c'est que, même dans un espace idéalisé où s'établit un schème téléologique analogue à celui de la *Domina Solacii*, schème dans lequel il aspire à rejoindre sa *maistresse* – son *summum bonum* – au paradis, l'Acteur

ne renonce pas à critiquer les mœurs des nobles. Il le fait par le jeu subtil, mais simple d'une opposition binaire entre Loyauté et Envie, lesquelles se font face, comme deux joueurs de part et d'autre d'un « échiquier éthique » ; Loyauté a perdu sa pièce *maistresse* et Envie a le beau jeu. Aux *jongleries* des *mesdisans* qu'Envie dissimule parmi les danseurs, sous la lettre du texte, l'Acteur oppose la vérité de son cœur, teint aux couleurs indélébiles de son « deuil mortel ». Par opposition à une société courtoise infectée par Envie, la « quête » de l'Acteur qui, « Com chevalier qui ses armes vient rendre », aspire à retrouver sa *maistresse* au paradis, constitue très certainement une évasion dans l'idéal courtois qui se veut une réaction à la décadence morale d'une noble société, société courtoise que l'Acteur dépeint notamment au moyen des danseurs qui, on le devine, semblent animés d'une joie feinte ; ces danseurs qui constituent une figure collective corrompue, « minée » de l'intérieur par Envie.

II.

La Chevauchée de l'Acteur, ou l'amant assagi

L'Acteur, l'amant franc qui sait reconnaître la « dame au miroir »

Avec Envie qui « mine » la figure collective des fêtards, la *Complainte* critique tacitement la société de cour. Pour sa part, *La Belle Dame sans Mercy* va porter la critique contre les *mesdisans* de la cour à la surface du texte tout en reprenant le thème de la *jonglerie*. Ainsi, vers la fin du poème, la Belle Dame déclare :

Male Bouche tient bien grant cour :
Chascun a mesdire estudie ;
Faulx amoureux au temps qui court
Servent tous de gouliardye. (BD, v. 713-16)

Deux strophes plus loin, elle oriente cette critique spécifiquement contre la noblesse :

Quant meschans fol parler eüssent,
Ce meschief seroit pardonnez ;
Mais ceulx qui mieulx faire deüssent
Et que Noblece a ordonnez
D'estre bien condicionnez,
Sont les plus avant dans la fengue
Et ont leurs cuers abandonnez
A courte foy et longue langue. (BD, v. 729-736)

La médisance, le « fol parler », s'oppose à la sagesse et s'assortit d'une « courte foy » qui évoque une image de vilenie, contraire à celle d'un noble chevalier constant dans sa quête.

Dans la sentence adressée aux amoureux à la toute fin du poème par l'*Auctor*, ce thème de la médisance est central :

*Si vous pri, amoureux, fuyez
Ces vanteurs et ces mesdisans
Et comme infames les huyez
Car ilz sont a voz faiz nuisans.* (BD, v. 785-88)

Toute traditionnelle, cette sentence morale vise particulièrement les *losengiers* et insiste sur leur caractère nuisible. La deuxième sentence, nous l'avons vu, s'adresse aux dames et damoiselles « En qui Honneur naist et s'assemble », récupérant le topos de l'œuvre de vie de Nature pour le réinvestir dans le cadre d'un « discours de l'honneur ». La *Belle Dame* se termine ainsi par une double sentence qui fait s'opposer le nuisible (la médisance) à l'*utilitas* (Honneur). Nous l'avons vu, l'*honestas* est l'une des deux parties de l'*utilitas* selon la *Rhetorica ad Herennium*. Évoqué dans la 100^e et dernière strophe, le thème de Nature donne une circularité au poème puisque Nature, qui renouvelle tout ce qui vit sous la lune, s'oppose à la Mort, évoquée par l'Acteur à la 1^{ère} strophe :

*Nagaires, chevauchant, pensoye
Com home triste et doloireux,
Au dueil ou il fault que je soye
Le plus dolent des amoureux.
Puis que, par son dart rigoureux,
La mort me tolly ma maistresse
Et me laissa seul, langoureux
En la conduite de Tristesse.* (BD, v. 1-8)

L'Acteur se raconte au passé ; *in via*, il chevauche sur un sentier (conduite¹²¹) allégoriquement dénommé Tristesse. L'Acteur exprime en outre une obligation morale d'observer le « dueil mortel » de sa *maistresse* et d'être « Le plus dolent des amoureux ».

À la strophe suivante, il entre dans un soliloque : « Si disoye : 'Il fault que je cesse / De dicter et de rimoyer [...] »¹²², qui correspond à ce que Joseph Brami appelle le « mode lyrique »¹²³ de la parole poétique. J. Brami parle aussi des modes narratif et dialogique. À ces trois modes de J. Brami, nous ajoutons le mode didactique, lequel se caractérise par un *Auctor* adressant directement une sentence morale à l'auditoire. Pour donner une vue d'ensemble, voici un résumé de la *Belle Dame* en fonction de ces quatre modes de discours poétique :

1. Mode *lyrique* : récit de pensée et soliloque de l'Acteur (strophes 2 à 6).
2. Mode *narratif* : chevauchée et arrivée au verger (st. 1 / 7-9) ; l'Acteur décrit ce qu'il y voit (st. 10-19) ; l'Acteur se retire derrière la treille, puis arrivent les protagonistes du dialogue dont il sera le témoin passif, devenant de ce fait un *Auctor* (st. 20-24).
3. Mode *dialogique* : lutte oratoire entre l'amant et la Belle Dame (st. 24-96).
4. Mode *didactique* (après un bref retour au narratif) : double sentence (st. 99-100).

¹²¹ Le mot conduite pouvait signifier « route » ou « sentier » (A.-J. Greimas, *Dict. anc. fr.*, p. 121).

¹²² *BD*, v. 9-10.

¹²³ J. Brami, *op. cit.*, p. 54-55.

Après s'être bien défini dans son rôle d'amant en « dueil mortel » chevauchant sur une route de Tristesse, l'Acteur expose ses états d'âme dans un lyrisme qui présente bien des points en commun avec celui de la *Complainte*, à commencer par le rejet des « joyeuses choses », conséquence du deuil de l'Acteur et de la fidélité de celui-ci à sa *maistresse* morte. Ainsi, nul ne saurait le contraindre à écrire ou à dire des « joyeuses choses » :

*Qui voudroit mon vouloir contraindre
A joyeuses choses escrire,
Ma plume n'y savroit actaindre,
Non feroit ma langue a les dire.*

[...]

*Je laysse aux amoureux malades
Qui ont espoir d'Alegement
Faire chançons, diz et balades,
Chascun a son entendement,*

[...]

*Desormais est temps de moy tayre
Car de dire suis je lassé.*

*Je vueil laissier aux autres faire :
Leur temps est ; le mien est passé*

(BD, v. 17-36)

L'Acteur préfère laisser les *amoureux malades* faire les « joyeuses choses ». Le renoncement aux « joyeuses choses » prend ensuite la forme d'un désir de se taire exprimé dans un rapport au temps sur lequel va se fonder une opposition entre l'Acteur et les *autres*, alors que celui-ci réitère sa volonté de laisser faire les *joyeuses choses*. D'emblée s'ébauche un schème binaire : l'Acteur, grave et aspirant au silence, appartient au passé ; les *autres* et les *amoureux malades* sont du temps présent, temps de l'auditoire.

L'Acteur explique pourquoi il renonce aux « joyeuses choses » :

*Ma plume n'y savroit actaindre,
Non feroit ma langue a les dire.
Je n'ay bouche qui puisse rire
Que les yeux ne la desmentissent,
Car le cuer l'envoyeroit desdire*

Par les larmes qui des yeulx yssent.
 [...]

Car ma dame en son testament
Print a la mort, Dieu en ait l'ame,
Et emporta mon sentement
Qui gist o elle soubs la lame. (BD, v. 19-32)

Son refus des « joyeuses choses » n'est pas tant un refus d'une vision positive de la vie, comme C. S. Shapley¹²⁴ semble le croire, qu'un souci de préserver sa langue de « joyeuses choses » dont l'expression serait un mensonge ; l'Acteur refuse d'être un *jongleur* par rapport à son cœur, lequel enverrait le démenti par l'entremise des larmes ; l'Acteur désire donc se taire. En outre, les vers 29 à 32 confirment que l'Acteur refuse les « joyeuses choses » par fidélité à sa maîtresse : son *sentement* (faculté de ressentir les *stimuli* physiques, la joie, etc.)¹²⁵, écrit l'Acteur, gît en compagnie de sa *maistresse*, ce qui est une autre manière d'exprimer que son cœur et sa liesse sont morts en même temps que sa *maistresse* ou que la Mort l'a privé du « riche don de joie souveraine ». En termes différents donc, l'Acteur exprime essentiellement les mêmes choses que dans la *Complainte*.

En vertu de cette quasi-synonymie entre la courtoisie et la franchise dont nous avons parlé en introduction, nous pouvons avancer que l'Acteur s'érige en type d'amant *franc* : ne voulant pas être *jongleur* par rapport à l'état de son cœur, l'Acteur chevauche sur un sentier baigné de ses larmes. Messagères du cœur, messagères de vérité, les larmes, on le devine, s'écoulent vers le sol où elles imprègnent le chemin de Tristesse ; elles dessinent un

¹²⁴ C. S. Shapley (*op. cit.*, p. 97) fonde cette lecture des strophes II et III sur l'emploi du verbe *plaire* au vers 16 (*Chose qu'a moy nē autre playse*) : « The last word of II, with its suggestion of 'plaisance', represents what the poet wants to avoid: the acceptance of life, the positive orientation of the Gras Chevalier. »

¹²⁵ Cf. A.-J. Greimas, *Dict. anc. fr.*, p. 585.

mouvement qui part du cœur de l'Acteur pour se rapprocher symboliquement du lieu physique où gît sa *maistresse* avec le *sentement* de l'Acteur, suggérant quelque chose qui rappelle le schème téléologique à caractère mystique que nous observons dans la *Complainte*.

Comme dans la *Complainte* aussi, l'Acteur a été frappé par une mauvaise Fortune qui lui a ôté sa joie, joie signifiée ici par une métaphore du trésor (richesse) :

*Fortune a le forcier cassé
Ou j'espargnoie ma richesse
Et le bien que j'ay amassé
Ou meilleur temps de ma jeunesse.
Amours a gouverné mon sens :
Se faulte y a, Dieu me pardonne ;
Se j'ay bien fait, plus ne m'en sent,
Cela ne me toulte ne me donne.
Car au trespas de la tresbonne
Tout mon bienfait se trespassa.
La mort m'assist ilec la bonne
Qu'onques puis mon cuer ne passa.* (BD, v. 37-48)

En nous référant au schème fondamental de la *Rose*, nous comprenons que le jeune Acteur fut atteint des flèches de l'*innamoramento* et qu'il s'engagea dans la quête de la *merce* de sa *maistresse*. Nous l'avons vu, la métaphore du trésor est généralement employée par Alain Chartier pour désigner la *merce* ou la joie que procure l'octroi de celle-ci. Ici, lorsqu'il raconte le mauvais coup que Fortune lui a fait, l'Acteur mentionne deux éléments : le coffre brisé (forcier)¹²⁶ où il épargnait ses richesses, et le bien qu'il a amassé. Ce bien est à mettre en lien avec le *bienfait* qui, dans sa totalité, trépassa en même temps que la Tresbonne : « Car au trespas de la tresbonne / Tout mon bienfait se trespassa ». Dans son sens général en effet, le mot *bienfait* signifiait un *bien* accordé à quelqu'un, dans un sens

¹²⁶ Le mot « forcier » ou « forgier » peut signifier « coffre au trésor » (*Ibid.*, p. 274).

qui s'approche d'un don ou d'une faveur¹²⁷. Nous avons donc de bonnes raisons de croire que la métaphore du trésor désigne la *merce* qu'a méritée l'Acteur au « meilleur temps » de sa jeunesse, ce qui s'accorde d'ailleurs parfaitement avec la logique d'un prologue dans lequel l'Acteur s'érige en type d'amant *franc*, désireux d'aller rejoindre sa Tresbonne sous la pierre tombale, comme l'indique le vers : « La mort m'assist illec la bonne » (C'est là que la Mort m'a placé la borne). L'Acteur est passé au-delà de l'amour pour entrer en « deuil mortel »¹²⁸.

Cependant, nous devons demeurer prudent face à toute lecture trop hâtive du prologue de la *Belle Dame*. Après tout, l'Acteur ne dit pas qu'il a mérité les faveurs de sa *maistresse* aussi explicitement que dans la *Complainte*. La métaphore du trésor ne fait que suggérer la chose, ce qui laisse une part d'ambiguïté. Peut-être la Tresbonne était-elle sans *merce* comme J. Bami en émet la possibilité¹²⁹? Nous venons de voir la part signifiante qu'a le mot *bienfait* dans l'interprétation de la métaphore du trésor. Il est intéressant de noter que le mot *bienfait* possède un sens primitif spécifiquement féodal : le bienfait désignait l'usufruit d'un fief accordé par l'aîné à un frère puîné¹³⁰. En termes métaphoriques, le *bienfait*, entendu dans ce sens féodal, désignerait alors un lot dont l'Acteur a eu l'usufruit, mais qui est un lot d'infortune. C'est-à-dire que, le frère aîné ayant généralement la meilleure part de l'héritage, le frère puîné est habituellement un frère *moins fortuné*. Or, précisément, l'Acteur est frappé par une mauvaise Fortune. Peut-être

¹²⁷ A.-J. Greimas, *Dict. moy. fr.*, p. 64.

¹²⁸ C. S. Shapley, (*op. cit.*, p. 98) fait une lecture semblable : “[...] the poet proclaims the power love has had over him in the past, but places himself beyond the pull of its emotions, locked (‘la mort m’assist illec la bonne’) in a numb, death-like state [...]”

¹²⁹ J. Bami, *op. cit.*, p. 56.

¹³⁰ A.-J. Greimas, *Dict. moy. fr.*, p. 64.

alors ce coup de Fortune correspond-il au moment où le jeune Acteur se rendit compte que la « Tresbonne » n'était pas ce qu'elle semblait, sa *merce* s'avérant un lot d'infortune. La Philosophie de Boèce ne dit-elle pas que connaître la mauvaise Fortune, c'est d'accéder à une sagesse et à une connaissance¹³¹ ?

Dans ce cas, la métaphore du trésor désignerait l'espoir qu'avait l'Acteur alors qu'il était en « deuil d'amour ». Nous avons vu à la partie précédente que dans le *Livre des Quatre Dames*, la métaphore du trésor désigne l'espoir d'un Acteur en « deuil d'amour »¹³². Ainsi, le récit du « meilleur temps » de la jeunesse de l'Acteur est peut-être le récit d'un amant déçu par une « Tresbonne » qui serait morte non pas physiquement mais moralement, ce qui serait conséquent avec la structure circulaire d'un poème dont la 100^e strophe évoque Honneur, qui naît dans le sein des dames et des damoiselles, réinvestissant le thème de Nature dans un cadre très spécifiquement éthique. En tout cas, la part d'ambiguïté qui différencie la *maistresse* de la *Belle Dame* de celle de la *Complainte* mérite que nous y portions attention.

Ayant donc peut-être été déçu par une supposée Tresbonne dans sa jeunesse, l'Acteur fait acte de repentir : « Amours a gouverné mon sens, / Se faulte y a, Dieu me pardonne », tout en restant fidèle à la Tresbonne sublimée en un idéal de pure vertu ; qu'elle soit morte physiquement ou moralement, cela ne change rien au fait qu'il y a sublimation de la Tresbonne. De plus, l'expérience passée d'un Acteur déçu dans son jeune temps serait tout à fait similaire à celle de l'amant déçu par la Belle Dame. Cette similitude

¹³¹ Cf. *supra*, p. 46 note n° 118.

¹³² Cf. *supra*, p. 43.

entre l'amant et l'Acteur est un aspect très commenté de la *Belle Dame*¹³³. Une fois arrivé au verger, l'Acteur aperçoit cet amant en « deuil d'amour » parmi les fêtards. En le voyant regarder la Belle Dame, l'Acteur s'identifie verbalement à l'expérience émotive de cet amant :

*J'apperceu le trait de ses yeulx,
Tout empenné d'humbles requestes ;
Si dist a part moy : 'Se m'aist Dieux,
Autel fumes comme vous estes'.* (BD, v. 117-20)

Il s'agit ici d'une articulation fondamentale du poème, qui établit un lien de continuité entre l'Acteur et l'amant. L'Acteur dit qu'il s'est déjà trouvé dans une situation analogue dans le passé. Il emploie un « nous » en relation avec un « vous », ce qui suggère que l'Acteur réfère à lui-même et à sa *maistresse* (nous), couple qu'il met en rapport avec celui de l'amant et de la Belle Dame (vous) ; ou bien, l'Acteur réfère à la génération passée (nous) par opposition à la génération des temps présents (vous), dont fait partie l'amant qui se laisse décevoir. Nous l'avons vu, l'Acteur marque une appartenance au passé dans son discours. Toutefois, le contexte dans lequel apparaît le « Se m'aist Dieux... » de l'Acteur tend à indiquer que le « nous » fait davantage référence à la *maistresse* de l'Acteur, laquelle l'aurait déçu.

¹³³ W. Kibler (*op. cit.*, p. 719) y voit une marque de sympathie naturelle entre l'Acteur, tenant des anciennes valeurs, et l'amant, version plus jeune de lui-même. La lecture qu'en fait C. S. Shapley (*op. cit.*, p. 99) est intéressante pour ce qu'elle précise la nature du lien établi entre l'Acteur et l'amant : "The poet's verbal identification with the Amant is thus strong but delimited: the sharing of an emotional situation which the poet has placed himself beyond and which in any case has no necessary implications with regard to the concept of the 'service d'amour' which the Amant will shortly espouse." Shapley note l'écart entre l'Acteur, plus sage, et l'amant. Cependant, nous sommes plutôt d'avis que dans les deux cas, il y a une implication par rapport au concept du « service d'amour » ; seulement, à la différence de l'amant qui est « sur le coup », l'Acteur y réfère après-coup.

