XII

LA RHÉTORIQUE DE L'AMOUR

par Alain MICHEL
Membre de l'Institut

SOMMAIRE. — *Il est légitime de parler de* ***rhétorique*** *ou de poétique à Rome à propos de* ***l'amour****, puisque la parole élégante, persuasive ou pathétique, joue un grand rôle en cette matière. On ne doit pas en l'occurrence se limiter au formalisme. Les genres comique, tragique ou élégiaque se trouvent mis en cause, ainsi que le réalisme satirique. Après l'époque classique, on arrive au roman (Pétrone, Apulée, Héliodore...). La sophistique et même la* ***philosophie*** *interviennent alors et dialoguent autour de* dilectio, gaudium *et* laetitia. *Toutes ces tendances sont à la fois reprises et dépassées par le* ***christianisme****. Il exalte la femme, d'Ève à Marie. Jean et Paul se rappellent que, pour Jésus, Dieu est amour. La tradition antique est à la fois confirmée et dépassée, puisque les chrétiens mettent l'accent sur la sensibilité humaine (joie, douleur, espérance) et qu'ils célèbrent la tendresse tout en rejetant les passions. On arrive ainsi jusqu'à l'époque romane puis à la scolastique (Bernard de Clairvaux, Thomas d'Aquin, Bonaventure et Dante...). Sur le sujet qui nous occupe, il faut bien voir et ajouter que l'amour profane n'est pas condamné ni méprisé. La poésie lyrique et les romans en témoignent, des troubadours à Chrétien de Troyes, à Perceval et Galaad. On constate que la nature et l'idéal sont toujours restés capables de se délivrer du mal avec l'aide de Dieu. Même au Moyen Âge, l'espoir reste supérieur au désespoir.*

EPITOME. — *Rhetorica ars est uel facultas orationis et uerborum, quae natura sua de amore agunt. Nam praecipuam habent partem in poeticis rebus, quae non solum de forma uerborum agunt sed etiam de generibus orationis, comico, tragico, elegiaco. Praecepta rhetorum multum ualent apud Propertium aut Ouidium. Tempore autem tardo tali stylo utuntur scriptores narrationum, ut Apuleius uel Heliodorus. Tum uenit aetas christiana, quae antiquam philosophiam saepe amplectitur, sed eam quoque superat, dum spem laudat et dolorem laeta patitur aut in Christo glorificat et magnificat. Nam Christiani credunt et proclamant Deum amorem esse et demonstrari omni uero amore in hominibus ipsis. Profani etiam poetae similem spem profitentur. Sciunt enim homines etiam in peccato aliquam seruauisse innocentiam, quae possit Deo iuuante ad salutem uiam aperire.*

La rhétorique est aujourd'hui à la mode chez les historiens de la littérature. Il semble qu'elle doive jouer un rôle particulièrement remarquable dans la description ou l'exaltation de l'amour, que les poètes antiques ont beaucoup pratiquées, en définissant les genres et les styles qui conviennent à de tels sujets. Qu'il s'agisse du lyrisme ou de l'élégie, de l'épopée ou de la tragédie, la tendresse et la passion, l'*eros* ou la *caritas* interviennent sans cesse. Ne parle-t-on pas de persuasion amoureuse, alors que le but généralement admis de la rhétorique est de persuader?

Cependant, il faut ajouter que, si l'on quitte les débats politiques ou juridiques, la rhétorique reste présente. On dira simplement avec Aristote qu'elle se change en poétique. Son but est alors de décrire les actions humaines en cherchant en quoi elles sont agréables à voir, émouvantes, belles. Là encore, les moyens employés se rattachent à la rhétorique. Mais les résultats obtenus ne relèvent pas toujours de la persuasion. L'amour peut ne pas aboutir à la persuasion ou à la séduction. Il n'en possède pas moins une beauté qui lui est propre et qui relève de la vérité, du beau, du langage et de la sagesse.

L'enquête que je vais proposer résulte de ces constatations. Son plan se dessine donc dès maintenant. Il faut d'abord réfléchir sur le langage de l'amour, sur les formes que prend son argumentation ou sa description. Tel est l'aspect le plus élémentaire de la poétique. Mais il faut aller plus loin et considérer dans un deuxième temps les contenus de pensée pour savoir quelle en est la portée, la profondeur. On rejoint alors la sagesse elle-même, qui peut intervenir dans la recherche des principes ou des archétypes. Mais jusqu'à quel point ses démarches, critiques ou créatrices, sont elles conciliables avec les intentions de la poétique? Telles seront nos questions. Nous verrons aussi qu'elles changent selon les époques. Les Grecs et les Latins, les Judéo-chrétiens aussi apportent les formulations initiales. On ne doit pas manquer d'examiner comment l'histoire, qu'on ne peut comprendre sans elles, les a reçues, enrichies, modifiées.

Nous pouvons commencer avec Homère. C'est par la fureur qu'il exprime l'amour d'Achille, par la bestialité celui de Circé. Ulysse, quant à lui, ne parle pas directement d'amour à Nausicaa. Mais, en la suppliant, il flatte sa grâce et sa beauté. Il le fait par les moyens les plus discrets et les plus simples, en la comparant à la chaste Artémis et au palmier de Délos. Il joint ainsi la discrétion à la dignité ainsi qu'à une douce ironie. Ainsi s'élabore un style qui joint la pureté à la finesse et que les poètes, grecs ou autres, imiteront plus tard en parlant d'Atticisme. Les Ioniens avaient déjà pratiqué ce langage. Ainsi Sapho, décrivant l'émerveillement et le trouble que suscitait en elle la vue de son amant, disait qu'elle perdait presque conscience et qu'elle devenait « verte comme l'herbe » [1]. Le réalisme des images et leur simplicité s'associaient à la véhémence du sentiment.

Mais des images on peut passer aux symboles et de l'éloquence au silence. Quant aux symboles, le plus bel exemple sans doute est fourni par la description de la chambre d'Ulysse à Ithaque et de son lit conjugal, formé par un arbre qui a poussé au cœur de la maison. Peut-être a-t-il existé des lits semblables, mais nous ne pouvons pas le savoir. En tout état de cause, il s'agit d'un symbole, puisque cette image concrète signifie à la fois la fidélité et l'enracinement dans la terre natale : c'est là que les époux se retrouvent. Ailleurs, chez Homère et surtout chez Virgile, nous voyons que les symboles mythologiques gouvernent les images majeures qui

1. L'éloge du beau Phaon a été reproduit, bien longtemps après l'époque de sa traduction, dans le *Traité du Sublime* (X, 2).

animent le récit : l'amour d'Énée le conduit des tempêtes terrestres à la nuit des Enfers ou à leur jour étrange. Déjà, dans les *Géorgiques*, Orphée voit s'évanouir l'apparence d'Eurydice ; il entend à peine ses derniers mots, mais il exprime sa douleur en chantant comme un rossignol [2]. Toutes les *Bucoliques* forment un ensemble d'images nourries par la tendresse paysanne, par la nostalgie et l'espérance, par le souvenir et la mort. Elles constituent véritablement l'Art poétique de Virgile. Horace, quant à lui, mêle également le souvenir à la grâce épicurienne des *Odes*.

La poésie amoureuse peut viser, dans ses nuances mêmes ou dans sa véhémence, la pureté attique. En même temps, elle peut exprimer un mystère qui va jusqu'à l'ambiguïté et qui favorise les oxymores en même temps que les traits, les *sententiae*, l'intensité frappante de l'*emphasis* ou expressivité réaliste.

L'unité du style peut alors s'accorder avec le charme ou l'ampleur de la *uariatio*. Celle-ci, selon l'occasion, suscite aussi bien la grandeur que l'élégance, la clarté ou l'obscurité, qui est une qualité littéraire aux yeux des Anciens, à condition d'être utilisée selon l'art de la convenance. Le symbolisme vient alors corriger en l'intériorisant ce que la description extérieure aurait de trop facile.

L'élégie romaine nous donne à ce sujet beaucoup d'indications ou d'exemples. Au moment où elle se développe, pendant le règne d'Auguste, elle peut bénéficier de tous les acquis des poètes précédents. En même temps, le goût dominant, qui est alors celui du Prince, favorise l'unification des styles selon un modèle attique. Cela se traduit chez Horace dans la grâce et la brièveté, chez Tibulle ou Catulle dans la tendresse et dans son amère douceur, dans l'épopée par le cri de Didon ou même dans son silence lorsqu'elle revoit Énée aux Enfers [3].

Mais, dans l'expérience poétique qui nous est ainsi proposée, je choisirai d'évoquer Properce. Il est élégiaque, et c'est lui qui, dans ce genre littéraire, atteint la plus grande complexité. Chacun sait même que la difficulté de sa langue pose de nombreux problèmes aux traducteurs. Toutefois il ne faut pas prendre le mot « langue » en un sens trop étroit ou trop formel. La poétique et ses moyens d'analyse nous permettent plutôt de rapprocher ces deux aspects, sinon de les unifier ou de choisir entre eux. L'amour passion est le lieu de la dualité, surmontée ou non. La pensée intervient donc aussi bien que la forme et l'on comprend le rôle de la *uariatio*. Les rhéteurs s'en sont avisés. Dans les premières décades du règne d'Auguste, nous assistons à l'épanouissement de l'élégie romaine mais aussi de la déclamation à laquelle elle doit beaucoup. Les rhéteurs insistent à la fois sur la brièveté des *sententiae*, formules où la pensée se résume ou plutôt se condense, et la multiplicité des figures, où elle se déploie, s'éclaire, trouve son chatoiement et ses couleurs. Ce dernier terme, qui est alors communément employé (chez Sénèque le rhéteur par exemple), prend

2. Virgile, *Géorgiques*, IV, 511-515.
3. Virgile, *Énéide*, VI, 440 sq. (il est clair que Didon est toujours amoureuse d'Énée).

toute sa valeur et il peut être associé à ce que la rhétorique appelle la *methodos tou logou*[4].

Nous la montrerons chez Properce et nous verrons qu'elle permet chez lui de concilier la densité avec le rêve ou, si l'on veut, Horace avec Virgile et l'imaginaire baroque avec la tension classique. Lisons l'admirable *Élégie* 7 du livre IV. Properce qui, sans le dire, est lui-même près de la mort alors que Cynthie, sa bien-aimée, est déjà morte, la voit réapparaître une nuit. Naturellement, il s'agit d'un songe, mais le poète affecte, dès les premiers mots, de croire qu'il existe effectivement une survie des mânes. Cependant, Cynthie revient après son incinération. Le poète use donc, pour décrire sa beauté, d'un réalisme macabre : ses os craquent, sa robe est à demi carbonisée, ses lèvres mêmes sont brûlées : elles ont offert à Properce tant de tendresse et tant de jalousie, tant de baisers et tant d'invectives ! S'agit-il ici du feu de la poésie ou du ricanement destructeur de la mort ? Le lecteur ne le sait pas. Il constate seulement que nous sommes bien au-delà du silence de Didon ou de la grâce de l'instant horatien. La couleur de la dérision se mêle à la tendresse du souvenir. Properce dépasse encore Virgile en dédoublant l'immortalité des amants. Certains, comme Clytemnestre, sont condamnés aux peines infernales. Mais d'autres (comme Properce peut-être ?) obtiennent dans un Paradis les récompenses d'une joie éternelle. En fin de compte, voici le rêve d'une danse des morts, parmi les roses. Tous les mortels y sont conviés, s'ils ont bien chanté leurs amours. Mais cette éternité, cette gloire ne sont que celles d'un chant. Et les derniers mots de Cynthie, tandis qu'elle disparaît à l'aube, sont : « Bientôt je t'aurai seule, tu seras avec moi et de mes ossements je presserai les tiens. »

L'ironie du poète et de Cynthie elle-même n'exclut ni la passion ni la beauté. On le voit dans la sensualité constante et dans la combinaison de la plastique et des nombreuses allusions mythologiques. Nous comprenons que les aspects poétiques de la religion sont ici dominants. Mais nous savons aussi qu'aux yeux des Anciens, la mythologie pouvait admettre deux autres types de lecture, l'interprétation politique et l'allégorie philosophique[5]. Il convient donc que nous cherchions à les utiliser. La diversité des figures et des couleurs nous donne à penser qu'ils peuvent se mêler selon diverses formes d'amplification ou d'ambiguïté.

Revenons à Homère. Nous avons dit que la fureur d'Achille et l'élégance attique d'Ulysse répondent à la prudence de Pénélope, qui sait se taire et ne répond pas au seul instinct. Elle sait qu'il est moins sûr chez elle que chez le vieux chien qui a reconnu son maître le premier. Elle descend donc le soir dans la salle[6] et interroge le faux mendiant qui lui répond par des mensonges, ce qui est, chez lui aussi, une façon d'affirmer sa prudence,

4. Cf. à ce sujet Michel PATILLON, *La théorie du discours chez Hermogène le rhéteur*, Thèse, Paris IV, 1988.

5. Le lyrisme propre aux poétes et à leur écriture constituait le troisième aspect de la création poétique.

6. Homère, *Odyssée*, XIX, 1 sqq.

de se montrer égal à lui-même et peut-être de se laisser reconnaître sans se démasquer.

L'amour conjugal est donc un véritable amour. Andromaque, « des bras d'un grand époux tombée », en donne le plus grand exemple dans l'Antiquité. Dans la scène du départ d'Hector, elle « riait en pleurs » en lui présentant le petit Astyanax[7]. Plus tard, luttant contre Ulysse vainqueur, elle essaiera vainement de protéger ses enfants contre ce politique sans amour, car l'image d'Ulysse est moins favorable chez les Tragiques que chez Homère. Ils font à l'amour — *eros anikate machan*, comme disait Sophocle — une place essentielle dans l'être et dans le cosmos. Eschyle, épris de sublime, se défiait peut-être de ses faiblesses. Mais Pindare célébrait sa beauté, et Euripide l'héroïsme d'Alceste, qui donne sa vie pour ce qu'elle aime. Il en va de même chez l'Antigone de Sophocle. À mi-chemin d'Eschyle et d'Euripide, cet auteur célèbre entre tous le sublime de l'amour, qui se confond avec la loi non-écrite[8].

L'amour se situe donc au cœur de la *catharsis* tragique. Aristote sait qu'il a besoin d'être purifié par la pitié et par la crainte. Mais le philosophe annonçait aussi un développement sur le rire que nous avons malheureusement perdu[9]. Il laissait seulement entendre que le comique est un rire sans laideur, sans bassesse et sans honte. Il pouvait ainsi favoriser par la suite des interprétations multiples, à propos d'auteurs différents, Aristophane, Ménandre, Molière.

Il faut donc parler séparément du comique et du tragique. Cela est particulièrement nécessaire si nous rejoignons la littérature latine, qui connaît les œuvres grecques et les imite dans toute leur ampleur.

Dans le cas du comique, on voit s'épanouir une conception du rire qui doit beaucoup à Aristote, comme l'atteste notamment le *De oratore* de Cicéron, mais aussi à un éclectisme dans lequel l'Épicurisme et les formes diverses du Socratisme ont leur mot à dire. Il s'agit donc d'un enseignement à la fois rhétorique et philosophique, qui s'applique à la poésie. Il est en plein épanouissement à l'époque romaine et nous pouvons ou même devons l'évoquer pour comprendre ce qu'est l'interprétation de l'amour dans l'*Vrbs* dès l'époque républicaine. On peut signaler du même coup les interférences qui existent entre l'esthétique théâtrale et la morale individuelle ou collective. Le comique s'appuie sur les divers aspects de la joie : plaisir purifié, élégance accordée à la plaisanterie ou *iocus*, au naturel, à *laetitia* et à *gaudium*, à la convenance qui s'exprime dans l'élégance de la parole, dans l'harmonie de l'humanité et dans son sourire. On aboutit à l'ironie

7. Homère, *Iliade*, VI, 483.

8. Sophocle, *Antigone*, 581 sqq. ; le style de poète classique se trouvait encouragé par son humanité ardente et par sa noblesse élevée, comme Aristophane le suggérait dans les *Grenouilles* en plaçant cet auteur entre Eschyle et Euripide, dont il avait équilibré les vertus opposées.