En effet, nous l'avons dit et nous le rappelons : en philosophie médiévale, la mauvaise Fortune donne la connaissance et assagit. Et le poème nous montre qu'effectivement, l'Acteur, frappé d'une mauvaise Fortune, sait voir que la Belle Dame est une dame qui déçoit. Ce qui se trame entre l'amant et la Belle Dame ne lui échappe pas :

*De toutes festoyer faignoit,
 Bien le fist et bien lui sèoit ;
 Mais a la foiz le contraignoit
 Amours qui son cuer hardëoit,
 Pour sa maistresse qu'il vëoit,
 Que je choisy lors clerement
 A son regart qu'il assëoit
 Sur elle si piteusement.* (BD, v. 105-112)

L'Acteur voit la contradiction entre l'apparence extérieure de l'amant, qui s'évertue à se composer un visage joyeux, et son cœur gouverné par Amour. L'Acteur a « choisi » *clerement* la *maistresse* de l'amant. Il s'agit ici du même verbe *choisir* qu'emploie l'amant de la *Rose* dans le même sens si l'on décode l'allégorie :

*Ou miroer, entre mil choses,
 Choisi rosiers chargiez de roses [...]* (RR, v. 1615-16)

L'Acteur veut dire que, comme l'amant voit un rosier parmi d'autres, il a *choisi*, c'est-à-dire aperçu¹³⁴, la Belle Dame. Ainsi, lui et l'amant ont tous deux les yeux sur la Belle Dame, à l'instar de l'amant de la *Rose*. Il y aurait là une sorte de « dualité temporelle » dans laquelle l'Acteur revivrait son expérience de naguère. C'est d'autant plus plausible qu'immédiatement après ces vers 105-112 intervient (vers 120) le fameux « Se m'aïst Dieux... » par lequel l'Acteur identifie son expérience à celle de l'amant. En outre, à sa toute première apparition dans le poème qui porte son nom, la Belle Dame est appelée

¹³⁴ A.-J. Greimas, *Dict. anc. fr.*, p. 106 – Choisir : apercevoir, remarquer, distinguer.

« maistresse » par l'Acteur : « Pour sa maistresse qu'il vëoit », soit la même désignation qu'il attribue à sa dame morte dans la première strophe. À notre avis, ceci n'est pas sans signification et tend à montrer qu'effectivement, l'Acteur a été déçu par la « Tresbonne » dans sa jeunesse.

D'ailleurs, s'il n'avait pas été déçu, comment pourrait-il être en mesure de reconnaître la Belle Dame comme une « dame au miroir » qui déçoit ? En effet, le poème l'indique très bien : l'Acteur a *choisi clèrement* la Belle Dame ; il l'a vue avec la même lucidité que le *je* narrant du *Roman* : ses yeux ne sont pas (ne sont plus) abusés par la « graine d'Amour »¹³⁵ qui teint la « fontaine périlleuse ». Cette clairvoyance de l'Acteur concernant la Belle Dame se remarque surtout au discours qu'il tient un peu plus loin, soit à la 18^e strophe :

*Bien avoit a mon gré visé
Entre celles que je vi lors,
S'il eust au gré du cuer visé
Autant qu'a la beauté du corps ;
Qui croit de legier les rappors
De ses yeulx sans autre esperance
Pourroit mourir de mille mors
Avant qu'ataindre a sa plaisance.* (BD, v. 137-44)

Déplorant le choix de l'amant qui, à l'instar du *je* narré (l'amant) de la *Rose*, ne voit que la surface des choses, l'Acteur, sur un ton résolument didactique, émet une mise en garde contre les dames qui ne sont pas aussi vertueuses que leur beauté peut le laisser espérer, mise en garde, on le devine, adressée aux amoureux de l'auditoire.

¹³⁵ RR, v. 1588-1609 : « Car Cupido, li filz Venus, / Sema ici d'Amors la graine, / Qui toute a teinte la fontaine, / E fist ses laz environ tendre, / E ses engins i mist, por prendre / Damoiseles e damoisiaus, / [...] / Las ! tant en ai puis sospiré ! / Cil miroers m'a deceü. »

De plus, à la strophe suivante, l'Acteur décrit la Belle Dame de manière à la faire immanquablement apparaître comme vile aux yeux de l'auditoire :

*En la dame ne failloit riens,
Ne plus avant ne plus arriere.
C'estoit garnison de tous biens
Pour faire a cuer d'amant frontiere :
Jeune, gente, fresche et entiere ;
Maintien rassis et sans changier ;
Doulce parolle et grant maniere,
Dessoubz l'estendart de Dangier.* (BD, v. 145-52)

En effet, que fait donc la Belle Dame sous l'étendard de Dangier ? Dangier, tel qu'il apparaît dans la *Rose*, est un vilain, le texte de la *Rose* est assez explicite là-dessus¹³⁶. Quant à la Belle Dame, le titre qu'elle porte indique qu'elle est supposée être très noble. D'un rang supérieur à celui de la damoiselle, la dame se trouve au sommet de la pyramide féodale de la société courtoise. Au XV^e siècle encore, être sous un étendard, c'est être sous l'étendard de son suzerain. Dans la *Rose*, Déduit et les autres vertus nobles font partie de l'ost d'Amour ; ils servent sous son étendard. Comme Dangier est un vilain, quiconque se trouve sous son étendard est nécessairement avili. Ainsi, en la présentant sous l'étendard de Dangier, l'Acteur présente la Belle Dame comme vile aux yeux des auditeurs. La figure de Dangier était trop bien connue à l'époque pour que cela puisse leur échapper.

La chose est donc clairement établie aux yeux de l'auditoire, et ce avant même qu'elle ait placé un seul mot : la Belle Dame, qui *semble* être une noble dame de par le titre qu'elle porte, *est* une vile dame, une figure éthiquement ambivalente. En effet, comme nous allons le voir plus loin, le titre de dame implique un cœur vertueux par nature.

¹³⁶ RR, v. 2825-2828 : « Mais uns vilains, qui grant honte ait, / Prés d'ilueques repoz estoit : / Dangiers ot non, si fu closiers / E garde de toz les rosiers. » Dangier est ce que l'on peut appeler un vilain de par sa condition sociale, alors que la Belle Dame ressemble plus à une vilaine morale (une noble qui se comporte mal).

Or, au vers 139 : « S'il eust au gré du cuer visé », l'Acteur met directement le cœur de la Belle Dame en cause. Comme la Belle Dame le dit elle-même : « Mal emprunte bien autrui nom »¹³⁷; c'est là une sentence qui lui revient tout droit comme une image-miroir.

La mort de la Tresbonne, une mort morale ?

Comme nous l'avons dit plus haut, il faut que l'Acteur ait été déçu dans le passé par une « dame au miroir » pour être en mesure d'en reconnaître une ; cela tombe sous le sens. Or, le propre d'une « dame au miroir », c'est de décevoir. Pourquoi Alain Chartier n'aurait-il pas présenté à son auditoire une Tresbonne qui serait faite pour décevoir l'auditeur ? *Mal emprunte bien autrui nom*, dit la Belle Dame. Là gît peut-être le sens de cette ambivalence éthique concernant la figure de la Tresbonne, figure qui se dédouble (encore une fois, c'est le propre d'une « dame au miroir ») entre, d'une part, une version « vile » et, d'autre part, une version « noble » que l'Acteur sublime en idéal de vertu.

R. Giannasi est le seul à avoir investigué sérieusement la nature des rapports entre le jeune Acteur et la Tresbonne. R. Giannasi avance la thèse suivante : la mort de la Tresbonne serait une métaphore signifiant le rejet adressé par celle-ci à l'Acteur, et pour se venger d'elle, celui-ci aurait établi la figure de la Belle Dame comme un double sur lequel il peut se « vider le cœur » par le truchement de l'amant, son propre double¹³⁸. L'unique argument véritablement textuel amené par Giannasi pour soutenir cette lecture consiste en un lien qu'il établit entre le *dart* rigoureux de la Mort (mentionné dans la 1^{ère} strophe de la

¹³⁷ BD, v. 426.

¹³⁸ R. Giannasi, *op. cit.*, p. 372.

Belle Dame) et la flèche avec laquelle Amour menace l'Acteur de l'*Excusacion faite aux dames par Maistre Alain*¹³⁹.

Écrite en réaction aux protestations soulevées par la cour d'Issoudun¹⁴⁰ contre *La Belle Dame sans Mercy*, cette *Excusacion* (*Ex*) prend la forme d'un songe allégorique au schème narratif fort simple. Au matin du nouvel an (motif printanier)¹⁴¹, Amour apparaît en songe devant le lit de l'Acteur, l'accusant de déloyauté tout en le menaçant de son arc¹⁴². Mais de quelle sorte de flèche le menace-t-il au juste ? Nous savons que dans la *Rose*, le dieu Amour dispose de deux sortes de flèches : les cinq flèches d'or, responsables de l'*innamoramento*, et les cinq flèches « plus noires que deables d'enfer »¹⁴³. La connotation infernale donnée aux cinq flèches noires dans la topique de la *Rose* indique bien que, si de telles flèches donnaient la mort, il s'agirait là d'une mort morale, mort plus grave que la mort physique dans l'esprit des médiévaux puisqu'à leurs yeux, la mort morale menait tout droit en enfer. Et de fait, c'est bien en lui représentant la menace d'une damnation éternelle qu'Amour brandit son arc sous le nez de l'Acteur :

*Tu mourras de ce pechié quicte ;
Et se briefment ne t'en desdiz,
Prescher te feray comme herite
Et bruler ton livre et tes diz.
En la loy d'Amours sont mauldiz,
Et chascun m'en fait les clamours.
Les lire est a tous interdiz
De par l'inquisiteur d'Amours.* (Ex, v. 41-48)

¹³⁹ *Ibid.*, p. 374.

¹⁴⁰ Il s'agit de la cour du dauphin, qui, le plus souvent, se trouvait soit à Bourges, soit à Issoudun. La *Lettre des Dames à Alain* est signée d'Issoudun. Cf. D. Poirion, *op. cit.*, p. 46-47.

¹⁴¹ Au temps de Chartier, la cour du roi de France fêtait la nouvelle année à Pâques.

¹⁴² *Ex*, v. 1-16.

¹⁴³ Cf. *supra*, p. 20.

Par conséquent, en tenant compte de la topique de la *Rose*, nous pouvons déduire que la flèche avec laquelle Amour menace l'Acteur ne saurait être autre qu'une flèche « infernale », ce qui convient fort bien d'ailleurs au rôle d'inquisiteur qu'Amour se donne ici. Par conséquent, nous ne pouvons être en tous points d'accord avec la lecture de R. Giannasi.

Celui-ci affirme que le *dart* de « mort » reçu par la Tresbonne est une flèche d'*innamoramento* : devenue amoureuse d'un autre, elle aurait repoussé les avances de l'Acteur¹⁴⁴. Mais puisque la flèche dont Amour use dans l'*Excusacion* est très certainement une flèche « infernale », il serait opportun d'examiner quels en seraient les effets sur la Tresbonne. Dans la *Rose*, nous l'avons vu, les cinq flèches noires correspondent à des vices ou à des mauvais sentiments : Orgueil, Vilenie, Honte, Desesperance et Noviaus Pensers¹⁴⁵. Il est donc indubitable que, frappée de ces flèches noires, la Tresbonne mourrait moralement ; elle deviendrait un type de dame orgueilleuse et vile, dont les faveurs, quand elle les accorderait, constitueraient à coup sûr un « bienfait » pris dans le sens de « lot d'infortune ». Ainsi, en amendant la lecture proposée par R. Giannasi avec la topique de la *Rose*, nous obtenons une lecture qui tend à vérifier l'hypothèse que nous avons émise plus haut au sujet d'un jeune Acteur déçu par une Tresbonne qui s'avéra être une « dame au miroir » analogue à la Belle Dame. C'est donc dire que la Tresbonne serait morte non pas physiquement, mais moralement.

¹⁴⁴ R. Giannasi, p. 375.

¹⁴⁵ Cf. *supra*, p. 20, note n° 61.

Le verger, lieu des illusions dangereuses

Maintenant, quelle signification donner à la chevauchée de l'Acteur vers le verger ? Une chose est certaine : ce que l'Acteur pleure, c'est la mort de la Tresbonne en tant que figure idéale de vertu. Il reste attaché à un système de valeurs dans lequel cette figure de vertu féminine se trouve au sommet de la pyramide féodale ; un système de conventions hérité d'une époque où la noblesse se définissait par le *faire*. En cela, l'Acteur est effectivement une figure conservatrice, comme l'avance W. Kibler. L'Acteur chevauche vers un verger, le *locus amœnus* traditionnel dans la topique de la *Rose*. À première vue, on pourrait conclure que ce *faire* correspond à l'expression d'un désir de mourir et d'accéder au paradis, tel que ce désir est explicité dans les vers ultimes de la *Complainte*, avec cette différence que dans la *Belle Dame*, le désir d'accéder au paradis serait inscrit sous la lettre.

En effet, quand l'Acteur, une fois son soliloque terminé, revient au mode narratif pour relater son arrivée au verger, il semble arriver « au bout de son chemin », ce qui nous amène à croire qu'il y aurait là une mort symbolique de la figure du cavalier :

*En ce penser et en ce soing
Chevauchay toute matinee,
Tant que je ne fu gaires loing
Du lieu ou estoit la dinee ;
Et quant j'euz ma voye finee
Et que je cuiday herbergier,
J'ouÿ par droicte destinee
Les menestriers en un vergier.* (BD, v. 49-56)

Typique de l'éloge funèbre¹⁴⁶, le motif de la fin du sentier amène inmanquablement l'idée de la mort, surtout dans le contexte d'un poème qui présente un cavalier laissant entendre qu'il aspire à la mort : « La mort m'assist illec la bonne » ; un cavalier dont le cœur est privé d'un *sentement* qui gît « soubs la lame » en compagnie de la Tresbonne défunte. Quoi de plus naturel qu'il ait le désir d'aller y rejoindre cette figure de pure vertu en accédant au paradis ?

Mais, si l'on tient compte de la topique de la *Rose*, il semble que cette arrivée au verger soit davantage faite pour indiquer à l'auditeur que ce supposé *locus amœnus* est un lieu de rêve où les illusions cachent mille dangers, ce qui s'accorde tout à fait avec la topique du verger de Déduit dont la fausseté est dénoncée par Genius dans sa harangue¹⁴⁷. Et qui parle du verger de Déduit doit parler de la « fontaine périlleuse » dans les eaux de laquelle (on l'apprend par la référence littéraire que porte cette fontaine¹⁴⁸) Narcisse se prend au jeu du reflet sur les ondes et voit les deux « astres » de sa mort¹⁴⁹. Sans aucun doute, ces « astres » d'illusion ont directement inspiré Guillaume de Lorris pour les deux cristaux de la « fontaine périlleuse ». Selon A. Strubel¹⁵⁰, la « fontaine périlleuse » est

¹⁴⁶ Achille Caulier, dans son *Hospital d'Amours*, poème qui fut très populaire au milieu du XV^e siècle, ménage une louange inconditionnelle à Alain Chartier dans le cours de la narration. L'Acteur de *L'Hospital* visite un verger où reposent les amants loyaux ; on y trouve notamment les sépultures de Lancelot et de Tristan. Un peu plus loin, « au bout d'ung sentier », gît le corps du « tresparfaict » Alain Chartier.

¹⁴⁷ *RR*, v. 20 409-480. Genius oppose le verger de Déduit et sa « fontaine périlleuse » au parc de l'agneau avec sa triple source qui s'alimente d'elle-même.

¹⁴⁸ *RR*, v. 1435-38 – Cf. *supra*, p. 20, note n° 63.

¹⁴⁹ *Mét.* lib. III, v. 420-21 : « Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus / Et dignos Baccho, dignos et Apolline crines [...] » (Étendu contre terre, il admire ses yeux, ces étoiles jumelles, / Et ces cheveux, dignes de Bacchus, dignes d'Apollon aussi [...]) – Nous traduisons.)

¹⁵⁰ A. Strubel (*Le Roman de la Rose : Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1984, p. 67) considère cette « fontaine périlleuse » comme le point de convergence de la structure narrative de la *Rose*. Que le « Se m'aist Dieux... » de l'Acteur corresponde au « point de convergence » entre l'expérience de celui-ci et celle de l'amant indique, à notre avis, une parenté entre la *Belle Dame* et la *Rose* qui va beaucoup plus loin que la simple reprise d'éléments descriptifs.

l'élément central du verger de Déduit, de la même façon qu'à notre avis, le « Se m'aist Dieux... » où l'Acteur identifie son expérience à celle de l'amant est le point névralgique de la narration dans la *Belle Dame*. Rappelons que ce « Se m'aist Dieux... » intervient dans un contexte où il est question du regard de l'amant vers la Belle Dame. Ainsi :

*J'apperceu le trait de ses yeulx,
Tout empenné d'umbles requestes ;
Si dis a par moy : 'Se m'aist Dieux [...]* (BD, v. 117-19)

Il y a ici un élément vraiment très significatif quant à l'emploi que fait le poète de la topique de la *Rose* : le poète modifie la métaphorique traditionnelle lorsqu'il décrit le regard de l'amant posé sur la Belle Dame ; alors que dans l'*innamoramento* traditionnel, la flèche d'Amour entre dans l'œil de l'homme pour aller loger sa pointe en son cœur, ici, le trait part des yeux de l'homme pour aller vers la femme. Cette modification de la métaphorique traditionnelle est mentionnée par D. Hult¹⁵¹. Or, aux yeux des nobles contemporains de Chartier, l'un des exemples les mieux connus d'une flèche d'Amour destinée à la femme, c'est celle que Cupidon décoche à Daphné¹⁵². Cette flèche à la pointe obtuse rend Daphné hostile à l'amour, ce qui est le cas de la Belle Dame, laquelle affirme sa « libre franchise » en déclarant catégoriquement :

*Je suis france et france vueil estre,
Sans moy de mon cuer dessaisir
Pour en faire un autre le maistre.* (BD, v. 285-88)

¹⁵¹ D. Hult, *op. cit.*, p. 27, note n° 1.

¹⁵² Pour punir Apollon qui, fort de sa victoire sur Python, s'est moqué de lui, Cupidon lui décoche la flèche d'*innamoramento* et à Daphné, une flèche aux vertus contraires. Apollon poursuit Daphné, qui sera finalement changée en laurier, dont les feuilles couronneront le dieu à la lyre ensoleillée. Cf. *Mét.* lib. I, v. 453-567.