9. Cf. Aristote, *Poétique*, 5, 1149a, 32-36. Il caractérise seulement ainsi ses définitions du comique : il naît d'un défaut ou d'une laideur qui ne cause pas de douleur ou qui la détruit. Le reste figurait sans doute dans le I. II et Umberto Eco n'a pu qu'y rêver, mais non réaliser cet idéal. Chez les modernes, le rire sert souvent à masquer l'horreur en l'aggravant du même coup.

socratique où le théâtre se fait dialogue. Ses voies sont donc multiples et les différences dont nous avons parlé trouvent ainsi leur plus libre expression. La théorie du rire, combinée avec l'influence des « questions politiques », permet ainsi de rendre compte des styles de Plaute et de Térence [10]. Le premier se tient entre Aristophane et le Shakespeare de *Falstaff* et des *Joyeuses commères*. Les *Oiseaux* ne sont pas sans annoncer la *Tempête* , ou surtout le *Songe d'une nuit d'été*. Plaute semble quant à lui annoncer surtout Rabelais. Il comprend que la liberté du *iocus* doit s'exprimer dans l'abondance du langage et dans la multiplication joyeuse des figures. La spontanéité du verbe poétique permet ainsi, comme jadis dans *Lysistrata*, d'atteindre l'ironie véritable qui démasque dans la cité et dans les « caractères » l'hypocrisie. Il est vrai que pour l'auteur des *Grenouilles*, Socrate lui-même était un prétentieux. Mais en revanche il voulait suivre Sophocle, c'est à dire éviter à la fois l'élévation raide d'Eschyle et la mollesse trop agréable d'Euripide. La truculence de Plaute procède d'une attention plus marquée, plus romaine, à la place du réalisme dans le comique. Du même coup, se pose la question de la vérité qui, bien sûr, aux yeux des rhéteurs, est un *genus dicendi*, une « couleur » [11], mais qui, pour toute pensée soucieuse de l'*humanitas*, de ses vices et de ses vertus, pose la question du mensonge : Plaute écrit le *Pseudolus*. Il montre ainsi en riant qu'un esclave peut être sophiste et protéger les jeunes gens contre les vices et les tromperies des vieillards. La fausseté de la morale sociale se trouve alors parodiée, comme on le voit notamment dans l'*Asinaria* où des demoiselles délurées raillent, favorisent et ridiculisent à la fois la lubricité de leur père, tandis qu'un marchand d'ânes erre assez lamentablement sur la scène, sans bien savoir ce qu'il y fait.

Dans d'autres pièces, le *Miles*, l'*Aulularia*, le *Rudens* par exemple, Plaute esquisse une morale de la gaieté qui favorise à la fois l'épicurisme et le naturalisme aristotélicien. Le rôle des dieux est parfois évoqué pour montrer, dans l'*Amphitryon*, qu'ils ne doivent encourager ni le doute ni l'absurdité. En fin de compte, c'est la dignité d'Alcmène et sa *fides* qui ont le beau rôle. Dans le *Rudens*, dont l'intrigue est romanesque, le vieillard retrouve sa fille parce que les dieux ont récompensé son honnêteté. Ainsi, ni les vieux, ni les jeunes ne sont nécessairement ridicules, et les esclaves non plus : chaque personnage est libre en son esprit, et l'usage qu'il fait de cette liberté se traduit dans la beauté ou la gaieté de son langage.

Ici se reconnaissent les influences de la sophistique et de la philosophie. On les observera encore mieux chez Térence. Lui aussi s'inspire des réalités politiques dans la Rome de son temps. Il suit Scipion Émilien comme Plaute suivait Caton. Il se défie, bien sûr, de l'abondance plautinienne et lui préfère la transparence la plus pure. Il apparaît, grâce à son

10. Cf. Cicéron, *De oratore*, II, 217 sqq. ; tous les termes dont il se sert sont employés dans sa théorie du rire ; sans doute faut-il ajouter *gaudium* et *laetitia*, qui apparaissent notamment dans les *Tusculanes* et qui relèvent de la théorie philosophique du plaisir et de la joie.

11. Cf. M. PATILLON, *op. cit.* : le terme de « couleur » (*chroma*) existait chez les rhéteurs grecs et avait été employé par Aristote.

atticisme, comme le maître du sourire. Ce talent, combiné avec le refus de la violence et de l'hypocrisie, s'exprime dans l'*Eunuque*, où deux nuances majeures peuvent être distinguées. D'une part, le personnage du jeune homme annonce par sa grâce le Chérubin de Mozart. D'autre part, la courtisane qui joue un rôle important dans l'action affirme que l'amour véritable ne peut conduire au mépris de l'humanité. Même les esclaves possèdent une dignité qui doit être respectée.

La rhétorique et la poétique se mettent ici d'autre part au service de la philosophie. Elles ne se suffisent pas à elles-mêmes mais elles conduisent par le *iocus* ou par la *dignitas* à des exigences de pensée et à des formes d'expression qui conduisent à diverses philosophies et permettent de les concilier éventuellement. La plus originale, dans la période qui nous intéresse est le Stoïcisme qui, chez Panétius et autour de Scipion, permet (comme le montrera Cicéron) de concilier l'Académie et le Stoïcisme. *Homo sum, humani nil a me alienum puto* [12]. On peut exprimer cela aussi bien par le rire et par le sourire que par la *grauitas* tragique. Dans tous les cas, il s'agit d'affirmer la dignité humaine. Cela peut s'accomplir dans l'amour. On notera que l'Académie et le Portique le glorifient chacun à sa façon. La première procède du Platonisme, dont elle imite à la fois le scepticisme ironique et l'élévation sublime. Le second insiste sur l'amour véritable, qui se distingue de la passion et qui est *caritas generis humani*, liée à la survie même de l'humanité [13].

Le théâtre tragique paraît d'abord, pour autant que nous le connaissons, fournir moins d'exemples de cet état d'esprit que la tragédie grecque. Mais la seule œuvre que nous connaissions dans sa totalité nous fournit une confirmation particulièrement puissante, qui apparaît dans l'œuvre de Sénèque le Tragique et qui doit évidemment beaucoup au Stoïcisme de l'époque impériale. Pour le comprendre, il faut discerner ce qui constitue la véritable fonction du théâtre chez le philosophe. Il ne prétend pas mettre en scène les sages. Cela est réservé à un autre type de discours qu'on trouve dans ses dialogues. Dans les tragédies il décrit les passions et le jeu terrible qu'elles jouent avec le destin, en le prenant pour une Fortune aveugle. Cela peut se produire même dans les grandes âmes : on s'en aperçoit à propos de la mélancolie furieuse d'Hercule, qui lui est inspirée par un orgueil délirant, lorsqu'il croit pouvoir s'égaler aux dieux. Dès lors, son amour pour sa femme et pour ses enfants devient illusion folle et il les tue. Plus tard sa lubricité infidèle suscitera contre lui la haine de Déjanire, mais cette fois il surmontera la douleur par son sacrifice et sa *caritas* envers le genre humain : il est passé de l'amour de jouissance à l'amour d'abnégation, de la servitude à l'égard de la fortune à l'amour du destin. La référence à la faiblesse humaine apparaît surtout dans les per-

12. Cf. Térence, *Heautontimoroumenos*, 77.

13. Cf. surtout l'*Hercule sur l'Oeta*. On y voit Hercule dépasser, après y avoir succombé en provoquant la colère jalouse de Déjanire, l'amour de plaisir et de désir, qu'il sacrifie désormais pour le salut du genre humain.

sonnages féminins. Certes, Andromaque ne cède jamais. Mais Phèdre et Médée nous renseignent sur les dangers de l'amour tragique.

Comme le dit le chœur, « Médée ne sait maîtriser ni ses haines ni ses amours » [14]. Elle oscille entre des passions contraires et elle n'aboutit qu'au meurtre de ses enfants. Elle se trouve ainsi placée au cœur de la haine. Comme elle le dit, avant une héroïne de Corneille dans *Rodogune*, « tombe sur moi le ciel pourvu que je me venge » [15]. Les grandes âmes, si elles se laissent gouverner par de grands désirs au lieu de s'élever par la sagesse, deviennent de grandes coupables. Phèdre certes n'est pas dans ce cas. Mais elle devient amoureuse d'Hippolyte. *Crimen amantis*, dit-elle justement [16]. Il n'empêche qu'Hippolyte, qui est pur, se refusera et qu'elle pourra seulement se punir elle-même par la mort. Certes, l'amour véritable existe. On le trouve chez Amphitryon, qui permet à son fils d'accepter humblement la vie lorsqu'il se réveille de sa folie, ou chez Antigone, qui cherche à guérir son père de la révolte et du désespoir. Mais l'amour-passion est alors dépassé.

Cette vision du destin des femmes ne procède pas d'une misogynie banale. Elle se situe souvent, comme chez Juvénal, à l'intérieur de la Cour impériale. C'est la passion du pouvoir qui vient ici se mêler au désir amoureux. Nous pensons à Messaline et à Agrippine, et nous comprenons que le désir de la domination ne peut s'accorder ni avec la tendresse, ni avec l'abnégation, ni avec la vocation maternelle qui appartiennent aux femmes [17].

Nous pouvons entrer maintenant dans la dernière partie de notre exposé. Elle nous montrera, pour conclure, que la rhétorique amoureuse, en traduisant de manière originale les exigences de la philosophie et en les faisant entrer dans les angoisses psychologiques ou religieuses qu'exprime le mythe, va susciter des formes nouvelles qui dépendront aussi des nouvelles exigences reconnues dans l'amour.

Tout ce que nous venons de dire s'annonçait déjà dans les formes d'expression que nous avons analysées selon les moyens de la rhétorique et de la poétique. D'une part , en insistant surtout sur Properce, nous avons fait voir que dans l'élégie la technique des *colores*, qui s'épanouit alors dans la déclamation mais qui date des Grecs, est dominante. La diversité des figures permet d'assurer, en même temps que la complexité ou l'ambiguïté des nuances, le jeu subtil des tonalités... Il semble que l'unité platonicienne et stoïcienne dialogue subtilement avec la diversité intérieure (et

14. Cf. Sénèque, *Médée*, 866 sq.

15. Cf. Corneille, *Rodogune*, V, 1; le personnage qui parle (nommé Cléopâtre) est une sœur de Phraates, roi des Parthes.

16. Sénèque, *Phèdre*, 671 : *Miserere amantis.*

17. Les vices que nous venons d'évoquer paraissent surtout chez Tacite, à propos de Messaline et des deux Agrippines. Mais il faut évoquer aussi la pureté désespérée d'Octavie ou la sagesse des mères romaines, qui avaient été sous la République les éducatrices de la vertu (cf. *Dialogue des orateurs*, XXVIII).

extérieure) qui est le fait de l'amour[18]. On aboutit à la fois à la cohérence et à la contradiction. Deux tendances dominantes peuvent alors s'affirmer ou s'opposer. L'une insistera sur l'unité de l'amour, l'autre sur sa diversité souriante ou tragique. De semblables oppositions existent dans le théâtre mais nous insisterons d'abord sur le lyrisme et sur l'épopée.

La première attitude est celle de Virgile. Les commentateurs modernes (et aussi Hermann Broch, qui fut dans sa *Mort de Virgile* un interprète créateur) ont souligné que le poète fut l'ami d'Auguste, dont il traduisit l'idéal esthétique et la conception de l'amour. Celui-ci comportait à ses yeux, comme à ceux de Platon dont il suivait l'exemple, une part d'erreur ou de tromperie. Auguste, bien entendu, se souvenait de son père adoptif et de Cléopâtre ; son amour pour Livie était trop lié aux intrigues du pouvoir pour ne pas susciter quelquefois une amertume qu'augmentait assurément le caractère de sa fille Julia. D'une façon plus profonde, il cherchait à restaurer l'antique moralité romaine. Virgile mit à son service les pouvoirs et les prestiges d'une poésie unifiée depuis Homère jusqu'à son temps en passant par les grâces et les prestiges du style hellénistique et de ses libres variations. Soulignons pourtant qu'il ne lui fut pas possible d'atteindre ce but sans rencontrer de grandes difficultés. Les plus évidentes tenaient au souvenir de Didon. Énée avait exploité à son propos le mensonge des dieux qui, pour respecter le destin, avaient trompé les deux amants, Didon, qui en était morte, et sans doute lui-même. La reine ne pouvait manquer d'annoncer Cléopâtre. Mais n'oublions pas que des inquiétudes ou des angoisses analogues apparaissent dans le dernier livre des *Géorgiques*. Virgile se souvient sans doute d'Antoine et de son destin. Surtout, il pense à la disgrâce de Gallus, qui avait été son ami, et qui était apparu comme le principal fondateur de l'élégie à Rome. Celui-ci s'était comporté en Égypte comme l'imprudent rival d'Octave et il s'était trouvé conduit jusqu'à la mort. Virgile, qui avait d'abord présenté son éloge dans le livre IV des *Géorgiques*, a dû modifier son texte et il a proposé la fable d'Aristée, d'Orphée et d'Eurydice[19]. Certes, il donne dans son épopée tort à Orphée, qui a cédé trop tôt à son désir. Platon avait déjà montré à propos d'Alceste qu'on ne peut vaincre la mort que par le renoncement au désir et en offrant sa vie[20]. Orphée n'a pas témoigné d'un tel esprit de sacrifice. Il avait donc tort. Mais ses chants n'en sont que plus beaux, puisqu'il a fait vivre les pierres et pacifié les bêtes sauvages par la puissance de sa plainte. Virgile, dans sa prudence, ne va pas assez loin pour condamner le poète, qui ressemble à Gallus et qui souffre comme lui. Son amour, tel qu'il le vit, est sans sagesse. Mais il mérite à la fois l'admiration et la pitié. Aristée, lui aussi, a été puni. Les dieux ont tué son essaim. Mais, en suivant les con-

18. Certes, Properce n'est pas platonicien. Mais Ovide est plus ambigu. Les figures de l'élégie peuvent se mêler aux idées des sages pour manifester, par la rencontre des termes opposés, la complexité de l'expérience amoureuse. Chez Properce lui-même,Cynthie ferme-t-elle la voie à Cornelia?

19. Virgile, *Géorgiques*, IV, 507-515.

20. Cf. Platon, *Banquet*, 179 b sqq.

seils de Protée, dieu des métamorphoses, il a pu le ressusciter. Le pardon est toujours possible au-delà du désespoir, pour ceux qui savent pratiquer la prière et le sacrifice. Tel fut sans doute aux yeux du poète le cas d'Auguste, qui sut aussi rétablir le règne de l'amour alors que le lien social semblait détruit dans la cité par la guerre civile. Ajoutons qu'Aristée, comme l'a montré M. SAURON, à propos de la Basilique pythagoricienne de la Porte Majeure, est à d'autres titres un modèle pour le Prince : il est poète et pythagoricien et c'est ainsi qu'il rétablit l'harmonie dans un monde brisé et qu'il recrée la paix des champs, loin des villes et de leur confusion. Du même coup, les contradictions de l'amour peuvent être acceptées et dépassées. Cela était visible dès les *Bucoliques* où les différents visages de l'éros étaient présentés selon l'ordre et l'unité de la sagesse. On partait de la terre et on y revenait, on passait par la galanterie, par la naissance et la mort ; on revenait à la magie et aussi à l'obsession même du suicide ; enfin on rejoignait la terre dans l'espoir et dans la mémoire : c'est ainsi qu'un vieillard dialoguait avec un jeune homme. Puis revenait l'image de Gallus, et le souvenir de l'élégie.