Mais surtout : la flèche de plomb a une pointe qui ne pénètre pas et cache une tige de plomb sous l'apparence d'un trait naturel¹⁵³, ce qui s'accorde à merveille avec, d'une part, le regard d'un amant incapable de percer au-delà des apparences qui se laisse émerveiller par la beauté de sa « dame », et d'autre part, ces belles apparences qui cachent un cœur contre la vilenie duquel l'Acteur nous met en garde aux 18^e et 19^e strophes. On peut donc dire que, même s'il est indéniable que le schème téléologique dessiné par la figure du cavalier cheminant vers le verger est un élément présent dans le texte, dans la *Belle Dame*, le verger est surtout dénoncé comme lieu d'illusions où l'on peut trouver une « dame au miroir » telle que la Belle Dame. Le titre même du poème indique d'ailleurs explicitement que c'est là l'élément le plus important du verger.

Dames de franchise et dames au miroir, ou le rôle éthique des figures collectives

Ainsi, la musique des ménestrels que l'Acteur entend « par droicte destinee » (fatalité à laquelle nul ne peut se soustraire¹⁵⁴?) en arrivant au verger aurait peu de choses à voir avec la musique des anges accueillant un « chevalier-martyr » au paradis et beaucoup à voir avec un rappel brutal aux affaires mondaines, rappel qui arrache l'Acteur au *penser* et au *soing* de ses méditations lyriques, et ce bien malgré lui. En effet, l'Acteur va chercher à

¹⁵³ *Mét.* lib. I, v. 466-71 : « Dixit et eliso percussis ære pennis / inpiger umbrosa Parnasi constitit arce / Æque sagittifera prompsit duo tela pharetra / Diversorum operum : fugat hoc, facit illud amorem ; / quod facit, auratum est et cuspidem fulget acuta ; / quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum. » (Cupidon parla, et après avoir fait retentir ces auspices, / d'un même geste il sortit vivement son arc de bronze parnassien / et encocha deux flèches prestement tirées d'un sombre carquois, / deux traits aux vertus diverses : l'un fait fuir, l'autre fait naître l'amour ; / la flèche d'amour, dorée, resplendit avec sa pointe acérée ; / celle qui fait fuir a la pointe obtuse, et sa tige cache un cœur de plomb. – Nous traduisons.)

¹⁵⁴ C. S. Shapley (*op. cit.*, p. 98) note l'ambiguïté de cette expression : « The sounds of a fête breaks into the poet's musing on his own withdrawal from life, and he hears them 'par droicte destinee'. The force of this last phrase seems ambiguous. Is it a hint that one cannot withdraw? »

esquiver la fête en se portant « En un lieu tout coy et privé »¹⁵⁵. Mais ses *bons amis entiers* vont l'y mener « moitié force, moitié requeste » :

*Mais quant mes bons amis antiers
Sçurent que je fu arrivé,
Ilz vindrent. Tant ont estrivé,
Moitié force, moitié requeste,
Que je n'ay oncques eschivé
Qu'ilz ne me mainent a la feste.* (BD, v. 59-64)

Les *bons amis* incarnent une sorte de force inéluctable, qui arrive à l'Acteur « par droite destinée ». Dans trois manuscrits¹⁵⁶, la leçon du vers 59 est : « Mais deux mes bons amis entiers », ce qui amène l'idée de dualité, renforcée à la strophe suivante (la 9^e) par une référence implicite à la *Rose* :

*A l'entree fu bien recueilli
Des dames et des damoiselles,
Et de celles bien acueilly
Qui toutes sont bonnes et belles ;
Et de la courtoisie d'elles
Me tindrent ilec tout ce jour
En plaisans parolles nouvelles
Et en tresgracieux sejour.* (BD, v. 65-72)

La référence à la *Rose* était sans aucun doute très visible pour l'auditoire original. Comme l'amant de la *Rose*, l'Acteur est admis en *deux* temps dans le verger : il est d'abord *recueilli* à l'entrée par les dames et les damoiselles, qui jouent un rôle analogue à celui d'Oiseuse¹⁵⁷; puis, il est *bien accueilli* par les *bonnes et belles* dont il loue la courtoisie. Dans le texte même : « Des dames et des damoiselles, / Et de celles bien acueilly », la conjonction « et »

¹⁵⁵ BD, v. 58.

¹⁵⁶ Il s'agit des manuscrits *Nf* (Aix-en-Provence, bibl. Méjanes, 168), *Oj* (Manchester, Chetham's Library, Muniment A. 6. 91) et *Ql* (Leningrad, Saltikov-Shchedrin Library, FR. F. V. XIV. 7). Cf. Laidlaw, *op. cit.*, p. 43-51.

¹⁵⁷ C'est Oiseuse qui ouvre la porte du verger à l'amant. Cf. *supra*, p. 19.

admet une distinction, que la présence des deux verbes conjugués suggère également, entre les *dames et damoiselles*, assimilables à Oiseuse, et les *bonnes et belles*, assimilables pour leur part à Courtoisie, qui est la mère de Bel Accueil.

Très probablement inspirée du modèle de la *Rose* donc, cette entrée en deux temps de l'Acteur dans le verger, décrite à la 9^e strophe du poème, est significative du point de vue éthique. Dans la *Rose* déjà, Oiseuse est plutôt éloignée de l'idéal de Nature, idéal explicité par Genius dans sa harangue ; car Oiseuse n'a pas de compagnon dans la carole, ce qui signifie qu'elle n'ira pas, ensuite, « jouer dans l'ombrage » pour « doneier ». Bref, Oiseuse ne *laboure* pas à la vie ; elle ne participe pas au Bien tel que le définit Genius. À l'opposé, Courtoisie est accompagnée d'un chevalier « aux armes bien acesmez » avec lequel, une fois la carole finie, elle s'en va « jouer dans l'ombrage » ; *idem* pour dame Franchise avec son jeune bachelier ; Franchise qui ressemble à Courtoisie comme une sœur. Oiseuse, avec un miroir à la main, n'est qu'une apparence devant laquelle s'émerveille le jeune amant¹⁵⁸. Au XIV^e siècle, Oiseuse est généralement donnée comme un type négatif associé au péché de paresse. C'est particulièrement le cas dans le *Pèlerinage de Vie Humaine*¹⁵⁹ : au carrefour du vice et de la vertu, la haie de Pénitence sépare le chemin de Labour du chemin d'Oiseuse. Sous la plume d'Alain Chartier, Oiseuse ne saurait être autre qu'un type négatif à cause de cette assimilation au péché de paresse. En effet, comme C. S.

¹⁵⁸ L'amant est en effet émerveillé par Oiseuse, qu'il décrit hyperboliquement (*RR*, v. 525-50).

¹⁵⁹ Le *Pèlerinage de Vie Humaine*, écrit autour de 1330 par Guillaume de Digulleville. Voir le commentaire de P.-Y. Badel, *op. cit.*, p. 366.

Shapley le fait remarquer, jamais les idéaux de la noblesse ne sont associés à l'idée de la paresse ou du laisser-aller chez Alain Chartier¹⁶⁰.

Pour revenir aux figures collectives de la 9^e strophe, ce n'est certes pas des *bonnes et belles* que « sort » la figure anti-courtoise de la Belle Dame ; il faut donc qu'elle « sorte » des *dames et damoiselles* qui *recueillent* l'Acteur à l'entrée, figure collective que nous appellerons les « dames au miroir », du fait de leur assimilation implicite avec Oiseuse. Du reste, n'est-il pas significatif que l'avertissement concernant la disparité entre la beauté du corps et le cœur de la Belle Dame survienne précisément à la 18^e strophe du poème, soit le double de 9, chiffre de la strophe où est décrite l'entrée en *deux* temps de l'Acteur dans le verger ? Voilà bien là un aspect formel du poème qui a été jusqu'à maintenant complètement ignoré par la critique. Pourtant, comme P. Zumthor le mentionne, les chiffres pouvaient jouer un rôle non négligeable dans le procès de signification d'un écrit médiéval¹⁶¹. Aussi, il se pourrait bien qu'en faisant apparaître les « dames au miroir » et les *bonnes et belles* à la 9^e strophe, le poète fasse implicitement référence au topos de la beauté angélique des dames, topos notamment repris par Amour dans l'*Excusacion*¹⁶². Assagi par son infortune, l'Acteur n'a plus la naïveté d'un amant de la *Rose* qui se croit environné d'anges¹⁶³. En ce « tresgracieux séjour » qu'il dépeint à la 9^e strophe, l'Acteur sait distinguer entre la beauté mensongère et celle des *bonnes et belles*, entre les *dames au miroir* et les dames courtoises ou *dames de franchise*, qui allient la beauté à la vertu.

¹⁶⁰ C. S. Shapley, *op. cit.*, p. 47 : « [...] but it should be emphasized that gentleness in Chartier is always accompanied by strength, is never associated with slackness or laxity of any kind. »

¹⁶¹ P. Zumthor (*Essai*), p. 51.

¹⁶² *Exc.*, v. 73-76 : « Cuides tu faire basiliques, / Qui occient les gens des yeulx, / Ces doulx visages angeliques / Qui semblent faiz es cieulx ? » Les neuf chœurs des anges constituent un lieu commun notoire au Moyen Âge.

¹⁶³ *RR*, v. 720-25.

En harmonie avec la Justice, les *dames de franchise* vont de pair avec l'idéal chevaleresque et la « logique du guerredon ». Nous l'avons vu en introduction, la franchise, dans son sens de conformité à l'ordre universel, est un quasi-synonyme de la courtoisie. En signe de ce, dans la *Rose*, la 3^e des bonnes flèches d'Amour s'appelle Franchise et se trouve empennée de Valeur et de Courtoisie¹⁶⁴. Dans son acception guerrière, la courtoisie ou la franchise, insufflée *a oculo in cor* par Amour est *virtus* : elle est une force vitale qui s'insuffle en l'amant et lui donne du courage. Ainsi, lorsque, dans l'*innamoramento*, l'amant de la *Rose* est atteint par Courtoisie (et non plus Franchise¹⁶⁵), il tombe au pied d'un olivier¹⁶⁶, arbre de vie ; puis, animé d'un brusque regain de force, il se lève et marche sus à la rose en cherchant à passer au travers de la haie, dont les âpres ronces l'arrêtent et le blessent¹⁶⁷. En considérant la topique de la *Rose*, les *bonnes et belles* sont donc des *dames de franchise* capables d'inspirer l'amour, cette force positive qui, Alain Chartier l'écrit dans son *Débat des Deux Fortunés*, rend l'amant meilleur et donne du cœur à celui qui n'en avait pas¹⁶⁸. Ici intervient le possible (pour ne pas dire probable) lien amoureux entre la figure collective des *dames de franchise* et celle des *bons amis entiers*, que nous avons vus plus haut en train d'entraîner l'Acteur à la fête, « moitié force, moitié requeste ». La topique de la *Rose* concernant la flèche nommée Courtoisie / Franchise et la toute-

¹⁶⁴ *RR*, v. 941-43.

¹⁶⁵ *RR*, v. 1767. Ce « glissement » entre Courtoisie et Franchise ne tend qu'à confirmer la grande similitude entre les deux vertus.

¹⁶⁶ Dans sa harangue, Genius oppose l'olivier, qu'il lie de près à la vie, au pin surplombant la « fontaine périlleuse » : « Ci cueurt la fontaine de vie / Par desouz l'olive foillie / Qui porte le fruit de salu. / Queus fu li pins qui l'a valu ? » (*RR*, v. 20 521-24.).

¹⁶⁷ Cet épisode de la 3^e flèche d'*innamoramento* comporte un excellent exemple d'usage du topos de la toute-puissance d'Amour. Ainsi : « Qu'Amors qui toutes choses passe, / Me donoit cuer et hardement / De faire son commandement. » (*RR*, v. 1790-92.)

¹⁶⁸ *DDF*, v. 535-37 : « Et s'il n'a cuer, Amours tout neuf lui fait / Et l'enhardit ainsi et le parfait / D'estre vaillant [...] »

puissance d'Amour nous indique que ces *bons amis* forts « à moitié », une fois inspirés par les *dames de franchise*, pourraient devenir forts tout court et donc aptes à faire revivre l'Honneur ainsi que les idéaux chevaleresques suggérés par Courtoisie et Franchise.

Ces *bons amis* sont donc d'excellents compagnons potentiels pour les *dames de franchise*. La double modalité de l'action collective qu'ils exercent à l'endroit de l'Acteur (la force et la requête) indiquent qu'ils ont déjà en eux les deux facettes du bon amant courtois : la *virtus* du chevalier et les bonnes manières du courtisan raffiné. Par ailleurs, du seul fait de leur rôle par rapport à l'Acteur, les *bons amis* constituent d'emblée un type positif : nous l'avons vu, l'Acteur a connu une mauvaise Fortune ; or, les *bons amis* lui sont restés loyaux (ou *entiers*). En vertu du topos bien connu à l'époque, ce sont là de *bons amis*¹⁶⁹. Pourquoi alors ne seraient-ils pas de bons amants ?

Les *bons amis* exercent deux fonctions essentielles dans le procès éthique du poème : d'une part, en reconnaissant l'Acteur pour l'un des leurs, ils tendent à le confirmer comme type exemplaire de valeurs traditionnelles¹⁷⁰ ; et d'autre part, avec leur *virtus*, ils incarnent la force vitale nécessaire à la réalisation de l'idéal ultime que l'*Auctor* expose à la toute fin du poème en mode didactique. En effet, on comprendra sans peine que ce n'est qu'avec le concours de la force vitale d'amants capables d'y *labourer*, d'amants tels que les *bons amis*, que la génération (ou la régénération) d'Honneur pourra survenir. Les dames et damoiselles, « En qui l'Honneur naist et s'assemble », auxquelles s'adresse l'envoi

¹⁶⁹ Nous avons brièvement traité de ce topos en introduction. Cf. *supra*, p. 15, note n° 56.

¹⁷⁰ Le mot *ami* et le thème amoureux ont partie liée chez Alain Chartier. Dans la ballade à Amour de son *Bréviaire des Nobles*, le vers-refrain dit : « Qui n'a Amour et amis, il n'a rien. » (BN, v. 197) Par ailleurs, dans son *Éthique* (*Éth.*), Aristote écrit qu'un ami est comme un autre soi-même (Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduit par J. Defradas, Paris, « Agora classique », 2002, IX, 5). Il se pourrait donc fort bien que, suivant cette conception aristotélicienne, les *bons amis* donnent un certain ethos chevaleresque à l'Acteur du fait qu'ils sont des amants potentiels pour les *dames de franchise*.

didactique, ne sauraient être autres que les *dames de franchise* puisque l'*Auctor* met explicitement celles-ci en opposition avec le type négatif de la Belle Dame :

*Que ja nulle de vous ne ressemble
Celle que m'oyez nommer cy,
Qu'on appellera, ce me semble,
La belle dame sans mercy !* (BD, v. 797-800)

Avec le thème de l'œuvre de vie de Nature, cet envoi de la 100^e strophe ferme la « boucle cosmique » du poème en s'opposant à la Mort et à son « dart rigoureux », évoqués à la 1^{ère} strophe ; une mort qui a toutes les chances d'être une mort morale, puisqu'elle s'oppose au thème naturel de la naissance appliqué spécifiquement à la vertu d'Honneur. Ainsi, la potentialité du lien amoureux entre les *bons amis* et les *dames de franchise*, figures collectives qui se veulent version idéalisée des auditeurs et des auditrices, signifie manifestement l'espoir en un « baume d'honneur » qui viendrait assainir une cour corrompue, et ainsi contribuer au bien d'un royaume durement éprouvé par la déchéance de sa noblesse. Vu le lien très étroit qui se tisse entre les *bons amis* et l'Acteur, tout indique que ce dernier, tel qu'il apparaît au prologue, se constitue en type exemplifiant des valeurs traditionnelles. Mais qu'exemplifie-t-il au juste ?

L'Acteur, exemple de sagesse et amant de la vertu

Avec cette force vitale qui les rend propres à s'unir avec les *dames de franchise*, les *bons amis* constituent la figure la plus assimilable aux idéaux chevaleresques dans tout le poème. Quant à l'Acteur, bien qu'il chevauche tout au long des sept premières strophes du poème, il n'est jamais textuellement donné comme un type chevaleresque. C'est que cet

Acteur, instruit par une Fortune revêche, est davantage un type exemplaire de sagesse que de chevalerie. Compte tenu de la fonction sociale du clerc à l'époque de Chartier, c'est dire que le *je* de l'Acteur ne perd jamais complètement contact avec une composante cléricale et auctoriale, composante qui va se manifester pleinement une fois que l'Acteur se sera effacé derrière la treille pour devenir un *Auctor* passif. La force inéluctable qu'incarnent les *bons amis*, force qui arrive à l'Acteur « par droite destinee », serait donc directement liée à cette obligation sociale qui, au sein de la société pré-moderne qu'était la France du XV^e siècle, commandait au clerc d'édifier moralement son auditoire. Nous le rappelons, cette composante cléricale du *je* n'est pas autobiographique au sens moderne du terme, car elle participe du rôle cléricale d'Alain Chartier en tant que *persona* sociale. Quant à l'idéal de pure vertu vers lequel chevauche l'Acteur, tout indique qu'il renvoie aussi bien à la notion de franchise, dans son sens d'harmonie avec la Justice, qu'à la notion de sagesse, particulièrement à la sagesse de celui qui sait discerner entre le bien et le mal¹⁷¹.

En effet, c'est en ce sens précis que va le dernier discours du *je* en tant qu'Acteur, alors qu'aux 18^e et 19^e strophes, il sert un avertissement explicite aux auditeurs concernant la *double* nature de la Belle Dame, qu'il décrit ensuite en l'avilissant sous l'étendard de Dangier. L'idéal personnel de l'Acteur, le but de sa « quête », ce ne sont pas les *dames de franchise* ; nous l'avons vu, celles-ci correspondent davantage à l'idéal chevaleresque des *bons amis*. Non, l'idéal de l'Acteur, ce serait plutôt la treille, dont la symbolique est à la fois christique et mariale, treille auprès de laquelle il va « mourir » en tant qu'Acteur :

De celle feste me lassay,

¹⁷¹ RH, lib. III, 2. La prudence (sagesse) est, entre autres choses, définie comme l'aptitude à discerner ce qui est bien et utile de ce qui est mauvais.