Il reste peut-être à évoquer Ovide. Lui aussi a médité sur l'élégie et, contrairement à Virgile, il ne l'a pas récusée. Sans doute témoigne-t-il ainsi à l'égard du Prince d'une liberté originale. Chez lui, Orphée n'a pas tout à fait tort. Le poète suggère surtout que les dieux lui étaient hostiles. Mais ils ont d'abord été vaincus par la force de son *planctus*. Car Orphée les a égalés par la puissance du chant. Grâce à l'art de sa parole, il a su agir d'abord sur eux et ensuite sur la nature. La terre l'a persécuté, la douleur l'a changé en pierre, comme Niobé, mais nous savons aussi qu'il chante encore dans le ciel. Il est désormais au-delà des persécutions terrestres. Il existe chez Ovide un triomphe de l'amour[21]. On pourrait en trouver un autre exemple, dès le temps de la création du monde, chez Deucalion et Pyrrha. C'est un couple, notons le bien. Ils ont seuls survécu au déluge et ils sont restés unis. Ils sont seuls, dans un monde dont les vagues se sont retirées. Mais les dieux leur enseignent qu'il suffit de ramasser des pierres et de les jeter par dessus leur épaule, sans regarder. Elles deviendront humaines, comme, une autre fois, la statue de Pygmalion[22]. Telles sont les victoires de la poésie qui sont aussi celles de l'amour. Elles témoignent de ses pouvoirs et même de sa transcendance. Mais elles n'excluent pas son ambiguïté. Le poète peut aussi bien chanter ses succès dans l'*Art d'aimer* que proclamer ses échecs[23] dans les *Remèdes à l'Amour*. Certes, à la fin de sa carrière, il proclame la primauté d'un éclectisme platonicien et surtout du Pythagorisme[23]. Mais dans cette dernière doctrine il découvre surtout la diversité et la fluidité des métamorphoses, qui se traduit dans son style à la fois par la pureté et par la *uariatio*. La puissance de l'amour n'exclut pas

21. Les *Métamorphoses* le montrent souvent même dans la douleur, qui permet à cet amour de prendre ses formes les plus hautes et les plus ardentes : cf. Deucalion et Pyrrha (I, 318-435), Pyrame et Thisbé (IV, 55), Céyx et Alcyone (XI, 416-587), etc.

22. Pygmalion : X, 244- 297.

23. Cette philosophie apparaît principalement en *Métamorphoses*, XV.

ses mensonges et l'unité des couleurs d'ensemble se combine avec leur diversité[24].

Je voudrais maintenant avancer dans le temps. Dès le IIIe et le IVe siècles, le christianisme instaure une nouvelle vision de l'amour. Sa toute-puissance et sa divinité se trouvent proclamées depuis le temps des Évangiles. On reprend d'abord le message du Christ : les hommes doivent aimer Dieu comme il les a aimés[25]. C'est dans l'amour qu'ils le trouvent et le connaissent. La charité chrétienne telle que la décrit saint Paul est la source même de toute béatitude et de toute consolation. Lorsque nous n'aurons plus besoin de l'espérance et de la foi, elle sera toujours présente dans la vision même de Dieu[26]. Nous voici évidemment assez loin de Vénus ou de la poétique profane. Mais il faut désormais insister sur un langage nouveau, où le symbolisme prend une portée particulière. Il doit désormais exprimer pleinement une vision de l'être où les mots prennent un sens nouveau à moins qu'ils ne s'effacent dans le silence. Mais toujours, il s'agit de rejoindre à travers la parole et en la dépassant dans l'amour une vision de l'absolu. L'exigence platonicienne de l'idéal s'accorde ici avec l'expérience poétique des images telle que la patristique la transfigure en accordant sophistique et idéal.

Il suffit pour s'en aviser de lire, au point de rencontre du Ve et du VIe siècles, l'introduction de la *Théologie mystique* que publie le pseudo-Denys l'Aréopagite : « Tu trouveras cette parole appliquée à la sagesse de Dieu : j'ai désiré sa beauté. Il ne faut donc pas que ce vocabulaire érotique nous effarouche ni que les raisonneurs viennent nous en faire un épouvantail... Ton amour charitable, dit l'Écriture, a fondu sur moi comme l'amour d'une femme. Mais, s'adressant à ceux qui savent entendre le vrai sens des paroles divines, les saints théologiens, pour leur révéler les secrets divins, attribuent même valeur aux expressions de charité et de désir. Car ils désignent tous deux une même puissance d'unification et de rassemblement, et plus encore de conservation, qui appartient de toute éternité au beau-et-bien, grâce au beau-et-bien... Mais en Dieu le désir amoureux est extatique. Grâce à lui, les amoureux ne s'appartiennent plus ; ils appartiennent à ceux qu'ils aiment... Je ne vis plus, c'est le Christ qui vit en moi[27]. » Dès lors, on comprend qu'il existe une théologie du mystère. Les figures qui l'expriment sont celles de l'hyperbole et de l'oxymore, qui élargissent ou purifient à l'infini le sens des mots pour leur donner accès à l'être. La négation, qui est moyen de dépassement, en est la forme principale. Denys l'écrit encore dans l'admirable texte que nous venons de citer : « Trinité suressentielle et plus que divine et plus que bonne, conduis-nous non

24. La sensibilité aux symboles, qui est sincère et profonde, n'exclut donc pas dans l'amour la grâce et la rêverie qu'imitera plus tard l'auteur de *Psyché*, des *Deux pigeons* et du *Discours à Madame de la Sablière*.

25. V., parmi les Synoptiques, Marc, 12, 28-30..., Saint Jean, *Lettres*, 1, 4-19.

26. Saint Paul, I, *Cor.*, 13.

27. Ps. Denys l'Aréopagite, *Les noms divins*, IV, 12 sq. (où l'auteur fait allusion à saint Paul, *Romains*, 8, etc.). Cf. trad. M. de GANDILLAC.

seulement par-delà toute lumière, mais au-delà même de l'inconnaissance jusqu'à la plus haute cime des écritures mystiques, là où les mystères simples, absolus et incorruptibles de la théologie se révèlent dans la Ténèbre plus que lumineuse du Silence[28]. » La théologie négative unifie et dépasse les contradictions de l'apparence par le jeu des figures, qui appartiennent à l'origine à l'amplification de la parole mais qui l'accorde ici dans la recherche de l'être avec une poétique de la plénitude et du néant[29].

Cette doctrine va dominer le Moyen Âge et se prolonger jusqu'à la Renaissance et à nos jours. Elle apparaissait déjà chez saint Augustin qui prononçait la formule célèbre : « Aime et fais ce que tu veux[30]. » Il allait ainsi vers l'unité divine. Mais il savait qu'elle ne peut se concevoir que dans le mystère de la Trinité, où s'accordent l'être, la parole et l'amour. En même temps sa poétique, qui s'exprime essentiellement dans le *De musica*, montrait que la diversité extrême de la versification pouvait se ramener à l'unité fondamentale de la mesure. Au Moyen Âge proprement dit, Anselme de Cantorbery introduisait avec une force particulière la notion d'infini, qui permettait de prouver l'existence de Dieu, de concilier les inconciliables (la justice infinie équivaut à la clémence infinie)[31], de dire l'ineffable et de décrire la joie du ciel dans laquelle la plénitude divine se donne à nous malgré nos limites, car cette joie qui semble intérieure nous enveloppe en réalité de son immensité et nous saisit dans son embrassement d'amour. Dès lors, la méditation sur l'amour prend elle-même une portée infinie, d'abord avec les mystiques, comme Bernard de Clairvaux et Guillaume de Saint-Thierry, qui savent que Dieu est en nous et que l'enseignement de Jésus et de la Trinité constitue le véritable Art d'aimer, selon la tradition d'un Ovide transcendé[32]. Thomas d'Aquin et Bonaventure perpétuent ensemble la confrontation et l'alliance de Platon et d'Aristote, qui se trouvait ébauchée dans la morale de la parole et de l'*honestum*. La scolastique, dans ses formes les plus parfaites, s'accorde ainsi avec la poésie religieuse de l'hymnodie. L'une et l'autre concilient une simplicité ardente avec la préciosité d'une stylisation aiguë, qui peut seule accorder les paradoxes de Dieu avec l'unité multiple de l'infini. Bernard déjà annonçait François :

> Cet amour envoyé du ciel
> s'attache aux moelles de mes os ;

28. Ps. Denys, *Théologie mystique*, 1.

29. Du ps. Denys à Maître Eckhart en passant par Jean Scot Érigène, du V^e^-VI^e^ siècle à notre époque, on voit ainsi se déployer la théologie de l'apophatique, qui avait déjà ses origines dans le Platonisme et dans la méditation sur l'indicible. Celle-ci peut revêtir divers aspects selon qu'elle aboutit à célébrer en Dieu l'obscurité, supérieure à toute lumière, ou la lumière transcendante, qui surpasse l'obscurité au lieu de lui céder (cf. P. DROGI, *Le Cantique dégrisé. Image et folie dans* Aucassin et Nicolette, Thèse Genève, 1995).