*Car joye triste cuer travaille,
Et hors de la presse passay ;
Si m'assist derriere une treille
Drue de feuilles a merveille,
Entrelacee de saulx vers,
Si que nul, pour l'espesse feuille,
Ne me peüst veoir au travers.* (BD, v. 153-60)

Dans le contexte d'un prologue où nous retrouvons un Acteur qui aspire à mourir, qui marque son appartenance au passé par opposition aux amoureux des temps présents, et qui marque ici un « ultime » mouvement de retrait par rapport aux affaires mondaines, il semble bien que la treille (vigne) entrelacée de saule vert – treille à laquelle s'associe le mot *merveille* – puisse être interprétée comme un symbole évocateur du Christ (vigne¹⁷²) et de la Vierge (le saule vert¹⁷³), d'autant plus que le thème de la tristesse est ici directement opposé au thème de la joie. Or, c'est bien connu, la Vierge est la « dame de confort » dont la lumière d'espoir change la tristesse des cœurs affligés en joie ; la Vierge qui est sainte patronne de la chevalerie par tradition¹⁷⁴. Telle semble être la vérité, très profondément chrétienne, se profilant sous la lettre, sous l'épaisseur de cette merveilleuse treille.

Parvenu *derrière* la treille, c'est-à-dire au-delà de la treille, l'Acteur s'est en quelque sorte uni à la forme symbolique d'un *summum bonum* de vertu. Or, nous l'avons vu, l'Acteur pleure la Tresbonne en tant qu'idéal de pure vertu. Loin d'être évidente pour le lecteur moderne, la symbolique de la treille ressemble à l'un de ces éléments de la poésie médiévale qui étaient si profondément ancrés dans la culture de l'époque qu'ils nous sont devenus à peine perceptibles. C'est sans doute pourquoi la critique moderne n'a jamais

¹⁷² J. Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974, t. 4, p. 386 : « En se substituant à Israël, le Christ deviendra à son tour comparable à une vigne, son sang étant le vin de la Nouvelle Alliance. »

¹⁷³ Le saule *éternellement vert* était souvent mis en rapport avec la Vierge Marie. Cf. *Ibid.*, t. 4, p. 153.

¹⁷⁴ J. Flori, *op. cit.*, p. 22.

attaché d'importance ni au caractère ni à la portée symbolique de cette *merveilleuse* treille. Et s'il y a un élément qui était très profondément ancré dans la culture du XV^e siècle, c'était bien, en effet, la symbolique chrétienne.

Compte tenu de la distance culturelle qui nous sépare du poème, nous ne pouvons être totalement sûr de cette interprétation de la treille. Toutefois, son occurrence à la 20^e strophe du poème – 20 ans étant l'âge canonique de l'amant de la *Rose*¹⁷⁵ – suggère fortement le thème amoureux, et donc la nature du lien qui unit l'Acteur à son idéal : amour de la vérité, amour de la vertu. Bien qu'assez incertaine, cette lecture est en outre plausible du fait de l'Acteur qui, à la 3^e strophe, oppose le rire mensonger à la vérité inscrite en son cœur ; vérité dont les larmes sont les médiatrices. En termes thomistes, l'amour qui unit l'Acteur à son idéal de vertu se manifeste de deux façons¹⁷⁶ : d'une part, cet amour est une impression affectueuse de l'aimé dans l'amant, et c'est bien quelque chose de cet ordre que nous voyons à la 3^e strophe avec le cœur et les larmes ; d'autre part, cet amour est une inclination spontanée vers l'objet du désir, ce qui entraîne bien sûr l'élaboration d'un schème téléologique, lequel, dans la *Belle Dame*, prend la forme de l'Acteur qui chemine sur une route baignée de larmes.

Tout indique que ce cheminement de l'Acteur s'achève non pas à la 7^e strophe, comme on pourrait le croire *a priori*, mais bien à la 20^e strophe. À la 7^e strophe, l'Acteur descend de cheval, s'humiliant en quelque sorte. En effet, le cheval pouvait être interprété comme un symbole d'orgueil ; par exemple, cela revient assez souvent dans les commentaires allégoriques des moines blancs de la *Queste del Saint Graal*. Nous

¹⁷⁵ *RR*, v. 21-22 : « Ou vintiesme an de mon aage, / Ou tems ou Amour prend le paage [...] »

¹⁷⁶ Cf. *supra*, p. 32, note n° 91.

conviendrons en outre que d'attacher une symbolique d'humilité à cette descente de cheval n'a rien d'incohérent avec le discours du pénitent : « Se faulte y a, Dieu me pardonne », que tient l'Acteur, le thème de la pénitence étant généralement associé à la Vierge ainsi qu'à la symbolique des larmes. Par ailleurs, la vertu d'humilité est fortement évoquée par l'Acteur lorsqu'il s'assied derrière la treille, s'abaissant ainsi en présence d'une forme symbolique de son idéal, forme symbolique à la valeur d'autant plus mariale qu'il s'agit d'une treille, d'une *vigne* entrelacée de saule vert, la vigne étant un puissant symbole du Christ, qui est Sagesse engendrée par le divin. Ce « point d'arrivée » de l'Acteur, situé à la 20^e strophe, convient donc très bien à cette figure qui, par-dessus tout, exemplifie l'amour de la vertu et la sagesse.

Bien qu'incertaine en raison de la distance culturelle entre l'auditeur original et le lecteur moderne, cette hypothèse concernant la signification finale de la chevauchée – chevauchée qui finit par devenir une marche vers la treille – de l'Acteur nous apparaît plausible ; d'abord à cause de la finalité éthique du poème, qui concerne la génération d'Honneur, vertu assimilable à la franchise dans le sens de conformité à la Justice ; ensuite, elle est plausible à cause de l'aspect clérical du *je* Acteur, *je* qui est exemple de sagesse opposant la vérité de son cœur au mensonge des fausses apparences ; enfin, elle est plausible du fait de la morale implicite du poème en ce qui concerne la figure de la Belle Dame. Comme nous allons le voir très bientôt, cette morale implicite, très profondément chrétienne elle aussi, suggère l'intervention de la Justice divine qui viendra sanctionner une Belle Dame qui, à première vue, semble s'en être bien tirée en tant que « vilain » resté impuni sur terre.

III.

La Belle Dame, une dame au miroir « classique »

La vertu de la dame dans le « Cycle de la Belle Dame » et dans l'Excusacion

Comme nous le savons, *La Belle Dame sans Mercy* suscita une vive controverse au sein de la société courtoise de son temps. En réaction à la *Lettre des dames*, dans laquelle la *Requête des amans aux dames contre Alain* lui fut transmise, le poète écrivit le songe de l'*Excusacion*. D. Hult pense que cette *Excusacion*, la *Lettre des Dames* et la *Requête* étaient en fait un moyen de se promouvoir en tant qu'auteur ; il va même jusqu'à affirmer qu'Alain Chartier aurait lui-même écrit la *Lettre* et la *Requête* afin de transformer son poème en une cause célèbre¹⁷⁷. Quoiqu'il en soit, une chose est quasi certaine : le débat éthico-social qui y est mené (rappelons-le, la poésie relève alors de la philosophie morale) touche à des valeurs qui pouvaient être prises très au sérieux par la gent courtoise. Quelles étaient donc ces valeurs au juste ? En tout cas, il ne s'agissait pas de la liberté de la femme, comme le pensent G. di Stefano et E. Sansone. L'*Excusacion* d'Alain Chartier et les continuations du « Cycle de la Belle Dame », qu'elles soient en faveur du poète ou non, posent la *dignitas* et la vertu inhérentes au titre de dame comme question éthique principale.

¹⁷⁷ D. Hult, *op. cit.*, p. XLV.

Nous le rappelons, le titre de dame, du latin *domina*, désigne la dame dans sa position de suzeraine au sommet de la pyramide féodale du code courtois ; et dans la tradition courtoise et romanesque du nord de la France, ce code est fondé sur la « logique du guerredon » : pour mériter la *merce* de la *dame de franchise*, l'amant doit prouver sa valeur ; et la *dame de franchise* est *juste*, comme en témoigne le célèbre exemple de la reine Guenièvre dans *Lancelot, le Chevalier de la charrette* : avant de lui accorder sa *merce*, elle lui fait savoir que si elle a été froide à son endroit, et ce même après qu'il eut vaincu Méléagant, c'était pour le punir d'avoir hésité devant la charrette infamante¹⁷⁸. Le jugement de la *dame de franchise* est donc soumis à un certain sens de la justice. Or, dans le « Cycle de la Belle Dame », il s'agit bien de la notion de justice en lien avec la vertu de la dame.

Dans *La Dame Loyale en Amour* (LD)¹⁷⁹, Vérité assure la défense de la Belle Dame, qui se voit acquittée et réintégrée dans les honneurs de son titre :

*Si conclüons que ceste dame
Soit de son honneur reparee
Et remise en sa bonne fame
Et Loyalle Dame appelée [...]* (LD, v. 793-96)

Non seulement l'avocat lui fait rendre son titre, mais en plus, il y ajoute l'épithète *loyale*, qui signifie toujours, surtout dans la langue très latinisée des juristes, l'accord avec les lois universelles : lois morales, naturelles et chrétiennes. Au contraire, *La Cruelle Femme en Amour* (CF) d'Achille Caulier condamne la Belle Dame en dénonçant les vices de procédure dans le procès de la *Dame Loyale*. Encore ici, il est question du titre de dame :

¹⁷⁸ *Lancelot ou le chevalier de la charrette* (LCC), v. 4484-85 : « Comant ? Don n'eüstes vos honte / De la charrette, et si dotastes ? »

¹⁷⁹ Les citations des continuateurs sont puisées dans : D. Hult, *Le Cycle de la Belle Dame sans Mercy*, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques », 2003.

*Et affin que chacun ne criesme,
 Contre toy, tresorrible femme,
 Dist la court par ton premier crisme,
 Qu'on ne t'appelle jamés dame [...]* (CF, v. 897-900)

Également dû à la plume d'Achille Caulier, *L'Hospital d'Amour* (HA), qui eut un franc succès en son siècle, fait l'apologie du poète et de l'amant tout en condamnant à nouveau la

Belle Dame :

*Assés pres, au bout d'ung sentier,
 Gesoit le corps de tresparfait,
 Sage et loyal Alain Chartier,
 Qui en amour fist maint hault fait.
 [...]
 Emprés luy, vers ung aultre cor,
 Soubz une tombe assés publicque,
 Gesoit l'amant tresauthentique,
 Qui mouru, sans le secours de ame,
 Par le regart du basilique
 Contre raison appellé dame.* (HA, v. 425-40)

Achille Caulier fait gésir Alain Chartier (qu'il confond avec le *je* narrateur de la *Belle Dame* à l'instar des autres lecteurs de l'époque) en compagnie de l'amant dans un cimetière consacré aux amants loyaux où gisent aussi des héros chevaleresques tels que Lancelot et Tristan. Par ailleurs, Caulier assimile la Belle Dame au basilic, animal fabuleux qui tue par le regard.

De toute évidence, ce parallèle s'inspire du discours d'Amour dans l'*Excusacion* :

*Cuides tu faire basiliques,
 Qui occient les gens des yeulx,
 Ces doux visages angeliques
 Qui semblent estre faiz es cieulx ?* (Exc., v. 73-76)

Suivant le topos bien connu du registre courtois, Amour prête un caractère angélique à la dame, qu'il donne bien évidemment comme un modèle de vertu, de beauté et de conformité

à la Justice universelle. Pour Amour, la dame est un chef-d'œuvre d'équilibre entre Nature et Raison ; un équilibre salutaire pour l'honneur. Ainsi :

*Dangier y est soubz couverture ;
Mais Nature la tresbenigne,
Pour adoulcir celle pointure,
Y mist Pitié pour medicine.
Pour garder honneur et chierté,
Raison y mist Honte et Dangier,
Et volut Desdaing et Fierté
Du tout des dames estrangier [...]* (Exc., v. 93-100)

Amour fait ici clairement appel à la topique de la *Rose*. Dans le siège du château de Jalousie, nous assistons à une bataille entre Pitié, armée de sa miséricorde, et Dangier aidé de Honte¹⁸⁰. Force de Nature, Pitié est donc antagoniste de Dangier, ce vilain qui sert sous la bannière de Raison. Cette bataille canonique se veut bien entendu une « psychomachie courtoise » allégorisant le conflit intérieur dont le théâtre est le cœur de la dame. Élément capital du discours d'Amour dans l'*Excusacion* : en disant que Raison voulut Dédain et Fierté « Du tout des dames estrangier », Amour indique explicitement qu'une dame orgueilleuse est une dame contre-nature en rupture avec le modèle de *juste* équilibre entre l'amertume (Dangier) et la douceur (Pitié), modèle qui suggère la *dame de franchise*.

Dans un même ordre d'idées, le plaidoyer de l'Acteur de l'*Excusacion* adresse un vibrant hommage à la dame et particulièrement à son don de Pitié, qui est le parement de sa vertu : « Pitié en cuer de dame siet / Ainsi qu'en l'or le diamant [...] »¹⁸¹. Il reprend la métaphore du trésor, employant la variante du joyau pour exprimer cette abstraction qu'est le don de Pitié, ou la *merce* de la dame. Le titre même du poème controversé, *La Belle*

¹⁸⁰ RR, v. 15 388-459.

¹⁸¹ Exc., v. 153-54.

Dame sans Mercy, exprime une privation par rapport à la métaphorique traditionnelle : courtoise, la *dame de franchise* a la Pitié, la *merce*, au cœur, alors que la Belle Dame, elle, en est dépourvue. Le titre du poème désigne donc la Belle Dame comme étant contre-nature si l'on se fie aux discours tenus par Amour et par l'Acteur dans l'*Excusacion*. Ainsi, il y a bien peu de chances pour que le poète (qui de toute évidence s'exprime à travers Amour), en tant que *persona* sociale de clerc moralisateur, soit sympathique à la Belle Dame, comme l'ont avancé tant de commentateurs d'Arthur Piaget à G. di Stefano et E. Sansone.

Tant chez les continuateurs du « Cycle de la *Belle Dame* » que dans l'*Excusacion*, nous le constatons aisément, il n'est jamais question de la liberté de la femme, mais plutôt de la dignité de la Belle Dame à porter son titre. Même *La Dame Loyale en Amour*, qui pourtant fait l'apologie de la Belle Dame, ignore complètement cette question de la liberté de la femme. De toute évidence, et le constat n'a pas de quoi surprendre, cette question était complètement étrangère aux préoccupations éthico-sociales du nord de la France au XV^e siècle chez les nobles et chez les juristes issus de la bourgeoisie qui étaient amateurs de poésie courtoise. En outre, les continuateurs favorables au poète tels qu'Achille Caulier condamnent la Belle Dame tout en réhabilitant l'amant de concert avec le poète, et vice-versa pour ceux qui réhabilitent la Belle Dame, de sorte qu'aucun des continuateurs ne présente jamais le poète dans le même « camp éthique » que la Belle Dame. Ce fait avéré pour l'ensemble du « Cycle de la *Belle Dame* » suffit à lui seul pour justifier les très sérieuses réserves que nous avons quant à ce topos critique qui veut (à tout prix même) que le poète soit sympathique à la Belle Dame alors que tout indique le contraire.

Procédés rhétoriques avilissants : la Belle Dame implicitement dépouillée de son titre

Bien des commentateurs estiment que l'*Excusacion* n'est pas autre chose qu'une rétractation du poète concernant la Belle Dame¹⁸². Mais à la lecture de l'*Excusacion*, nous constatons que tout le discours laudatif de l'Acteur concerne la vertu attachée au titre de dame et que jamais il n'avance que la Belle Dame est digne de ce titre. Au contraire, dans un passage à double entente, il va même tendre à confirmer la Belle Dame comme type négatif. Ceci survient au stade décisif du plaidoyer de l'Acteur. Dans ce renversement qu'a remarqué D. Hult¹⁸³, l'Acteur semble reporter tout le blâme sur l'amant. Son « pauvre livre », dit-il, ne tend à nulle autre fin qu'à « recorder le compte / D'un triste amoureux mal content »¹⁸⁴, amant dont il plaide la déraison :

*Quant un amant est si estraint,
Comme en resverie mortelle,
Que force de mal le contraint
D'appeler sa dame crüelle,
Doit on penser qu'elle soit telle ?
Nenny, car le grief mal d'amer
Y met fievre continüelle
Qui fait sembler le doux amer.* (Exc., v. 201-08)

La question « Doit-on penser qu'elle soit telle ? » fait référence à la dame, que l'amant en mal d'aimer appelle « cruelle ». C'est là qu'il peut y avoir double entente. En effet, le lecteur a d'abord l'impression que la question concerne l'épithète *cruelle* : « Doit-on penser qu'elle soit cruelle ? » Mais la question peut tout aussi bien concerner le titre de dame : « Doit-on penser qu'elle soit dame ? » Cette seconde manière d'interpréter la question

¹⁸² Comme par exemple D. Hult, *op. cit.*, p. XLVI.

¹⁸³ D. Hult se fonde sur ce renversement pour affirmer que l'*Excusacion* est une rétraction : « La Belle Dame se transforme par là en un rêve, rêve d'un poète/narrateur accablé par une folie amoureuse. » (*Ibid.*, p. XLVI.) D. Hult semble considérer la Belle Dame comme un songe allégorique, bien qu'à notre avis, ce ne soit pas le cas ; si la Belle Dame est un songe, où sont donc les *abstracti agentes* ? Cf. *infra*, p. 103, note n° 217.

¹⁸⁴ Exc., v. 195-96.

laisse entrevoir un amant atteint de *resverie mortelle*, aux yeux duquel, en inversant les termes du vers 208 (le doux amer), l'amer semble doux ; c'est-à-dire que nous sommes en présence d'un amant qui s'abuse en tenant pour « douce » une dame sans *merce*. Mais cette double entente que nous observons aux vers 201-208 de l'*Excusacion* ne veut pas dire que tout le blâme soit sur la Belle Dame. Nous reviendrons plus loin sur la faute de l'amant.

Dans la *Belle Dame* même, nous l'avons vu, le poète modifie la métaphorique traditionnelle lorsque, dans le « passage-charnière » de la 15^e strophe, il décrit le regard de l'amant posé sur la Belle Dame : alors que dans l'*innamoramento* traditionnel, il entre dans l'œil de l'homme pour aller loger sa pointe en son cœur, le trait file plutôt des yeux de l'homme à ceux de la femme. Or, dans le registre classique, la flèche destinée à la femme, c'est la flèche de plomb dont la pointe obtuse ne pénètre pas, ce qui s'accorde à merveille avec le regard de l'amant incapable de percer au-delà des apparences. Nous avons également vu que dans la topique de la *Rose*, la flèche de plomb ovidienne prend la forme des cinq flèches « infernales » dont la première se nomme Orgueil. Il se pourrait donc que ce trait dirigé vers la Belle Dame fasse implicitement référence à son péché d'orgueil.