30. Saint Augustin, *In Epist. Iohannis ad Parthos*, VII, 8 : *Dilige et quod uis fac.* Noter qu'Augustin emploie le verbe *diligere*, qui désigne l'amour de choix spirituel, le plus élevé, puisqu'il va vers Dieu. *Amor* désigne l'amour en général, même sensible, et *caritas* la charité en son sens le plus étendu.

31. Saint Anselme de Cantorbéry, *Proslogion*, IX.

32. Cf. Guillaume de Saint-Thierry, *De natura et dignitate amoris*, 1 (v. dans son ensemble son commentaire du *Cantique*, ainsi que les sermons de saint Bernard sur le même sujet).

il incendie ma pensée jusqu'au fond,
pour mon esprit il est délectation.

ô bienheureux incendie,
ô ardent désir,
ô doux rafraichissement,
aimer le Fils de Dieu...

Jésus, fleur de la Vierge mère,
amour de notre douceur,
louange à toi, honneur de Dieu,
royaume de béatitude [33].

L'admirable méditation sur l'amour que proposent ainsi les médiévaux pose quelques questions qu'ils n'ont pas ignorées et que nous devons évoquer en finissant. Nous verrons qu'elles mettent en cause les origines mêmes de la doctrine, ses rapports avec le paganisme et l'évolution des genres littéraires, leurs contacts avec la morale et la foi.

Les chrétiens se réfèrent, comme nous l'avons dit, à Jésus, à Paul et Jean. Cela leur permet de remonter plus loin dans le temps. Ils vont, bien entendu, jusqu'au *Cantique des cantiques* qu'ils commentent beaucoup, surtout au XII^e^ siècle dans la littérature mystique : l'amour est le baiser de Dieu, le contact profond et mystérieux qui unit dans l'esprit et dans ses embrassements la foi (lumière et ténèbre), la volonté (active et ardente) et même la sensibilité, incendiée et purifiée par le feu divin qui est dans l'âme et qui l'enveloppe infiniment [34].

L'homme peut aimer, il sait même ce qu'est l'amour. Mais, tout en le connaissant, il arrive qu'il le néglige ou le combatte. Alors se produit dans la conscience une angoisse particulière, que les Pères grecs avaient décrite sous le nom d'*acedia*. Saint Paul connaissait déjà cette forme d'inquiétude : « Je ne fais pas le bien que j'aime et je fais le mal que je hais [35]. » Cette analyse psychologique et religieuse se rattache sans doute au Platonisme, qui affirme à la fois l'évidence du vrai et le pouvoir de l'erreur. Elle ira jusqu'à la Renaissance et jusqu'à nous, à Pétrarque et Baudelaire.

Alors se définit une nouvelle forme de symbolisme. Les Grecs la connaissaient sans doute depuis longtemps. Nous l'appelons roman, depuis que les conteurs médiévaux ont voulu employer la langue profane sans se séparer tout à fait de la tradition latine. Celle-ci nous est connue à partir de la fin du I^er^ siècle et surtout du second. Elle se manifeste dans le grand roman d'Apulée qui porte, fait notable, le même titre que l'épopée d'Ovide : les *Métamorphoses*. Comme on sait, l'auteur décrit les mésaventures de

33. Nous empruntons ce passage au *Dulcis Iesu memoria*, attribué à saint Bernard de Clairvaux, strophes XXVIII-XXIX et XXXI).

34. V. notamment la *Lettre d'or* de Guillaume de Saint-Thierry, qui montre comment Dieu est présent dans l'homme par son esprit qui est amour.

35. Ce thème a notamment été évoqué par saint Thomas d'Aquin. Il tiendra une grande place chez Pétrarque, *Secretum*. Chez les Anciens, outre le personnage de Médée chez Euripide, v. Ovide, *Métamorphoses*, VII, 20.

Lucius de Patra, changé en âne par suite des maladresses d'une sorcière inexpérimentée. Il sera rendu à l'humanité par l'intervention d'Isis, en qui se résument, selon une interprétation fréquente à cette époque, les diverses images féminines du divin. Le récit nous présente une victoire sur les pouvoirs de la chair, symbolisée par la magie, qui essayait alors de s'assimiler à l'expérience religieuse. Apulée était platonicien. Il utilisait l'art du récit, familier aux sophistes, pour mettre à la fois le mythe, le réalisme et l'ironie au service de la sagesse telle qu'il la concevait. Le roman grec va continuer dans cette voie. Le *muthos* y mêle de plus le symbolisme du sacré aux caractères concrets de l'expérience sensible. Héliodore, qui fut peut-être un évêque chrétien, se place sous la triple autorité d'Hermès, dieu de la communication et des marchands, Trismégiste au demeurant, de Dionysos, dieu du théâtre, de l'ivresse et de l'illusion, et d'Isis, déesse de la nuit, de sa pureté et de sa ténèbre mystérieuse.

Toutes ces couleurs peuvent donc s'unir dans une synthèse que les chrétiens n'ignoreront pas. Nous ne pouvons décrire ici toutes les formes que prend le roman dans la période médiévale. Mais il faut reconnaître que l'amour, associé à la poésie, y tient une place considérable. Ajoutons que la tradition antique est bien connue , d'abord par des traductions. À travers Ovide, Virgile et les Alexandrins, on rejoint d'abord Homère. On lit l'*Aeneas*, on imite Lucain. Dès le XII^e^ siècle et même avant lui, on constate une connaissance des textes antiques qui passe par la traduction mais aussi par par l'adaptation. À l'amour tel que le concevaient autrefois les poètes épiques et lyriques vient se joindre par interférence une nouvelle manière de voir et de sentir qui se rattache à ce que les contemporains appellent l'amour courtois. Sans entrer dans le détail des formes et des évolutions, nous pourrons mettre l'accent sur quelques faits essentiels, qui attestent à la fois une originalité radicale et un puissant esprit de synthèse ou de compréhension. L'art d'écrire s'y joint à l'art de penser. Cela est vrai d'abord dans le lyrisme. Dès le temps des troubadours, il est remarquable à la fois par son ardente pureté et par sa complexité subtile et changeante. Les commentateurs récents et notamment M. TILLIETTE, dans sa belle thèse sur Baudri de Bourgueil[36], ont bien montré les affinités qui existent au XII^e^ siècle entre les poétiques latines et le lyrisme amoureux. Nous n'avons donc pas besoin d'y revenir. Les troubadours les connaissent. Ils savent, comme le dit par exemple Raimbaut d'Orange, entrelacer les mots dans des figures subtiles tout en leur donnant un sens plus pur. Cela les conduit à deux nuances fondamentales qui apparaissaient déjà chez Ovide, dans l'*Art d'aimer* et dans les *Héroïdes* : l'amour de loin, qui est souvent inspiré par Homère ou par les Croisades, et qui conduit les poètes à rêver sur Hélène, qui est à la fois la plus belle des femmes et la princesse lointaine ; l'amour fou, qui naît de la mélancolie furieuse, au sens le plus ancien de ce mot[37].