Loin d'aller de soi pour le lecteur moderne, la signification implicite de ce trait est pourtant corroborée indirectement par la description de la 19^e strophe, qui avilit la Belle Dame en la présentant sous l'étendard de Dangier. Il faut savoir que dans le contexte d'un poème faisant explicitement référence à Dangier et implicitement à la « fontaine périlleuse » de la *Rose*, le péché d'orgueil est intimement lié au thème du danger. Ainsi :

*Lors se sot bien Amors vengier
 Dou grant orgueil e dou dangier
 Que Narcisus li ot mené.
 [...]*

*C'est li miroers perilleus,
Ou Narcisus li orgueilleus
Mira sa face a ses iauz vairs,
Dont li jut puis morz tot envers.* (RR, v. 1489-1574)

Rappel de ces vers dans lesquels Ovide mentionne qu'une fois mort, Narcisse a continué de se mirer dans les eaux du Styx¹⁸⁵, le vers 1574, dans l'imaginaire chrétien, pouvait difficilement être autre chose qu'une référence à la mort morale et à la damnation éternelle qu'entraîne l'orgueil. Il se pouvait donc très bien qu'au XV^e siècle l'auditeur comprenne que la Belle Dame, en étant présentée sous l'étendard de Dangier, était désignée comme orgueilleuse, conformément à cette morale que le narrateur de la *Rose* adresse aux dames après avoir relaté la tragédie de Narcisse :

*Dames, ces esemples aprenez,
Qui vers voz amis mesprenez ;
Car, se vos les laissiez morir,
Deus le vos savra bien merir.* (RR, v. 1507-10)

Cette morale, explicite dans la *Rose*, devient implicite dans la *Belle Dame*.

Mais il y a plus : au début du dialogue, l'amant commet des bévues rhétoriques, sans doute calculées par le poète ; bévues qui, ironiquement, tendent à confirmer la Belle Dame comme une orgueilleuse. Aveugle à son infortune, l'amant se laisse éblouir par la *tresbelle jeunesse* de sa « dame ». Sa naïveté va de pair avec les écarts de langage qu'il commet. Ainsi :

*Et puis que Fortune ou Rudece
Ne m'ont mie fait ce meshaing,
Mais voustre tresbelle jeunece,*

¹⁸⁵ *Mét.*, lib. III, v. 503-05 : « Lumina mors clausit domini mirantia formam : / Tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, / In Stygia spectabat aqua. » (La mort éteignit des yeux émerveillés par la beauté de leur maître : / Et encore après qu'il fut descendu aux enfers, / il continuait de se mirer dans les eaux du Styx. – Nous traduisons.)

Pourquoi l'avez vous en desdaing ? (BD, v. 245-48)

Nous l'avons vu, dans l'*Excusacion*, Amour dit que Raison voulut Dédain et Fierté « Du tout des dames estrangier ». Aussi est-ce une bourde monumentale de la part de l'amant que d'attribuer du dédain à la Belle Dame. Vraisemblablement, il s'agit là d'un écart de langage calculé par le poète de manière à renforcer l'ethos d'orgueil déjà mis sur pied par le « trait des yeux » dirigé vers elle et surtout par l'étendard de Dangier. Toute aussi calculée semble la réponse de la Belle Dame :

*Se Cuidier vous fait percevoir
Que peu de chose puet trop plaire,
Et vous vous voulez decevoir,
Ce ne vueil je pas pourtant faire.* (BD, v. 253-56)

Au-delà du *topos* d'humilité auquel ils font appel (*peu de chose puet trop plaire*), ces propos contribuent en effet à construire l'ethos d'une « dame au miroir » qui déçoit et qui, dans la conception médiévale de la morale chrétienne, s'abaisse en commettant le péché d'orgueil, péché de Lucifer. D'ailleurs, lorsqu'elle prend la parole pour la première fois, elle répond « bassement »¹⁸⁶ à l'amant, cet adverbe évoquant possiblement la bassesse « infernale » de celle que l'Acteur présente sous l'étendard de Dangier. Et pour revenir à l'amant, les premiers mots qu'il adresse à la Belle Dame sont eux aussi maladroits :

*Puis s'est vers la dame tourné
Et dist bas, en plourant adoncques :
Mal fu jour pour moy adjourné,
Ma dame, quant je vous vy oncques.
Je souffre mal ardent et chault
Dont je muir pour vous bien vouloir,
[...]
Mais en trop moins qu'en nonchaloir
Le mectez quant je le vous compte,*

¹⁸⁶ BD, v. 218.

*Et si n'en pouez pis valoir,
N'avoir moins honneur ne plus honte.* (BD, v. 189-200)

Observant une attitude analogue à celle qu'Ami recommande à l'amant de la *Rose* pour faire face aux gardiens (Dangier, Peur et Honte) du château de Jalousie lorsque ceux-ci se montrent revêches¹⁸⁷, l'amant pleure, cherchant à émouvoir la Belle Dame. Il pourrait difficilement plus mal s'y prendre. Les vers 199-200 en particulier sont franchement discourtois. Encore une fois, par une sorte d'inversion ironique, ces vers : « Et si n'en pouez pis valoir, / N'avoir moins honneur ne plus honte », suggèrent la « bassesse infernale » d'une orgueilleuse.

Force est donc de constater que l'amant commet plusieurs maladroitness vraisemblablement calculées par le poète pour amplifier l'ethos d'orgueil de la Belle Dame. Il faut aussi se souvenir que le dialogue se déroule sous le signe du secret. L'*Auctor* prend en effet la peine de préciser que l'amant et la Belle Dame sont seuls et à l'écart :

*Nulz autres n'avoit a l'entour
Assis, fors seulement les deux ;
Et n'y avoit autre destour
Fors la treille entre moy et eulx.* (BD, v. 165-68)

Il va de soi qu'ils ne se doutent pas de la présence de l'*Auctor*, lequel va rapporter leurs propos de manière à dévoiler à l'auditoire la vérité sur les dessous d'une cour où l'on trouve des dames contre-nature parce que sans *merce* ; une cour corrompue que les auditeurs pouvaient assimiler à leur société. On comprend l'émoi que cela a pu susciter chez certains de ces courtisans.

¹⁸⁷ « Plourez, si fereiz trop que sages » (RR, v. 7454), dit Ami en parlant de l'attitude qui convient pour amadouer Dangier et ses sbires. Ami va jusqu'à conseiller d'employer de la salive ou de se faire pleurer avec du jus d'oignon si les larmes ne venaient pas naturellement (RR, v. 7464-66).

Donc, à la faveur d'un lieu situé à l'écart de la fête, la Belle Dame va révéler ses couleurs par certaines déclarations qu'elle ne se serait jamais permises dans le grand public. Ces « déclarations-choc » se nourrissent généralement des propos de l'amant, propos récupérés par la Belle Dame et réinvestis dans la cadre de sa rhétorique à elle. Citons, comme exemple typique, une autre bourde de l'amant où il emploie un mot particulièrement riche en significations diverses et donc très susceptible d'être retourné contre lui :

*Il n'est jangleur tant y meist
De sens, d'estudie ou de peine,
Qui si triste plainte feïst
Comme celui que le mal maine.* (BD, v. 305-08)

Nous l'avons vu, dans la topique de la *Rose*, le mot *jongleur* est assimilable à Male Bouche et aux *losengiers*. La Belle Dame va donc pouvoir renvoyer la balle à l'amant en jouant sur ce rapport de similitude :

*Amours est cruel losengier,
Aspre en fait et doux a mentir [...]* (BD, v. 313-14)

Comme J. Bami nous le fait remarquer, ce développement attaque directement l'amour courtois et ses « belles paroles »¹⁸⁸, le propre du *losengier* étant de pervertir la vérité par les artifices de son langage. Il nous semble cependant anachronique et incorrect d'avancer, à la suite de J. Bami, que la Belle Dame découvre le vide que dissimulent les « belle paroles » de la rhétorique amoureuse de façon analogue au fameux « words, words, words » de Hamlet¹⁸⁹.

¹⁸⁸ J. Bami, *op. cit.*, p. 58-59.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 59.

Tout indique au contraire que, de la même façon qu'un rhéteur oppose un discours à un autre discours, une topique à une autre topique, la Belle Dame oppose son système de valeurs à celui de l'amour courtois. Mais quel est donc ce système de valeurs qui motive le discours de la Belle Dame ? En cherchant des éléments de réponse à cette question, sans doute pourrions-nous nous faire une idée plus précise du type négatif de la Belle Dame telle qu'elle avait pu être perçue par des auditeurs qui, friands de poésie courtoise, pouvaient difficilement ne pas la situer par rapport à la topique de la *Rose*.

La Belle Dame et la Vieille : l'envers de la Rose

Tout le monde dans la critique moderne s'entend pour dire que la Belle Dame possède une froide et puissante rhétorique qui met en pièces l'argumentation de l'amant. Sa manière de s'attaquer aux valeurs courtoises en qualifiant Amour de « cruel losengier » nous aide beaucoup à la situer par rapport aux canons de la *Rose*. Dans la *Rose*, il y a un type féminin qui, à l'instar de la Belle Dame, dénonce le caractère fallacieux du langage amoureux. Et ce type, c'est la Vieille.

Dans la *Rose*, cette Vieille apparaît dans le château de Jalousie où elle enseigne à Bel Accueil comment tromper les amants. Elle exprime ses regrets d'avoir été jouée par un faux amant au cours de sa jeunesse. Note intéressante : la désignation « putain commune » qu'elle s'attribue à elle-même en rapportant les propos de cet amant¹⁹⁰ contribue à la diaboliser aux yeux d'un auditoire médiéval très marqué par la culture apocalyptique (nous

¹⁹⁰ *RR*, v. 14 487-88 : « Putain commune me clamait / Li ribauz, qui point ne m'aimait. »

pensons, bien sûr, à la grande Prostituée¹⁹¹) tout en indiquant son lien de filiation avec l'*anus* (vieille femme ou vieille sorcière¹⁹²) qui apparaît dans les *Amores* d'Ovide¹⁹³. Affublée d'un prénom reptilien (Dipsas) et de l'épithète *lena* (entremetteuse ou séductrice), cette *anus* ovidienne possède en outre les principaux attributs de la classique femme artificieuse : comme Médée, elle a des pouvoirs magiques, connaît les herbes secrètes¹⁹⁴ et personnifie ces mystérieux et antiques pouvoirs féminins¹⁹⁵ que les hommes redoutent tant, pouvoirs diabolisés par la morale chrétienne. Ce que la Vieille de la *Rose* a de différent de cette *anus*, c'est qu'aucune de ces caractéristiques merveilleuses ne lui est attribuée. Toute la force du pouvoir qu'elle veut transmettre à Bel Accueil réside dans l'art du langage et de la déception¹⁹⁶. En cela, la Vieille est plus spécifiquement courtisane et « réaliste » que l'*anus*.

Eût-elle été sage du temps de sa jeunesse, dit la Vieille en soupirant de regret, c'eût été elle qui fût devenue riche en trompant les amants¹⁹⁷. La Vieille termine son récit en se donnant à voir comme type exemplaire à Bel Accueil, qu'elle avertit du temps qui

¹⁹¹ Voir, Ap. XVII. C'est dans ce chapitre que la grande Prostituée et la Bête sont mentionnés.

¹⁹² F. Gaffiot, *Le Grand Gaffiot, dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2000, p. 140.

¹⁹³ Ovide, *Amores*, texte établi par Henri Bornecque, Paris, Belles Lettres, 1968, lib. I, VIII, v. 1-2 : « Est quædam – quicumque volet cognoscere lenam, / audiat ! – est quædam nomine Dipsas anus. » (Il est une certaine vieille – que quiconque désirant connaître cette entremetteuse écoute ! –, il est une certaine vieille connue sous le nom de Dipsas. – Nous traduisons.) Nom de femme, Dipsas (du grec δῖψας) peut aussi désigner une sorte de vipère qui cause une soif ardente (F. Gaffiot, *op. cit.*, p. 537). Quant au mot *lena*, outre une entremetteuse ou une séductrice, il peut désigner quelqu'un qui prostitue (*Ibid.*, p. 908).

¹⁹⁴ *Amores* (*Am.*), v. 5-7 : « Illa magas artes Ænæque carmina novit / Inque caput liquidas arte recurvat aquas ; / scit bene, quid gramen, quid torto concita rhombo / Licia, quid valeat virus amantis equæ. » (Elle connaît les arcanes de la magie et les chants d'Éna, / et par son art, elle fait s'en retourner le cours des eaux limpides vers les sommets ; / elle sait bien la vertu des herbes, des fils de la trame activée par le rouet magique / et la valeur des humeurs d'une cavale en chaleur. – Nous traduisons.)

¹⁹⁵ *Am.*, v. 17-18 : « Evocat antiquis proavos atavosque sepulcris / Et solidam longo carmine findit humum. » (Elle évoque les bisaïeux et les ancêtres dans leurs antiques sépulcres, / Et ses longues incantations font se fendre la terre durcie. – Nous traduisons.)

¹⁹⁶ *RR*, v. 14 441-44 : « De teus dons con j'ai dit devant, / Mais que ce seit en decevant, / Beaus filz, poez vous bien user / Pour les musarz meauz amuser. »

¹⁹⁷ *RR*, v. 14 471-72 : « Si je fusse sage, par m'ame ! / Trop eüsse esté riche dame [...] »

passé inexorablement et qui fanera sa « rose » tôt ou tard¹⁹⁸. Cette irréalité que la Vieille exprime dans son discours dépeint ce qu'elle aurait voulu être dans sa jeunesse, ou plutôt ce qu'elle serait si elle redevenait jeune. Et ce que la Vieille serait alors, c'est un type de jeune « dame au miroir » analogue à la Belle Dame, dont la *tresbelle jeunesse* éblouit l'amant naïf. Nous ne pouvons nous prononcer avec certitude sur une totale similitude entre la Vieille et la Belle Dame, mais nous constatons qu'il y a plusieurs points en commun entre ces deux types.

D'abord, toutes deux, elles dénoncent le caractère fallacieux du langage amoureux. Nous avons vu plus haut que la Belle Dame qualifie Amour de « cruel losengier » en réplique à l'amant qui, maladroitement, emploie le mot *jongleur*. La Vieille aussi dénonce l'amour en insistant sur son statut non pas de langue « vide » comme J. Bami semble le croire, mais plutôt comme langue trompeuse et comme faux texte :

*Trop malement les amanz charge
Qui veaut qu'amanz ait le cuer large,
E qu'en un seul leu le deit metre :
C'est faus textes, c'est fausse lettre.
Ci ment Amours li fiz Venus [...]* (RR, v. 13 029-33)

En rappelant qu'Amour est fils de Vénus, la Vieille marque son opposition à Nature, Vénus, par qui advient le plaisir d'amour menant à la procréation, est en effet une adjuvante de Nature. À la topique « courtoise » du « faux texte » d'Amour, la Vieille oppose une série de *topoi* tirés du registre « classique ». Elle va notamment employer le topos bien connu du rire de Jupiter pour dénoncer la mauvaise foi des amants qui jurent :

¹⁹⁸ RR, v. 14 540-46 : « Cist miens estaz vous seit essemles, / Biaux fiz, e le retenez / Que meauz vous seit de ma maistrie ; / Car, quant vostre rose iert fletrie / E les chaisnes vous assaudent, / Certainement li don faudront. »

*Jupiter e li deu riaient
 Quant li amant se parjuraient ;
 Et maintes feiz se parjurerent
 Li deu qui par amours amerent.* (RR, v. 13 127-30)

La Belle Dame aussi emploie le topos du rire de Jupiter, bien que sous la forme christianisée du rire de Dieu :

*Vous et autres qui ainsi jurent
 Et se condempnent et maudient,
 Ne cuident que leurs sermens durent,
 Fors tant comme les moz se dient
 Et que Dieu et les sains s'en rient [...]* (BD, v. 345-49)

La Vieille et la Belle Dame sont donc toutes deux des femmes érudites. La Vieille va citer les exemples canoniques de Jason, Énée et Démophon qui, respectivement, déchurent Médée, Didon et Phyllis¹⁹⁹. Ces *exempla* deviennent récurrents dans la poésie amoureuse des XIV^e et XV^e siècles, et sont notamment employés par Achille Caulier dans *L'Hospital d'Amour* lorsqu'il décrit l'« enfer » où il situe la Belle Dame²⁰⁰.

Mais il y a ici une petite différence importante entre la Belle Dame et la Vieille ; l'érudition de la Vieille s'affiche ouvertement tandis que celle de la Belle Dame se laisse deviner sous son langage sentencieux mais dépourvu de références savantes. Par exemple, lorsque l'amant, usant du *topos* de la toute-puissance d'Amour, lui rappelle qu'il faut « payer » le devoir d'Amour en citant une personnification appelée Franc Vouloir²⁰¹, la Belle Dame réplique ainsi :

J'en say tant de cas merveilleux

¹⁹⁹ RR, v. 13 177-264.

²⁰⁰ HA, v. 457-69 : « La vys je le corps de Jason / Pour ce qu'il fu faulx a Medee. / Emprés luy gisoit Demophon, / Et d'autre part le faulx Enee / Par qui Dido fu forsenee. / Et le desdigneux Narchisus, / De qui Equo fu refusee, / Geesoit a la pluye tout nus. / Entre ces faulx pecheurs gisoit / La dicte dame que l'en dit / Sans mercy [...] »

²⁰¹ BD, v. 529-36.

*Qu'il me doit assez souvenir
Que l'entrer en est perilleux
Et encor plus le revenir.* (BD, v. 537-40)

Nous conviendrons que la Belle Dame aurait fort bien pu énumérer toute une série de « cas merveilleux » en commençant par Médée, *exemplum* que l'adjectif *merveilleux* désigne presque d'office. Car, d'une part, des *exempla* comme Médée, Didon ou Phyllis sont devenus vraiment récurrents dans la poésie amoureuse et d'autre part, l'érudition de la Belle Dame est sans conteste issue du registre « classique ».