36. Jean-Yves TILLIETTE, *Des mots à la parole. Une lecture de la* Poetria nova *de Guillaume de Vinsauf*, Thèse Paris IV, Genève, 2000.

37. Cf. *La Folie Tristan* (cf. Pauphilet, *Poètes et Romanciers...*, Pléiade, p. 278).

N'oublions pas que pour certains philosophes l'amour apparaissait surtout comme un délire. Dès lors, cette passion s'exprime d'abord par la recherche d'une intensité hyperbolique, par la passion des lointains, par la souffrance des séparations et en même temps par la folie. Dans sa recherche de l'absolu il peut aller jusqu'au style apophatique, qui dépasse toute logique : comme le dit Guillaume de Toulouse, « j'ai fait des vers de pur néant ».

Du latin, qui employait cette technique dans ses cantiques religieux, nous sommes passés aux langues profanes, langue d'oc et langue d'oïl. Nous rejoignons maintenant les conteurs et leurs légendes, qui obtiendront bientôt un admirable retentissement, parce qu'elles apparaissent comme de véritables mythes de l'amour. Je pense avant tout à l'histoire de Tristan et d'Yseut. Tous les aspects ou éléments que je viens d'énumérer s'y trouvent réunis : la poésie de la forêt, de la mer, du Nord mystérieux ; l'union et la séparation des amants ; leur conflit avec la société, la fatalité ; leur délire et leur joie, ainsi que leur douleur : tout les sépare du monde. Nous ne sommes pas étonnés que Tristan soit poète, qu'il se heurte au Roi Marc ; les amants ont d'abord voulu rompre avec la morale collective et commune, se réfugier dans la forêt. Mais Marc les a retrouvés et séparés et Tristan a dû se déguiser en fou, c'est-à-dire en chanteur errant, pour retrouver Yseut sans se trahir. Il a évoqué son rêve devant elle, décrit le château de cristal dans lequel il habite et qui « ne branle et ne bouge par vent » [38]. Certes, Yseut est sensible à cette lumière mais elle désire avant tout la vérité de l'amour. La réunion véritable, au-delà des illusions et des mensonges, ne se produira réellement que dans la mort. Toutes les images qui se succèdent ainsi disent le désir de l'absolu, la joie qu'il donne et le désespoir qui s'y joint : « Démons et merveilles, démons et marées, déjà la mer au loin s'est retirée [39]. » Telle est, dans cette légende, le pathétique de la passion qui s'associe aux images de la tendresse, de la souffrance et de l'infini.

Il pourrait nous suffire de montrer leur force, leur beauté admirable et la modernité toujours vivante de leur symbolisme. Mais le discours amoureux ne s'arrête pas là. Les médiévaux eux-mêmes en ont pris conscience dès le XII^e^ et le XIII^e^ siècles. Pour le comprendre, il suffit de lire les romans qui apparaissent en cette période. Je me bornerai ici à évoquer pour conclure l'œuvre de Chrétien de Troyes [40]. Arthur régne à Brocéliande et en Cornouaille près de la mer. Il est entouré de dames, de fées et de chevaliers. À cette société idéale mais fragile, qui ressemble au monde réel tout en lui échappant dans le rêve, il essaie de proposer un idéal tout en voyant les difficultés d'une telle entreprise. Il perçoit le bien et le mal, le sublime, la grâce et la bassesse, la noblesse et la médiocrité. Toutes ces valeurs sont celles de la parole, qui est, comme le disaient déjà les Anciens, une arme

38. *Loc. cit.* à la note 37.

39. Nous citons une des chansons dont le texte a été composé par Jacques PRÉVERT pour le film *Les Visiteurs du soir.* On doit admirer la beauté de ce poème si fidèle à la tradition antique et médiévale.

40. Pour Chrétien de Troyes, nous avons utilisé l'éd. de ses œuvres complètes dirigée par J. POIRION, Bibl. de la Pléiade, Paris, 1994.

à deux tranchants, puisque, par la beauté ou par la ruse, elle peut donner le bonheur ou la mort ou peut-être les deux ensemble. Chrétien de Troyes, qui écrit pour la comtesse de Champagne, comprend qu'il ne s'agit pas ici du positivisme dogmatique qui pourrait prendre force dans la société de son temps. Tous les mots sont à double sens, mais par la *uariatio* dont les poètes sont maîtres depuis les temps antiques, on peut réunir les contraires et les associer dans le jeu des couleurs, des ombres et de la lumière. On a dit quelquefois qu'il n' y a pas de rhétorique au Moyen Âge. Je ne suis pas de cet avis. Il connaissait les *poetriae*, depuis les Anciens jusqu'aux nombreux maîtres qui s'exprimaient en son temps. Mais la poétique qui s'élaborait ainsi devait répondre à des intentions spirituelles où se mariaient le présent et le passé, la terre et le ciel, le rêve et la réalité, la raison, le cœur et le mystère, l'être et le néant, l'idéal et la réalité.

Je me contenterai de proposer quelques images qu'on peut trouver chez Chrétien. Je soulignerai d'abord qu'elles s'inscrivent dans un certain espace, qui est celui de l'Europe, où les peuples nouveaux, récemment arrivés, cherchent depuis Charlemagne à rétablir l'unité de l'ancien Empire, du passé et de l'avenir. Cette entreprise a suscité d'abord la rupture avec la Grèce et l'Orient. Mais Chrétien nous montre, dans le roman intitulé *Cligès*, qu'on peut rêver de réunir dans Arthur, le roi mythique, l'Occident et l'Orient auxquels il est lié par sa famille et sa légende. Ainsi va se reconstituer l'empire européen sous l'égide d'une princesse orientale, Fénice, dont le nom évoque le Phénix et les épreuves qu'il a traversées avant de renaître : l'Europe aussi a mérité de renaître, comme les amours de ses princesses.

De telles images ne ressemblent pas à celles de Tristan et d'Yseut, puisqu'elles n'aboutissent point au désespoir. Il y a renaissance, ce qui ne se produisait pas dans leur cas. Bien loin de rejeter le monde, ils l'ont réuni dans l'amour. Telle est la véritable fonction de l'amour et de la poésie. Peut-être s'accomplira-t-elle dans le rêve; mais le rêve aussi peut agir sur le réel. Tels sont dans nos cités ou dans nos peuples les rôles que doit jouer la culture. Nous y croyons encore : là réside notre espoir.

Mais le cadre des romans arthuriens va s'insérer dans le monde mythique de la Bretagne et de la Cornouaille. Ici encore, le genre romanesque doit concilier des termes opposés, et d'abord la force et la douceur. Les critiques et les historiens ont souvent proclamé que l'idéal et son expression se trouvaient ainsi placés entre les mains des femmes et que celles-ci, dans leur supériorité absolue, pouvaient aller jusqu'à mépriser l'amour, à lui donner des lois, à rejeter la nature. Mais un savant comme Georges DUBY a répondu que cela ne correspondait nullement aux réalités historiques du droit, où les femmes, soumises à la violence militaire de la société féodale, se trouvaient privées de toute garantie juridique. L'institution du mariage s'était développée tardivement sous l'influence de l'Église qui cherchait à protéger à la fois la chasteté et la fidélité familiale[41]. Mais on peut croire

41. Cf. G. DUBY, *Le chevalier, la femme et le prêtre; le mariage dans la tradition féodale*, Paris, 1981.

que les deux points de vue ont existé simultanément dans la réflexion médiévale sur l'amour. Certes, la condition de la femme était injuste et dangereuse. L'histoire d'Yseut et de Tristan est la première à nous le prouver. Mais elle nous montre aussi que certains contemporains (et notamment les poètes de l'amour) avaient conscience de cette servitude. Tel fut le cas de Chrétien de Troyes. Nous l'avons déjà souligné à propos de *Cligès*. On peut le montrer plus largement dans *Le chevalier de la charrette*. Ce personnage était Lancelot, qui fut, de la manière la plus courtoise, amoureux et amant de Guenièvre, femme d'Arthur. Un vrai chevalier ne peut manquer de chercher la perfection dans tout ce qu'il accomplit. Lorsqu'il est amoureux, son affection ne peut aller qu'à la Reine. Arthur comprend d'ailleurs assez bien cela : il ne ressemble pas à Marc. Mais la Reine se souvient de sa dignité. Elle pressent, devant la violence même de sa propre passion, que Lancelot pourrait chercher à l'asservir. Donc elle cherche à le soumettre à toutes les épreuves qui prouveront son obéissance. Dans un tournoi qu'il domine pour lui faire honneur, elle l'oblige par moments à cesser de se défendre et à revêtir toutes les apparences de la lâcheté. Ou bien, elle lui demande de monter dans la charrette où l'on promenait les malfaiteurs comme en un pilori et elle manifeste sa colère parce qu'il a hésité une seconde. Il faut donc comprendre que la dureté de la Reine naît de son amour, qui est lié à la dignité. Elle ne disparaîtra que lorsque l'amant aura tout accepté.