En effet, pour s'opposer à la topique « courtoise » employée par l'amant, il faut bien qu'elle emploie une autre topique. La Belle Dame ne cite pas ouvertement d'*auctoritates*, mais elle fait montre d'une redoutable érudition, laquelle s'observe surtout par sa façon de répondre systématiquement que l'on peut guérir du mal d'aimer à l'amant chaque fois qu'il lui dit qu'il mourra si elle reste de glace à ses instances. Ainsi, quand l'amant y va de la sentence « Qui plus tost meurt en languist moins »²⁰², la Belle Dame réplique :

*Si gracieuse maladie
Ne met gaires de gens a mort,
Mais il siet bien que l'on le die
Pour plus tost actraire confort.* (BD, v. 265-68)

De même, à l'amant qui affirme : « Car de ma mort ne de ma perte / N'a pas vostre douceur envie [...] »²⁰³, elle répond que « c'est un mal dont on relieve. »²⁰⁴ Et quand l'amant revient encore à la charge avec ce topos du mal d'aimer léthal, la Belle Dame, constante dans sa rhétorique, déclare : « De voz maux guerir vous pourrez [...] »²⁰⁵. Pour

²⁰² BD, v. 264.

²⁰³ BD, v. 373-74.

²⁰⁴ BD, v. 380.

²⁰⁵ BD, v. 697.

un peu, elle suggérerait à l'amant d'aller lire Ovide qui, dans son *Remedium Amoris*, enseigne comment guérir du mal d'amour. Nous mentionnons Ovide parce que, à l'époque d'Alain Chartier (et aujourd'hui encore), c'est le plus connu des poètes d'amour latins.

Ce qu'il faut retenir, c'est que la Belle Dame exemplifie à merveille ce principe fondamental de la rhétorique et de la dialectique aristotéliciennes : la manière la plus efficace de répliquer à un *topos*, c'est de lui opposer un autre *topos*. Et nous avons de bonnes raisons de croire que, à l'amant qui fait appel au registre « courtois », qu'il manie maladroitement, la Belle Dame oppose une topique issue du registre « classique », topique qu'elle manie très habilement.

Ainsi, la Belle Dame n'est pas comme Hamlet disant « words, words, words ». Alors que l'on ignore le contenu du livre que Hamlet tient à la main dans cette fameuse scène, l'auditeur d'Alain Chartier savait très bien, lui, que ce langage dont la Belle Dame dénonce le caractère fallacieux, c'est le langage courtois ; et, à l'instar de la Vieille, elle le fait avec une topique issue du registre « classique », mais avec cette différence qu'elle ne cite pas ouvertement d'*auctoritates* ; comme si elle voulait cacher son jeu. Et effectivement, elle avait intérêt à le faire : autour de 1400, la Vieille était devenue une figure quasi-mythique²⁰⁶. Aussi, si elle avait affiché ses armes rhétoriques trop ostensiblement, l'auditoire aurait difficilement pu admettre que l'amant se laissât berner aussi longtemps par la Belle Dame : le type de la Vieille était si bien connu que si la Belle Dame avait, par exemple, nommé Médée ou Didon, même un amant naïf aurait reconnu la femme trop savante pour être *honneste*. Et il importait sans doute que l'amant ne

²⁰⁶ P.-Y. Badel, *op. cit.*, p. 192.

reconnaisse le type de la Belle Dame que beaucoup plus loin dans le dialogue, après qu'il se fut révélé défaillant sur le plan des vertus chevaleresques. Ce n'est donc pas sans raison que le poète a écrit le dialogue entre la Belle Dame et l'amant dans un mode qui exclut toute référence littérale d'érudition (noms d'*auctores*, etc.).

Le propre de la jeune femme fatale est bien entendu de mettre en application les principes énoncés par la Vieille, c'est-à-dire, de décevoir en évitant d'être reconnue pour ce qu'elle est. En ce qui concerne l'argent par exemple, si la Belle Dame est un type assimilable à la Vieille, l'or ne peut qu'être un motif de premier ordre chez elle. Mais il est difficile de savoir si tel est le cas, peut-être parce qu'elle cache admirablement bien son jeu. Seul l'emploi qu'elle fait de l'expression « faire son point double »²⁰⁷ révèle peut-être quelque chose qui pourrait aller dans le sens d'un intérêt monétaire de sa part, car l'expression « faire son point double » peut signifier « doubler son gain »²⁰⁸. Certains commentateurs comme D. Poirion ont établi un lien entre la Belle Dame et les valeurs bourgeoises²⁰⁹, estimant que son langage est, comme celui des marchands, axé sur la séduction. Toujours est-il que l'enjeu éthique principal du poème demeure l'opposition entre le vice et la vertu au sein de la noble société, opposition qui prend la forme d'une dichotomie entre la « noble franchise » et la « libre franchise » de la Belle Dame.

Apôtre de la « libre franchise », la Belle Dame dénature la courtoise, quasi synonyme de la « noble franchise ». Ainsi :

Courtoisie est si alïee

²⁰⁷ *BD*, v. 496.

²⁰⁸ G. di Stefano, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, CERES, 1991, p. 710.

²⁰⁹ D. Poirion, « Lectures de la *Belle Dame sans Mercy* », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973, p. 703.

*D'Onneur, qui l'aime et la tient chiere,
 Qu'el ne veult estre a riens liée
 Ne pour devoir ne pour priere ;
 Ains depart de sa bonne chiere
 Ou il lui plaist et bon lui semble.
 Guerredon, contrainte et renchiere
 Et elle, ne vont point ensemble. (BD, v. 409-16)*

Nous savons que dans la *Rose*, la vraie Courtoisie est accompagnée d'un chevalier « aux armes bien acesmez » ; elle est donc intimement liée à la chevalerie, à la « logique du guerredon » et à la « noble franchise ». Au contraire, la Courtoisie dont la Belle Dame nous fait ici le portrait personnifie plutôt la « libre franchise », puisqu'elle ne veut être « a riens liée ». Ainsi, la Belle Dame dénature la noble et chevaleresque Courtoisie ; en cela, elle ressemble aussi à la Vieille. En effet, il n'est guère difficile de comprendre qu'en débauchant son fils Bel Accueil, la Vieille souhaite dénaturer Courtoisie indirectement, ce qui va de pair avec sa prise de position contre Amour. En somme, la « libre franchise » de la Belle Dame s'accorde assez bien avec le *credo* de la Vieille dans son ensemble, lequel se résume ainsi : être libre de choisir ses amants et de pouvoir aller de l'un à l'autre, non sans les délester de leur or²¹⁰.

Bien entendu, cette manière de dénaturer Courtoisie va de pair avec un rejet inconditionnel de la « noble franchise » de la part de la Belle Dame. Dans une phase du dialogue que D. Hult considère comme cruciale²¹¹, alors que l'amant la force à prendre position par rapport aux valeurs traditionnelles, la Belle Dame y va de son fameux « cri de liberté » contre le langage courtois et ses « belles paroles » dont elle dénonce le caractère fallacieux :

²¹⁰ *RR*, v. 13 037-60.

²¹¹ D. Hult, *op. cit.*, p. XXXIX.

La Belle Dame :

*Je suis france et france vueil estre
Sans moy de mon cuer dessaisir
Pour en faire un autre le maistre.*

L'Amant :

*Amours, qui joie et dueil depart,
Mist les dames hors de servaige
Et leur ordonna pour leur part
Maistrise et franc seigneurïage.
[...]*

La Belle Dame :

*Dames ne sont mye si lourdes,
Si mal entendans ne si foles
Que, pour un peu de plaisans bourdes
Confites en belles parolles,
Dont vous autres tenés escoles
Pour leur faire croire merveilles [...]* (BD, v. 286-302)

La Belle Dame ramène le « franc seigneurïage » au plan d'une trompeuse idéalisation verbale. Quelques strophes plus loin, elle réitère son « cri de liberté » :

*Car force ne puet entamer
La volonté france et delivre.* (BD, v. 335-36)

Il n'y a aucun doute possible : la franchise, telle que la définit la Belle Dame, est une forme de liberté individuelle qui s'oppose directement à la « noble franchise » conforme à une conception de la Justice qui sous-tend l'ordre féodal de l'amour courtois et la « logique du guerredon ». De plus, le fait qu'elle dénature Courtoisie tend à confirmer la Belle Dame comme une orgueilleuse, puisque dans la *Rose*, Courtoisie est définie négativement par rapport à ce péché :

*Après se tenoit Cortoisie,
Qui mout estoit de toz proisie,
Qu'el n'iere orgueilleuse ne fole.* (RR, v. 1230-32)

Et puisque la Belle Dame dénature Courtoisie, puisqu'elle dénonce le caractère fallacieux du langage courtois, puisque sa rhétorique se fonde sur une topique « classique » en plusieurs points analogue à celle de la Vieille, le type de la Belle Dame peut être considéré comme similaire à celui de la jeune « dame au miroir » qu'évoque la Vieille dans son discours. Comme la Belle Dame, la Vieille est une *maistresse* en l'art du langage et de la *jonglerie*. Par rapport à la Rose prise comme métaphore de la *dame de franchise*, la Belle Dame serait donc l'« envers de la Rose », ce qui est tout à fait conforme à l'esprit avec lequel Guillaume de Lorris écrit la *Rose*²¹².

La Belle Dame serait d'autant plus l'« envers de la Rose » que le « versant noir » de cette Rose est déjà latent dans la partie de Guillaume de Lorris : les flèches « infernales », Orgueil en tête, y sont énumérées, mais leur « senefiance » n'est pas expliquée. L'auditeur n'avait pas d'autres recours que de puiser dans sa culture pour en deviner le sens. Et nous l'avons vu, dans la tradition ovidienne, la flèche funeste, c'est celle que Cupidon destine à la femme pour qu'elle fuie l'amour. La Rose possède donc toujours son « versant » mystérieux, inquiétant, qui renvoie à la nuit des temps. Dans son *Miroërs aus Amoureux*²¹³, Jean de Meun élabore sur cet « envers » avec la Vieille dont le discours évoque, dans un mode optatif du genre « ah, si je pouvais vivre ma jeunesse *deux* fois... », un type de jeune femme fatale d'inspiration manifestement ovidienne. Avec la Belle Dame sans *merce*, Alain Chartier n'aurait fait que « concrétiser » cet « envers » de la Rose, le rendant plus « tangible » aux auditeurs et donc, plus immédiatement exemplaire. C'est sans doute en

²¹² Guillaume de Lorris destine son poème à une dame qu'il nomme Rose : « E tant est dine d'estre amee / Qu'el doit estre Rose clamee. » (RR, v. 43-44.) Le narrateur s'abuse-t-il devant cette rose ?

²¹³ C'est le titre que donne Jean de Meun au *Roman de la Rose*.

cela que résiderait la particularité de la Belle Dame par rapport aux autres figures de femmes fatales que l'on trouve dans les poèmes courtois antérieurs à la *Belle Dame*, poèmes tels que *Les Échecs d'Amours* par exemple.

Comme nous l'avons dit en introduction, ces *Échecs d'Amours*, songe allégorique écrit à la fin du XIV^e siècle, furent si populaires qu'ils suscitèrent un commentaire intitulé *Les Échecs Amoureux*. La *Belle Dame* semble être une très proche parente de ces deux œuvres. D'abord, *Les Échecs Amoureux* reprennent le topos de la force procréatrice de Nature, topos central dans la *Belle Dame* comme nous savons, et en font une idée directrice. De plus, en choisissant d'écrire la *Belle Dame* en strophes « carrées » de huit octosyllabes chacune, forme susceptible de suggérer les 64 cases de l'échiquier, Alain Chartier fut sans doute au moins en partie inspiré par *Les Échecs d'Amour*, lesquels ne sont guère éloignés de lui dans le temps. Il est en tout cas certain que le « fatal » face-à-face entre l'amant et la Belle Dame n'est pas sans rappeler la toute aussi « fatale » partie d'échecs entre l'amant des *Échecs d'Amour* et la jeune joueuse par la beauté de laquelle il se laisse envoûter.

Comme on peut s'y attendre, c'est la joueuse qui gagne. Le commentaire émis par Déduit (car l'amant se trouve dans un verger de Déduit) au sujet de la défaite de l'amant révèle un lien étroit avec Fortune²¹⁴. Dans le cadre d'un songe allégorique, l'assimilation entre une jeune femme fatale et Fortune est aisée à faire, puisque Fortune, c'est la femme fatale par excellence dans la tradition médiévale en général. Comme le propre de Fortune est d'accorder ses bienfaits selon une justice aléatoire indépendante des mérites ou de la

²¹⁴ *Les Échecs d'Amours* (ÉA), 128 r^o : « Ainsy va des jeux de Fortune : / Les uns sont au dessoubs une heure / De sa roe, et l'aulture au desseure. »

vertu de la personne concernée²¹⁵, ce lien de similitude entre Fortune et la jeune joueuse d'échecs désigne celle-ci comme une femme fatale qui octroie ses faveurs selon une logique étrangère à la « logique du guerredon ». En cela, la joueuse d'échecs est un type de femme fatale analogue à la Belle Dame.

Cette joueuse évolue dans le cadre d'un songe allégorique qui permet cette assimilation à Fortune qu'opère le discours de Déduit. En effet, une abstraction personnifiée telle que Fortune ou Amour n'apparaît « physiquement » que dans le cadre d'un songe allégorique. À notre avis, la présence ou l'absence d'*abstracti agentes*²¹⁶ est la meilleure façon de déterminer si le poème est un songe allégorique ou non. C'est ici qu'intervient la grande différence entre la joueuse d'échecs et la Belle Dame, qui pour sa part n'évolue pas dans un cadre allégorique, contrairement à ce que semble croire D. Hult²¹⁷.

Ce n'est pas parce que la *Belle Dame* est narrée au *je* qu'il faut qu'elle soit nécessairement un songe allégorique. Ce poème n'est pas allégorique, tout simplement parce qu'il ne s'y trouve aucun *abstractum agens* : le dieu Amour et Fortune n'apparaissent

²¹⁵ Fortune est inconstante par nature, c'est là un topos très bien connu. Cf. *CPh*, lib. II, prosa 1.

²¹⁶ Comme l'indique le sens de l'expression, un *abstractum agens* est une abstraction personnifiée qui exerce un rôle actif dans le récit, soit de manière dynamique (nous parlons alors d'allégorie dynamique ; c'est par exemple le cas de Dangier, qui éloigne l'amant de la rose), soit de manière discursive (il s'agit dans ce cas d'allégorie statique ; dans la *Rose*, Raison en est un excellent exemple ; celle-ci ne fait que parler, mais son discours pose un problème éthique à l'amant en le plaçant devant un dilemme : prendre Raison comme amie, brisant alors son serment d'allégeance, ou bien rester loyal à Amour son suzerain. Par ailleurs, il arrive très souvent qu'un même *abstractum agens* combine ces deux formes d'action, comme c'est le cas de France dans le *Quadrilogue invectif* : elle invective le peuple, le clergé et la noblesse après avoir empêché le palais royal (la maison de France) de s'écrouler à la force de son bras orné aux armes du dauphin (*QI*, p. 9-19).

²¹⁷ D. Hult (*op. cit.*, p. XXXVI) fait état d'une impression onirique engendrée par le fait que, comme dans un rêve, le *je* se trouve au centre de la narration. Mais il semble oublier que le monologue du prologue est un discours lyrique, l'expression vibrante des états d'âme de l'Acteur où l'évocation de personnifications par hypostase (au sens où l'entend C. S. Shapley) est de mise. Et d'ailleurs, où sont les *abstracti agentes* dans la *Belle Dame* ?

pas « physiquement » dans la *Belle Dame* ; ils n'y sont qu'évoqués par hypostase²¹⁸ par le discours de l'Acteur : « Fortune a la forcier cassé », « Amours a gouverné mon sens ». Il en va de même pour les personnifications telles que Courtoisie ou Beau Regard, évoquées par la Belle Dame et l'amant. Et lorsque l'Acteur de la *Belle Dame* arrive au verger, il ne rencontre ni Oiseuse ni Courtoisie, mais il est plutôt recueilli à l'entrée par des dames et des damoiselles – les *dames au miroir* – avant d'être accueilli dans la société des « bonnes et belles » *dames de franchise* dont il loue la courtoisie. En revanche, le songe allégorique de l'*Excusacion* nous montre Amour comme un *abstractum agens* qui menace l'Acteur de son arc. Donc, la *Belle Dame* n'est pas un songe allégorique et par conséquent, la Belle Dame ne peut être assimilée à un *abstractum agens* tel que Fortune²¹⁹ de la même manière que l'est la joueuse des *Échecs d'Amours*.

Et comme elle n'évolue pas dans un songe allégorique, nécessairement, la Belle Dame est une figure plus tangible et plus immédiatement exemplaire, comme nous l'avons avancé plus haut. Puisqu'elle se trouve dans un espace curial situé hors du songe, elle ne pouvait qu'être perçue comme étant plus près des auditeurs que ne pouvait l'être cette joueuse d'échecs ; et c'est peut-être bien cela qui a pu fasciner certains auditeurs au point

²¹⁸ Nous avons francisé le terme anglais "hypostatization" employé par C. S. Shapley (*op. cit.*, p. 49) pour désigner des entités abstraites qui agissent comme telles sans être personnifiées.

²¹⁹ Au même titre que la Mort, Nature ou Raison, Fortune est une entité cosmique à mi-chemin entre la personnification et la figure mythologique (Cf. A. Strubel, *op. cit.*, p. 83). Par exemple, Raison est personnifiée par les déesses Pallas (la prudence appliquée à la vie active) et Diane (la contemplation du céleste) dans *Les Échecs d'Amours*. Ceci entraîne une nuance entre une telle entité cosmique et une personnification « simple » telle que Dangier ; les entités cosmiques appartiennent à un plan supérieur : Raison descend de sa haute tour avant de venir parler à l'amant ; seul Genius voit Nature en train de travailler dans sa forge... Il reste que jamais une telle entité n'apparaît « physiquement » dans un poème qui n'est pas un songe, sauf si le poème « bascule » dans l'allégorie (quand cela se produit, le lecteur ne peut manquer les *abstracti agentes* qui surgissent soudain, le plus souvent avec une grande *amplificatio* – e. g. *HA*, v. 145-68) comme il arrive parfois, ce qui a de quoi donner des maux de tête à ceux qui cherchent à classer la poésie médiévale selon la théorie des genres telle qu'on la connaissait au XVII^e siècle !

d'inspirer une *Loyale Dame en Amour* par exemple : avec la Belle Dame se « matérialise » un type de jeune femme fatale similaire à celle qui n'est qu'évoquée en paroles par la Vieille et à celle qui apparaît dans le songe allégorique des *Échecs d'Amour*. Elle se « matérialise » dans un verger où se tient une fête champêtre qui ressemble à tant d'autres fêtes qui pouvaient avoir lieu au sein de la société courtoise durant la belle saison ; fête dans laquelle se trouvaient – et c'est bien là ce que la *Belle Dame* semble dénoncer – des « dames au miroir ».

Or, dans l'entourage du dauphin se trouvaient des courtisanes dont les mœurs étaient bien loin des canons définissant la *dame de franchise*. L'exemple de Catherine de l'Isle-Bouchard, comtesse de Tonnerre, qui, au dire de D. Poirion, cosigna la *Lettre des Dames à Alain*, est assez caractéristique de cette cour qui ne pouvait que paraître corrompue aux yeux du clerc moralisateur qu'était Alain Chartier²²⁰. Cette Catherine n'est qu'un cas parmi tant d'autres de nobles qui commettaient des crimes en toute impunité. Dans un tel contexte, quoi de plus naturel de la part du clerc moralisateur que de mettre sous les yeux de l'auditoire une dame sans *merce*, type de « dame au miroir » très proche de celle qu'évoque la Vieille, mais plus immédiatement assimilable à une courtisane ; une dame sans *merce* qui, comme nous allons maintenant le voir, refuse de reconnaître la Justice divine et jouit d'une impunité finale qui sans doute rappelait à l'auditoire qu'en bout

²²⁰ D. Poirion (*Le Poète et le Prince*, p. 47) relate une anecdote concernant cette comtesse de Tonnerre, figure très célèbre au sein de la cour du dauphin. Peut-être encouragé par celle-ci, le seigneur de Giac n'hésita pas à se débarrasser de sa femme pour épouser la belle et surtout riche Catherine de l'Isle-Bouchard. Mais Gilles de la Trémoille, l'un des plus puissants barons du royaume, fit assassiner De Giac chez lui et, peu après, De la Trémoille épousa la comtesse de Tonnerre.

de ligne, le « vilain » échappant au châtement sur terre se destine en fait à la pire de toutes les sanctions : l'enfer ?

La faute de l'amant, qui est le plus coupable ?

Il y a un paradoxe dans le discours de la Belle Dame : il arrive qu'elle éconduise l'amant en usant d'une « logique du guerredon » dont elle refuse elle-même les principes. C'est que pour elle, la « logique du guerredon » n'est pas autre chose qu'une arme rhétorique pouvant être employée au moment opportun, indépendamment de ses convictions morales, qui sont autres, nous l'avons vu. L'amant, dans sa réplique à la prise de position dans laquelle la Belle Dame dénature Courtoisie, s'avère un bien piètre chevalier en déclarant :

*Je ne quier point de guerredon,
Car le desservir m'est trop hault :
Je demande grace et pur don
Puis que mort ou mercy me fault. (BD, v. 417-20)*

En rejetant la « logique du guerredon » tout en l'attribuant à un service d'amour d'un ordre plus élevé que celui auquel il peut aspirer, l'amant s'expose à un blâme sur le plan des vertus chevaleresques. La Belle Dame a donc le beau jeu de lui réitérer son refus en invoquant une question d'honneur tout en feignant d'être une *dame de franchise* :

*On ne doit faire octroy, se non
Quant la requeste est avenant,
Car se l'onneur ne retenon,
Trop petit est le remanant. (BD, v. 429-32)*

Prétendant être ce qu'elle n'est pas, la Belle Dame est une langue double. Elle laisse entendre à l'amant que d'accepter ses avances la déshonorerait en tant que noble dame. Ce qui donne raison à la Belle Dame, c'est que, quelques strophes plus loin, l'amant confirme sa déficience au plan des vertus chevaleresques en émettant une déclaration qui eût été impensable pour un amant traditionnel. Il dit :

*Quant Pitié qui est endormie
Mectroit en mes maulx fin et terme,
Ce gracieux confort d'amie
Feroit ma loyauté plus ferme.* (BD, v. 565-68)

Comment l'amant peut-il monnayer sa loyauté ainsi ? Suivant la « logique du guerredon », la *merce* de la dame récompense la vertu éprouvée de l'amant ; en aucun cas elle ne peut être une condition exigible comme prix de la loyauté ; et d'ailleurs, aux yeux de l'amant traditionnel, la *merce* est un *summum bonum* incomparable qui n'est certes pas négociable. L'Acteur de la *Complainte* nous en donne un vibrant exemple.

Ainsi, la Belle Dame refuse un amant qu'une *dame de franchise* aurait elle aussi éconduit. D'ailleurs, la morale de la fin du poème indique très bien que les amoureux sont loin d'être exempts de blâme :

*Si vous pri, amoureux, fuyez
Ces vanteurs et ces mesdisans ;
Et comme infames les huyez,
Car ilz sont a voz faiz nuyans.
Pour non faire les voir disans,
Reffus a ses chasteaulx bastiz,
Car ilz ont trop mis puis dix ans
Le païs d'Amours a pastiz.* (BD, v. 785-92)

Le poète s'exprime en termes allégoriques : parce que les faux amants (les *losengiers* : les vantards et les médisants dont la langue pervertit les faits) ne font pas ce qu'ils disent, parce

qu'ils déçoivent ou cherchent à décevoir, Refus a bâti ses châteaux ; c'est-à-dire que certaines dames du royaume se sont réfugiées dans des « châteaux » dont elles ont fermé le « pont-levis ». Et elles n'ont aucune intention d'ouvrir aux amants qui, dans une attitude suppliante, viennent se présenter à leur porte.

Tel semble être le sens de cette métaphore. C.S. Shapley estime que les dix ans dont il est ici question pourraient faire référence à la bataille d'Azincourt et aux fuyards, qui sont vertement critiqués dans le *Livre des Quatre Dames*²²¹. Il convient cependant de se méfier de tels rapprochements, car le chiffre dix est souvent employé de façon tout à fait symbolique, voire même générique. Mais il est vrai que dans la *Belle Dame*, la faiblesse de l'amant, surtout en raison de sa prise de position par rapport à la « logique du guerredon », suggère une défaillance au plan des vertus chevaleresques. Il est également vrai que dans les vers cités ci-haut, les dix ans s'appliquent à un « pays d'Amour ». Ces dix ans pourraient donc signifier les « souffrances maternelles » d'un pays livré aux vices pendant la durée symbolique d'une décennie, dans l'attente d'une force salvatrice qui viendrait remettre à l'honneur les vertus dont la bonne observance a été laissée à l'abandon. Dans le registre classique, le chiffre dix est en effet intimement lié à la figue de la mère et à la gestation qui précède la venue du héros solaire dont la force virile vient servir la Justice. Nous pensons ici à l'exemple bien connu d'Alcmène, qui porta Hercule en son sein pendant dix mois.

Dans la *Belle Dame*, cette force salvatrice qui doit venir servir la Justice – une Justice mâle, contraire à un pouvoir féminin que diabolise les dogmes chrétiens – prend la

²²¹ C. S. Shapley, *op. cit.*, p. 114.

forme des *bons amis entiers*, qui sont « moitié force, moitié requête » quand l'Acteur décrit leur action collective. Sans doute, Alain Chartier a-t-il espoir que ces *bons amis* soient frappés des flèches dorées d'Amour, ce qui, comme il l'écrit si bien dans son *Débat des Deux Fortunés d'Amour*²²², viendrait leur donner plus de cœur, à eux qui ne sont qu'à moitié forts, suivant le *topos* de la toute-puissance d'Amour : *Omnia vincit amor*. C'est sans doute là que réside le lien entre l'espoir d'un retour d'Honneur au sein du royaume et cette potentialité d'un rapport amoureux entre les *bons amis entiers* et les *dames de franchise*, potentialité dont nous avons traité dans la partie précédente.

Mais en attendant cet heureux avènement, qui le poème désigne-t-il comme étant les plus coupables ? Sont-ce la Belle Dame et les *dames au miroir* de la cour, ou bien les mauvais amants et les *losengiers* ? Comme la morale finale du poème nous indique que les dames ont construit leurs « châteaux de Refus » à cause des *losengiers* qui ne se montrent pas fidèles à Courtoisie *en faits et en dits*²²³, il semble de prime abord que ce soient les *losengiers* (les vantards et les médisants) qui nuisent aux faits des amoureux et enveniment l'état de la société courtoise au sein du royaume. Mais en tenant compte de certains éléments de la philosophie médiévale, force nous est de constater qu'il ne faut pas se fier aux apparences.

En effet, la Belle Dame commet une faute éthique absolument impardonnable, non pas du fait qu'elle éconduit un mauvais amant, mais du fait qu'elle refuse catégoriquement de jouer le rôle de la traditionnelle dame de franchise, qui accorde ou refuse sa *merce* selon la « logique du guerredon », sous-tendue par une certaine conception de la Justice :

²²² Cf. *supra*, p. 74, note n° 168.

²²³ Nous faisons référence au vers-refrain de la ballade à Courtoisie du *Bréviaire des Nobles*.

*Je n'ay le pouvoir de grever
 Ne de punir autre ne vous,
 Mais pour les mauvais eschever
 Il se fait bon garder de tous.
 Faulx Semblant fait l'umble et le doulx
 Pour prendre dames en aguet,
 Et pour ce chascune de nous
 Y doit bien l'escoute et le guet.* (BD, v. 745-52)

Cette déclaration, qui s'accorde au schème allégorique des dames s'abritant dans les « châteaux de Refus », n'a rien de surprenant dans la bouche de celle qui n'a pas de *merce* à donner. Comment pourrait-elle en effet octroyer ce qu'elle n'a pas ? Si elle n'a pas de *merce* à accorder, elle ne peut pas être la dame judicatrice qu'est par exemple la reine Guenièvre (dame de franchise par excellence) à l'endroit de Lancelot. Guenièvre peut être cruelle, mais sa cruauté à l'endroit de Lancelot, momentanée d'ailleurs, est toujours le résultat d'une défaillance perçue chez son amant, comme en témoigne l'exemple de la charrette dont nous avons déjà traité. Une dame de franchise peut être cruelle, mais son comportement obéit à la « logique du guerredon » et pour cette raison, la dame de franchise est juste. Ainsi, même si son refus est motivé par le caractère fallacieux des amants qui hantent les cours, la Belle Dame, en déclarant à l'amant qu'elle n'a pas le pouvoir de châtier ni lui ni tout autre amant, signifie et confirme qu'elle n'obéit pas à la « logique du guerredon ».

Plus grave encore : la Belle Dame laisse entendre que pour elle, il n'y a pas de Justice divine. Ainsi, lorsqu'elle parle des méfaits des faux amants :

*Sur tel meffait n'a court ne juge
 A qui on puisse recourir.
 L'un les maudit, l'autre les juge,
 Mais je n'en ay veu nul mourir.
 On leur laisse leur cours courir*

Et commencer pis de rechief [...] (BD, v. 585-90)

En refusant de reconnaître la Justice, la Belle Dame refuse aussi de reconnaître ce principe fondamental de la philosophie et de la morale médiévales : nul ne l'emporte en paradis ; comme le dit si bien Philosophie : le méchant resté impuni est plus malheureux que s'il était châtié sur terre²²⁴, car c'est la Justice divine qui l'attend²²⁵. Aux oreilles d'un auditeur du XV^e siècle, ces propos de la Belle Dame n'étaient sans doute que trop clairs. Il va sans dire qu'une telle attitude morale est absolument contraire à l'intention éthique qui s'observe dans l'ensemble de l'œuvre d'Alain Chartier, qui fut l'un des plus grands défenseurs des valeurs chevaleresques et de la Justice qu'ait connu le royaume de France.

Et s'il n'est pas de Justice aux yeux de la Belle Dame, il ne lui reste que sa propre justice, ainsi qu'elle le laisse entendre lorsqu'elle déclare que selon elle, Courtoisie « depart de sa bonne chiere / Ou il lui plaist et bon lui semble ». D'ailleurs, le vers 411, qui déclare que Courtoisie « [...] ne veut estre a riens liée », avec l'adjectif *liée*, qui peut signifier « attachée à » ou bien « joyeuse », véhicule un double sens qui tend à prédire le malheur qui, en bout de ligne attend la Belle Dame ; un malheur dont le caractère absolu sanctionne le péché d'orgueil et le refus de reconnaître la Justice. À la fin du poème, la Belle Dame est

²²⁴ *CPh*, lib. IV, prosa 4, 13 : « 'Feliciores', inquit, 'esse improbos supplicia luentes, quam si eos nulla iustitiæ poena coerat.' » (« Les méchants sont plus heureux s'ils subissent la punition de leurs fautes que s'ils échappent au châtiement de la justice. » – Traduction d'A. Bocognano.)

²²⁵ *Ibid.*, lib. IV, prosa 4 : « 22. Liquere respondi. Tum ego : 'Ista quidem consequentia sunt eis, quæ paulo ante conclusa sunt ; sed quæso', inquam, 'te, nullane animarum supplicia post defunctum morte corpus relinquis ?' – 23. 'Et magna quidem', inquit, 'quorum alia poenali acerbitate, alia vero purgatoria clementia exerceri puto, sed nunc de his disserere consilium non est.' » (22. Je répondis que c'était clair et j'ajoutai : « C'est bien la conséquence des conclusions précédentes ; mais, je t'en prie, ne réserves-tu pas de supplice à l'âme après la mort ? » – 23. « Je lui réserve même de grands supplices ; je pense qu'ils sont appliqués, les uns avec une rigueur punitive, les autres avec une clémence purificatrice, mais je n'ai pas le dessein d'en discuter maintenant. » – Traduction d'A. Bocognano.)

elle-même une figure de « vilain » impuni. Une fois que l'amant a quitté la fête, l'*Auctor* reprend le fil de la narration :

*Depuis je ne sceu qu'il devint
Ne quel part il se transporta ;
Mais a sa dame n'en souvint
Qui aux dances se deporta.* (BD, v. 777-80)

Certains, comme R. Giannasi²²⁶, pourraient croire que la Belle Dame s'en tire à bon compte, que l'envoi final la désigne comme un type négatif « pour rire » et qu'en fait, l'*Auctor* est sympathique à la Belle Dame. À notre avis, c'est méconnaître la philosophie médiévale. La Belle Dame, avilie d'entrée de jeu sous la bannière de Dangier, reste impunie. Mais le temps, la rattrapera et fera d'elle une *vieille* ; inexorable, il « flétrira sa rose », comme le dit si bien la Vieille à Bel Accueil. Et tôt ou tard, elle devra faire face à cette Justice qu'elle aura refusé de reconnaître de son vivant. Là gît sans doute une autre signification de la circularité cosmique de ce poème dans lequel, de la 1^{ère} à la 100^e strophe, la Mort répond à Nature et à son œuvre de vie : à la mort morale passée de la Tresbonne, qui, naguère, déçut l'Acteur au « meilleur temps de sa jeunesse », répond la mort éternelle qui attend la Belle Dame dans l'avenir. L'hypothèse émise par W. Kibler, qui avance qu'à l'origine la Belle Dame n'était pas faite pour plaire aux auditeurs, nous semble donc tout à fait fondée et défendable ; elle l'est d'autant plus qu'elle tend à se vérifier en confrontant les vers de la *Belle Dame* aux données les plus fondamentales de la morale et de la philosophie médiévales.

²²⁶ R. Giannasi, *op. cit.*, p. 384 : « He can kill his own lady in his fictional representation [...] while at the same time portraying her as not only alive but almost immortal since she alone survives, cruel and undaunted, at the poem's close. »

L'amant est-il vraiment mort ?

L'amant, en tant que « vilain » châtié, est pour sa part moins coupable que la Belle Dame. Son châtiment est qu'il échoue dans sa « quête » de *merce*, ce qui est une heureuse infortune quand on connaît la nature douteuse de la « rose » qu'il eût cueillie. Nous l'avons dit en introduction, l'annonce de la mort de l'amant interprétée comme un fait avéré est sans conteste la plus grande erreur de lecture jamais commise par la critique moderne concernant la *Belle Dame*. Il est très aisé de voir qu'il ne s'agit là que d'une rumeur, qui peut être vraie ou fausse :

*Et depuis on me rapporta
Qu'il avoit ses chevaux desroux,
Et que tant se desconforta
Qu'il en estoit mort de courroux.* (BD, v. 781-84)

La mort de l'amant, si elle était avérée, ne serait pas vraiment un châtiment. Dans son *Hospital d'Amour*, nous l'avons vu, Achille Caulier fait gésir l'amant « tresauthentique » aux côtés du « tresparfait » Alain Chartier. Il interprète la rumeur en faveur de l'amant et fait de lui un « martyr d'amour » victime du « basilic contre raison appelé dame ». Au contraire, dans le procès de la *Dame Loyale en Amour*, Vérité, pour faire tomber l'accusation, va faire remarquer au juge que la mort de l'amant est loin d'être prouvée :

*Disant que ceste dame cy,
Faulsement et desloyaulment,
A cest vray amoureux meurdry
Par le regart d'abusement
Et reffusé tant durement
Que la mort s'en est ensuÿe,
Conbien que ne savon nēant
S'il est trespasé ou en vie.* (DL, v. 617-24)

Nous le constatons : en ce qui concerne la rumeur sur la supposée mort de l'amant, les lettrés du XV^e siècles furent des lecteurs bien plus minutieux que la plupart des commentateurs modernes. En outre, dans la *Belle Dame*, l'annonce de cette supposée mort est immédiatement suivie de l'envoi didactique contre les *losengiers* : « Si vous pri, amoureux, fuyez / Ces vanteurs et ces mesdisans », ce qui a bien de quoi rendre un lecteur méfiant quant à la véracité de cette rumeur colportée par un « on » anonyme.

En fait, une non-mort de l'amant s'inscrirait parfaitement dans la logique d'un poème dont nous avons eu l'occasion de remarquer la circularité cosmique et le caractère didactique. Resté vivant, l'amant, « vilain » châtié, aurait l'occasion d'amender sa conduite et de reprendre le « droit chemin », sur lequel il serait alors *in via* à l'instar de l'Acteur tel que nous le trouvons au tout début du poème. Dans la narration des supposés derniers faits et dits de l'amant, tout semble indiquer que celui-ci va mourir incessamment. Par contre, plusieurs éléments présents dans le texte font qu'en cette occasion, l'amant ressemble beaucoup à l'Acteur tel qu'il apparaît à la 1^{ère} strophe du poème. Voici les supposés derniers moments de l'amant :

*Adont le dolent se leva
Et part de la feste plourant.
A peu que son cuer ne creva
Comme a homme qui va mourant,
Et dist : 'Mort, vien a moy courant [...]' (BD, v. 769-73)*

Et voici la 1^{ère} strophe, que nous citons de nouveau :

*Nagaires, chevauchant, pensoye
Com home triste et doloireux,
Au dueil ou il faut que je soye
Le plus dolent des amoureux,
Puis que, par son dart rigoureux,
La mort me tolly ma maistresse*

*Et me laissa seul, langoureux
En la conduite de Tristesse.*

L'amant est désigné par l'adjectif substantivé « dolent » alors que l'Acteur se dit « Le plus dolent des amoureux ». L'amant pleure, ce qui correspond au thème général de tristesse et de deuil que nous trouvons à la 1^{ère} strophe. Dans les deux passages, il y a une mention littérale de la Mort comme personnification. Et surtout, tous les deux passages présentent une figure d'*imago* impliquant le mot « homme » : l'amant est désigné par *imago* comme « un homme qui va mourant » et l'Acteur comme un « homme triste et douloureux ». Nous savons en outre que l'Acteur se trouve *in via* sur une route baignée de larmes qui va éventuellement le conduire au verger et qu'il va ultimement aboutir à la treille dont la symbolique mariale et christique a déjà été notée.