Nous voyons qu'une telle attitude peut conduire le chevalier à renoncer quelque peu aux aspects militaires de son idéal. L'abnégation qui s'attache à l'amour passe en premier. Nous en avons un autre exemple, le plus élevé. C'est celui de Perceval, enfant sauvage et pur, qui abandonne sa mère pour partir à l'aventure dans la forêt. On sait ce qui lui arrive. Il entre dans le château du Roi pêcheur, il y assiste à la cérémonie mystérieuse, il voit la lance, le Graal et l'hostie et il oublie de demander la signification de ce mystère. S'il l'avait fait, il aurait sauvé le Roi malade et son peuple frappé par la misère. Mais il n'a pas pensé à pénétrer l'énigme, à se renseigner sur la passion du Christ et sur le salut. Pourtant, comme déjà Lucius dans la légende païenne, il aurait dû forcer le secret et le Christ qui est amour l'aurait renseigné, au lieu de punir sa curiosité. La piété véritable peut forcer la main de Dieu. Plus tard, dans un autre roman qui est anonyme et en prose et complète l'œuvre de Chrétien, Galaad comprendra le sens du cérémonial de l'hostie et découvrira ainsi, au-delà du péché, la « signifiance » de la rédemption. Chrétien lui-même s'est contenté d'une image sensible dont on peut admirer le symbolisme poétique. Perceval était distrait parce qu'il était sujet au ravissement ou à l'extase. Un jour les compagnons d'Arthur l'ont trouvé immobile et silencieux. Il n'entendait pas ce qu'on lui disait. Il se trouvait, loin de toute querelle, en état de ravissement amoureux. De la neige était tombée pendant la nuit et elle avait été tachée par trois gouttes de sang arrachées à une oie sauvage par un faucon. Cela lui avait évoqué la beauté de la jeune fille qu'il aimait, sa pureté ou sa souf-

france. Et il avait cessé de voir, d'entendre, de se souvenir[42]. Cet égarement durera longtemps. Mais lorsqu'il revient à lui après cette expérience, il retrouve la mémoire et il se met à penser aux regrets. Il se rappelle qu'il a abandonné sa mère, causé sa mort sans le savoir[43]. En même temps qu'il retrouve la mémoire, il prend conscience de sa vie et de ses amours. Il désire la confession et s'aperçoit après quelque temps qu'on est le Vendredi saint, temps du pardon et de ses enchantements. L'amour découvre ainsi sa suprême lumière et sa joie[44].

Wagner s'en est souvenu et notre époque avec lui. Il dépassait ainsi, par le ravissement et le pardon, Nietzsche et sa violence, et aussi le désespoir d'Yseut. Nous pouvons maintenant conclure notre exposé par quelques observations, sans nous arrêter aujourd'hui aux développements féconds qui ont suivi la Renaissance dans le Classicisme et le Romantisme :

1. Nous avons suivi l'évolution d'une rhétorique et d'une poétique amoureuses. On y voit dans le pathétique la joie dialoguer avec la douleur. Le pathétique chrétien vient confirmer par ses images et ses symboles le mythe platonicien. La *uariatio* s'accorde à tout instant avec l'intensité de l'unique, son mystère et sa clarté, son acuité.

2. À tout instant aussi on voit se renouveler le dialogue des sagesses. Aristote répond à Platon : cela continuera au temps de la Renaissance et jusqu'à nos jours, chez Valéry ou chez Claudel ou dans l'amour fou des surréalistes et des franciscains. On ne doit pas s'arrêter comme on l'a fait parfois aux cathares ou à la gnose : ils ont sans doute dialogué, ainsi qu'on l'a fait souvent à leur suite, avec cette conception de l'amour, soit directement

42. *Perceval*, 4184-4216 sqq.

43. *Perceval*, 6266 sqq. ; 6474-fin. On sait l'importance donnée à cette évocation dans *Parzifal*, par Wagner, qui parle d'enchantement.

44. Nous ne voulons point mettre un terme à nos réflexions sur l'amour médiéval sans évoquer, au début du XIII[e] siècle, la *Quête du saint Graal*, roman en prose où le personnage de Galaad trouve toute sa « signifiance ». C'est Galaad qui, devenu le compagnon de Perceval, contemplera le Graal à son tour et, fort de sa grande sainteté, le rendra au Paradis. À son sujet l'auteur, qui est sans doute inspiré par l'esprit cistercien, conte une légende dont la profondeur religieuse est très grande. Il ramène notre pensée jusqu'au Paradis terrestre. Ève, trompée par le Démon, a conseillé à Adam de manger le fruit de l'Arbre. Tous deux connaissent aussitôt leur faute et acceptent de quitter le Paradis. Mais Ève reçoit pour consolation dans sa pénitence la plus haute espérance. Ce que femme a détruit une autre, plus grande encore, le réparera. Il s'agit bien sûr de Marie et de son Fils. Nous nous apercevons alors que l'espérance subsiste dans la nature, qui n'a pas encore été corrompue entièrement par le péché. Ève le savait, par instinct et par grâce. Pour ne pas oublier son péché et s'en accuser toujours, elle avait conservé et fait vivre un rameau de l'Arbre. Il avait vieilli et produit de nombreux rejetons. Ils étaient d'abord blancs, couleur de la chasteté innocente, puis verts, couleur de la fécondité. À travers les temps, l'un de ces rameaux est parvenu jusqu'au roi Salomon, qui avait d'abord tendance à surestimer les femmes, puis au contraire à les mépriser, double penchant bien connu du Moyen Âge. Mais Salomon, sage et inspiré, s'est rappelé la prophétie faite à Ève ; avec le bois de l'Arbre, il a fabriqué ce qui devait devenir le bois de la Croix et donc, à partir de l'amour divin et humain, permettre la Rédemption. Rien n'avait donc été perdu le jour de la Faute, pour ceux qui ne voudraient pas se rendre semblables à Caïn et tuer leurs frères. L'humanité n'a jamais été entièrement maudite, la Foi a vécu comme les arbres et participé en même temps à leur innocence et à leur joie, elle a incarné pour les hommes l'infinie pitié de Dieu. Il ne faut pas méconnaître cet aspect admirable de la religion médiévale, qui se traduit dans l'espoir des humbles et dans le profond symbolisme de l'imagination poétique.

soit en ses sources. Nous avons seulement voulu souligner l'importance de la tradition latine, son rôle dans l'ensemble d'une méditation sur l'amour en Occident et les métamorphoses qu'on a pu ainsi accepter dans une recherche de l'absolu sans renoncer à la fidélité, à la constance et à la création. Tout entre dans le dialogue infini des êtres, dans leurs ravissements. Cette poétique comporte sa rhétorique, tout en la dépassant : c'est celle du cri ou du silence, celle de l'universel embrassement.

3. L'amour est bien l'expérience de l'infini dans l'unité. Il implique à la fois la joie, la constance et le pardon, la tolérance en même temps que la rigueur. La cérémonie du Graal se poursuit dans l'enchantement du Vendredi saint.