Dans la France profondément chrétienne du XV^e siècle, l'*imago* de l'homme *in via*, qu'il s'agisse d'un homme qui va mourant ou d'un homme *in via* sur une route de Tristesse, fait toujours référence à la condition de l'homme de la Nouvelle Alliance, fils d'Adam, dans son rapport avec son Sauveur. L'homme *in via* doit apprendre quel est le chemin qui mène au salut de l'âme. Or, dans le cas de l'amant, il est bien question d'apprendre.

En effet, à la fin du dialogue, l'amant connaît son erreur. Cette connaissance lui advient à un moment fort, lorsque la question abordée concerne le don de Pitié (la *merce*).

À la Belle Dame, l'amant rappelle le lien entre Pitié et Nature :

*Car, quant Nature a enchassez
En vous des biens a tel effors,
El ne les a pas amassez
Pour en mettre Pitié dehors.* (BD, v. 661-64)

Celle-ci lui répond que « Pitié doit estre raisonnable »²²⁷. Rappelons ici que dans *l'Excusacion*, Amour expose clairement que la dame courtoise est un chef-d'œuvre d'équilibre entre Pitié, mise en son cœur par Nature, et Dangier, placé par Raison pour garder Honneur. En parlant d'une Pitié raisonnable, la Belle Dame place Pitié sous la bannière de Raison, dans le même camp que Dangier, discours qui sied tout à fait bien à celle qui a été présentée comme étant sous l'étendard de Dangier, mais qui est contraire au canon traditionnel : dans la *Rose*, Pitié fait partie de l'ost d'Amour et elle livre bataille à Dangier et aux autres gardes du château. Un tel écart par rapport au modèle traditionnel ne pouvait pas échapper à un courtisan, même aussi naïf que l'amant. C'est donc là qu'il comprend à qui il a vraiment affaire, comme en témoigne ce brutal revirement que constitue sa réplique :

*Mais vous, qui si dur cuer portez
En si beau corps, se dire l'os,
Gaignez le blasme et le deslos
De crüauté qui mal y siet [...]* (BD, v. 675-78)

Bien sûr, ces propos donnent le beau jeu à la Belle Dame pour réitérer son refus :

*Qui me dit que je suis amee,
Se bien croire je l'en vouloye,
Me doit il tenir pour blamee
S'a son vouloir je ne foloye ?* (BD, v. 681-84)

La Belle Dame lui signifie qu'elle ne peut plus croire à sa sincérité.

Ce sont ces propos de l'amant qui nourrissent l'argument décisif du plaidoyer de l'Acteur dans *l'Excusacion*, lorsqu'il invoque la folie de l'amant pour qui « le doux semble amer ». Mais, nous l'avons vu, l'argument de l'Acteur est à double entente ; en inversant

²²⁷ BD, v. 665.

les termes, l'amer a semblé doux à l'amant ; la Belle Dame sans *merce* lui a semblé douce. Ainsi, on peut considérer le dialogue de la *Belle Dame* comme une sorte de parcours initiatique au terme duquel l'amant a appris quelque chose sur la Belle Dame : dépourvue de *merce*, elle est « l'envers de la Rose ».

Indéniablement, l'amant est plus près de la figure de l'Acteur à la fin du dialogue qu'il ne l'était au début. L'Acteur, nous l'avons vu, est un exemple de sagesse. Il y a là quelque chose du schème, devenu très usité au XIV^e siècle²²⁸, de l'homme *in via* qui progresse des folies de la jeunesse à la sagesse de l'âge mûr. Et il n'est certes pas indifférent que l'*imago* de l'amant, « homme qui va mourant », réponde à l'*imago* de l'Acteur, « homme triste et douloureux », d'un bout à l'autre du poème. La non-mort de l'amant est davantage en accord avec la logique fondamentale du poème parce que, si la rumeur se révèle fausse, cela indique d'abord hors de tout doute qu'il faut se méfier des *losengiers* qui médisent. Mais surtout, cela laisse entendre que l'amant, resté vivant et dûment sanctionné, devra porter le deuil d'un idéal de vertu, idéal qui s'oppose à cette *maistresse* par qui il a été déçu et qui, en bout de ligne, s'avéra être sans *merce* ; d'où peut-être la raison pourquoi la Belle Dame est nommée *maistresse* par l'Acteur lorsque celui-ci l'aperçoit (la *choisit*) pour la première fois. Resté vivant, l'amant aura appris que pour « gagner son ciel », l'essentiel est de garder l'espoir et la foi en l'idéal de vertu. Ainsi, comme l'Acteur, l'amant, assagi par son infortune, aura compris sa faute et la nécessité morale de se repentir. Et peut-être que, chevauchant sur une route baignée de ses larmes, il

²²⁸ D. Poirion, *Le Poète et le Prince*, p. 580 : « La sagesse n'efface pas l'amour, mais elle le dépasse, ou au moins le remplace dans l'ordre d'une succession naturelle qui fait suivre la saison des amours d'un âge de raison. »

dira, fermant ainsi la « boucle » entre lui-même et l'Acteur : « Amours a gouverné mon sens, / Se faulte y a, Dieu me pardonne. » Compte tenu de la place prépondérante que prend le schème de l'homme *in via* dans la *Belle Dame*, ce pieux discours est peut-être à rapprocher des dogmes cisterciens, qui font un parallèle très étroit entre le cheminement de foi et les valeurs chevaleresques²²⁹. Citant le Livre de Job, ceux-ci déclarent :

*Militia est vita hominis super terram.*²³⁰

²²⁹ Cf. A. Pauphilet, *Études sur la Queste del Saint Graal, attribué à Gautier Map*, Paris, Honoré Champion, 1968 (réimpr. 1921), p. 61-63.

²³⁰ Jb., VII, 1. – Le service de chevalerie, c'est la vie de l'homme sur terre. – Nous traduisons.

CONCLUSION

La méthode de L. Johnson concernant la distinction entre l'Acteur et l'*Auctor*, les deux types de *je* du poète, s'est révélée particulièrement utile pour une lecture de la *Belle Dame*, puisque ce poème comporte un *je* qui est tour à tour Acteur et *Auctor*. Comme l'Acteur de la *Complainte*, l'Acteur de la *Belle Dame* est assagi par son malheur et constitue une figure analogue à celle d'un amant qui s'est engagé dans un cheminement au bout duquel il pourra aller rejoindre sa *maistresse* au paradis. Ce schème téléologique est très bien explicité dans la *Complainte*. Dans la *Belle Dame* cependant, il y a plus d'ambiguïté ; on ne peut pas savoir avec certitude si la *maistresse* de l'Acteur était un *summum bonum* comme c'est le cas dans la *Complainte*. Finalement, il s'avère que ce n'est probablement pas le cas et que la Tresbonne serait une *dame au miroir* qui, naguère, déçut l'Acteur, lequel mènerait alors le deuil d'une Tresbonne donnée comme idéal de pure vertu par opposition une *maistresse* moralement morte. Il s'ensuit que la figure de la Tresbonne se dédoublerait entre une version « fausse » et une version « vraie », celle à laquelle l'Acteur reste fidèle et qui, ultimement, prend une dimension mariale sous la forme de la treille. Mais auparavant, l'Acteur chevauche vers un *locus amœnus* qui tient beaucoup plus d'un lieu aux dangereuses illusions apparenté au verger de Déduit que d'un paradis. Ainsi, la vérité très profondément chrétienne symbolisée par la treille s'opposerait à ce mensonge un peu comme le verger de Déduit au parc de l'agneau dans la *Rose*.

S'étant constitué en type d'amant *franc* pendant sa chevauchée, l'Acteur, une fois arrivé au verger, va trouver un meilleur type pour exemplifier l'amant *franc* : la figure collective des *bons amis entiers*, figure plus jeune, plus énergique et plus près de cette partie de l'auditoire constituée de jeunes hommes capables de guerroyer et de répéter les hauts faits des glorieux ancêtres, pourvu qu'Amour, avec ses flèches, fasse en sorte qu'ils soient inspirés à de plus hautes œuvres par les *dames de franchise*. C'est ainsi qu'au cœur du royaume, Honneur pourra revenir. Comme nous l'avons vu, l'*honestas* est liée de très près à l'*utilitas*, objet principal du discours de genre délibératif. Ceci, ainsi que les implications sociales assez évidentes des valeurs chevaleresques et de la courtoisie, tend à confirmer que la *Belle Dame* avait une réelle portée éthico-sociale, voire sociopolitique, comme l'avance W. Kibler dans son article. Comment d'ailleurs en aurait-il été autrement à une époque où la poésie était considérée comme relevant d'abord de la philosophie morale, à une époque où l'amour était perçu comme étant au principe même de la sagesse par la société courtoise ?

Descendu de cheval, l'Acteur, type exemplaire de sagesse, prête son regard aux auditeurs pour leur montrer que la Belle Dame cache un cœur vil sous les dehors d'une noble dame. La lecture des continuateurs de la *Belle Dame* et de l'*Excusacion* nous montre d'ailleurs que la vertu inhérente à la position sociale de la dame au sommet de la hiérarchie courtoise constituait sans aucun doute la question éthique principale aux yeux des lecteurs de l'époque. Nous avons aussi vu que dans l'*Excusacion*, Alain Chartier fait parler Amour de manière à désigner implicitement la Belle Dame comme une figure contre-nature, ce que

le poète ne fait que confirmer au moyen d'un passage à double entente dans l'*Excusacion* ainsi que par divers « procédés avilissants » dans la *Belle Dame*.

Deux éléments viennent désigner hors de tout doute la Belle Dame comme un type négatif contraire à la « noble franchise », et par conséquent, contraire aux valeurs morales qui définissent la *persona* sociale d'un clerc tel qu'Alain Chartier. D'abord, la Belle Dame est un type de jeune femme fatale analogue à celle qu'évoque la Vieille dans son discours. Elle semble être telle que serait la Vieille si elle redevenait jeune, sauf peut-être en ce qui concerne l'argent ; mais la Belle Dame est une *maistresse* en art de *jonglerie*, et peut-être bien qu'elle sait admirablement bien cacher son jeu. De toutes façons, l'enjeu éthique premier du poème tourne autour de la déception. Ensuite, la Belle Dame refuse de reconnaître la Justice divine et demeure un « vilain » impuni à la fin de la narration, ce qui, d'un point de vue philosophique, la désigne comme une pécheresse promise au diable. Non seulement elle est anti-courtoise, mais le poète semble s'être efforcé de rendre la Belle Dame aussi coupable qu'il a pu. Ainsi, à la suite de W. Kibler, nous pensons pouvoir avancer que la Belle Dame était moins faite pour plaire que pour choquer l'auditoire en pointant celui-ci du doigt au moyen de cette figure de femme fatale plus concrète et plus immédiatement exemplaire qu'une abstraction personnifiée, puisqu'elle n'évolue pas dans le cadre d'un songe allégorique.

Quant à l'amant, si la rumeur annonçant sa mort est fausse, il pourra faire pénitence et, fermant la « boucle » entre lui et l'Acteur, revenir dans le giron des traditions. L'amant et l'Acteur, figures dont la plus simple expression est celle, très profondément chrétienne, de l'homme *in via*, semblent donc être des figures assez conservatrices.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Sources principales

- Alain Chartier**, *The Poetical Works*, édité par J. C. Laidlaw, Cambridge, University of Cambridge Press, 1974.
- Alain Chartier**, *Le Quadrilogue invectif*, Genève, éd. Eugénie Droz, 1950.
- Alain Chartier**, *Œuvres latines*, texte établi par P. Bourgain-Hemeryck, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1977.
- Guillaume de Lorris et Jean de Meun**, *Roman de la Rose*, texte établi par Ernest Langlois, Paris, Firmin-Didot, 1924.
- Hult, David**, *Le Cycle de la Belle Dame sans Mercy*, Paris, Honoré Champion, « Classiques », 2003.

Sources secondaires

- Aristote**, *Éthique à Nicomaque*, traduit et présenté par J. Defradas, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Agora classique », 2002.
- Boèce**, *Consolatio Philosophiæ*, traduit et présenté par Aristide Bocognano, Paris, Garnier Frères, 1937.
- Chrétien de Troyes**, *Lancelot ou le chevalier de la charrette*, traduit et commenté par J.-C. Aubailly, Paris, Garnier-Flammarion, 1991.
- Christine de Pizan**, *Œuvres Poétiques*, Paris, Didot, 1886.
- Cicéron**, *Œuvres Complètes*, traduit et présenté par M. Nisard, Paris, Firmin-Didot, 1881.
- Cicéron**, *Catilinariæ orationes*, texte établi par Guy Michaud, Paris, Hachette, 1938.
- Les Échecs d'Amour*, Paris, Ms. BNF 1147, milieu XV^e siècle (copie).
- Gautier de Coincy**, *Les Miracles de Notre Dame*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- Harrington, Kurt P.**, *Mediæval Latin*, Chicago University Press, 1969 (réimpr. 1925).
- Ovide**, *Métamorphoses*, traduit et présenté par J. Chamonard, Paris, Garnier Frères, 1953.
- Ovide**, *Les Amours*, texte établi par Henri Bornecque, Paris, Belles Lettres, 1968.
- Queste del Saint Graal (attribuée à Gautier Map)**, texte établi par A. Béguin et Y. Bonnefoy, Paris, Seuil, coll. « Points, Sagesses », 1982.
- Saint Thomas d'Aquin**, *Somme Théologique, La Trinité*, tome second, 1, questions 33-43, traduit par H.-F. Dandaine, Paris, Tournai, Rome, O. P. Desclée & Cie, 1950.

Études sur La Belle Dame sans Mercy

- Brami, Joseph**, « Un lyrisme de veuvage : Étude sur le *je* poétique dans la *Belle Dame sans Mercy* », dans *Fifteenth Century Studies*, vol 15., 1989.
- Champion, Pierre**, *Histoire poétique du quinzième siècle*, Paris, Honoré Champion, 1923.
- Giannasi, Robert**, « Chartier's Deceptive Narrator : *La Belle Dame sans mercy* as Delusion », dans *Romania*, n° 114, Paris, Société des amis de la *Romania*, 1996.
- Hoffman, Edward J.**, *Alain Chartier, His Work and Reputation*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 (réimpr. 1942).
- Johnson, Leonard**, *Poets as Players, Theme and Variation in Late Medieval French Poetry*, Stanford University Press, 1990.
- Kibler, William**, « The Narrator as Key to Alain Chartier's *Belle Dame sans mercy* », dans *French Review*, vol. 52, no. 5, Champaign, Ill., Association of Teachers of French, avril 1979.
- Payen, Jean-Charles**, *Histoire de la littérature française, Le Moyen Âge*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996.
- Piaget, Arthur**, « *La Belle Dame sans Mercy* et ses imitations », dans *Romania XXX*, Paris, Société des amis de la *Romania*, 1901.
- Poirion, Daniel**, *Le Poète et le Prince : L'Évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- Poirion, Daniel**, « Lectures de la *Belle Dame sans Mercy* », dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1973.
- Rieger, Dietmar**, « Alain Chartiers *Belle Dame sans Mercy* oder der Tod des höfischen Liebhabers », dans *Sprachen der Lyrik: Festschrift für Hugo Friedrich zum 70. Geburtstag*, Frankfurt, E. Khöhler, 1975.
- Sansone, E., Di Stefano, G.**, « *La Belle Dame sans Merci* et le langage courtois », dans *Le Moyen Français*, n° 39-41, Palerme, Italo-Latino-Americana Palma, 1997.
- Shapley, C. S.**, *Studies in French Poetry of the Fifteenth Century*, La Hague, Nijhoff, 1970.

Autres études et ouvrages de références

- Allen, Judson B.**, *The Ethics in Late Medieval Poetry : a Decorum of Convenient Distinction*, Toronto, University of Toronto Press, 1982.
- Badel, Pierre-Yves**, *Le Roman de la Rose au XIV^e siècle : Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980.
- Chevalier, Jean**, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 4 t., 1974.
- Danos, Jan**, *A Concordance of the Roman de la Rose of Guillaume de Lorris, with a Dependant Semantic Study*, London, University Microfilms International, 1974.
- Di Stefano, Guiseppe**, *Dictionnaire des locutions en moyen français*, Montréal, CERES, 1991.

- Flori, Jean**, *La Chevalerie en France au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1995.
- Fox, John**, *La poétique de Charles d'Orléans*, Paris, Seuil, 1971.
- Gaffiot, Félix**, *Le Grand Gaffiot, dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2000.
- Goelzer, Henri**, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- Greimas, Algiras-Julien**, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 1992.
- Greimas, Algiras-Julien**, *Dictionnaire du moyen français*, Paris, Larousse, 1992.
- Jouanna, Arlette**, *La France du XV^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1992.
- Lemaire, Jacques**, *Les Visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 1994.
- Lewis, Clive, S.**, *The Allegory of Love, a Study in Medieval Tradition*, New-York, Oxford University Press, 1958 (réimpr. 1936).
- Mac Intyre, Alasdair**, *After Virtue, a Study in Moral Theory*, Notre-Dame, University of Notre-Dame Press, 1981.
- Pauphilet, Albert**, *Études sur la Queste del Saint Graal, attribué à Gautier Map*, Paris, Honoré Champion, 1968 (réimpr. 1921).
- Spearing, Anthony**, *Medieval Dream-Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- Strubel, Armand**, *Le Roman de la Rose : Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1984.
- Vernant, Jean-Pierre**, *L'Individu, la mort, l'amour : soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.
- Zink, Michel**, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1992.
- Zumthor, Paul**, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- Zumthor, Paul**, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.