

LA PARODIE DE L' AMOUR COURTOIS

DANS

AUCASSIN ET NICOLETTE

BY

Mary E. Le Maître

A Thesis

Submitted to the Faculty of Graduate Studies

in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master Of Arts

Department of French and Spanish

University of Manitoba

Winnipeg, Manitoba

(c) October 1992



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street  
Ottawa, Ontario  
K1A 0N4

Bibliothèque nationale  
du Canada

Direction des acquisitions et  
des services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa (Ontario)  
K1A 0N4

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-77773-7

LA PARODIE DE L'AMOUR COURTOIS DANS AUCASSIN ET NICOLETTE

BY

MARY E. LE MAITRE

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

© 1992

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

## Table des matières

Résumé .....	1
Introduction .....	2
Chapitre I - La Parodie .....	7
Chapitre II - L'Amour Courtois.....	23
Chapitre III - La Parodie de la Courtoisie dans Aucassin et Nicolette.....	37
Conclusion .....	56
Bibliographie .....	61
Éditions.....	61
Ouvrages généraux.....	61
Articles .....	68
Index .....	70

## Résumé

Cette thèse dégage les éléments parodiques de la courtoisie dans *Aucassin et Nicolette* et essaie d'expliquer pourquoi l'auteur de cette chantefable aurait voulu parodier l'amour courtois.

Pour entrer dans l'essentiel du sujet, il faut comprendre ce qu'est la parodie, le premier but de cette thèse. Avec l'aide de la psychologie, on montrera comment et pourquoi certaines choses provoquent le rire et on déterminera le rôle du rire. On déterminera aussi à quel point la parodie est soit transgressive ou conservatrice. Ensuite on définira les éléments de l'amour courtois et montrera la place de cette idéologie dans la société médiévale. Finalement, on montrera les éléments parodiques dans *Aucassin et Nicolette*—c'est à dire l'imitation et l'incongruité.

*Aucassin et Nicolette* imite et déforme les éléments de la courtoisie et pousse les rôles de la dame et du chevalier à la limite. La cible de la parodie dans *Aucassin et Nicolette* est le côté très codifié et égoïste de l'amour courtois chez le chevalier. Les valeurs de la courtoisie ne correspondaient plus à celles de la société. L'auteur anonyme d'*Aucassin* nous le montre d'une façon subtile et comique. Quand on comprend les buts de l'auteur, on comprend mieux *Aucassin et Nicolette* et son rôle dans la société médiévale.

## Introduction

*Aucassin et Nicolette* est une «chantefable» nommée ainsi parce que d'un chapitre à un autre on alterne entre le vers et la prose. C'est le seul exemple de ce genre médiéval qui existe aujourd'hui et on ne saurait dire s'il existait d'autres exemples au Moyen Âge. Son auteur reste aussi toujours anonyme. Une étude linguistique place l'ouvrage en Picardie ou en Champagne vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. En plus des éditions en vieux français, en français moderne et des traductions, on trouve des études critiques. Pourtant, ces études sont, en grande partie, d'une nature grammaticale, comme celles de MONSONEGO et de SCHOSLER, ou bien elles ne se concentrent que sur certains chapitres de la chantefable. Celles qui abordent la question de la parodie ou de la comédie n'y consacrent que quelques pages, en général.

Mais *Aucassin et Nicolette* mérite plus que cela. Les étudiants qui le lisent pour la première fois dans un cours de littérature médiévale sont toujours ravis de retrouver dans cet ouvrage une littérature qui les fascine. Cette histoire d'amour avec ses personnages peu conventionnels charme le lecteur tellement qu'on aimerait approfondir sa connaissance de ce texte. On se demande qui aurait pu faire un tel jeu littéraire et pour quelle raison, mais on veut comprendre ce jeu aussi.

Les critiques ne prêtent pas beaucoup d'attention à la parodie de la courtoisie dans *Aucassin et Nicolette* : les études les plus intensives se font au niveau linguistique. La plupart des études littéraires consacrées à cet ouvrage ne discutent

---

<sup>1</sup>Voir l'édition DUFURNET, p. 5.

que brièvement la parodie qui s'y trouve, mais le sujet mérite d'être examiné plus profondément<sup>2</sup>.

Dans le premier chapitre on fera une étude de la parodie. Le but principal ne sera pas de décrire à fond la forme de la parodie mais plutôt de faire connaître et comprendre l'emploi de ce genre littéraire. Ce but déterminera notre choix de critiques.

Normalement on définit la parodie comme l'imitation comique d'un texte où l'on remplace un mot, une ligne ou un passage tout en respectant sa rime où son rythme. Dans *Palimpsestes*, GENETTE catégorise les différentes sortes d'imitation littéraire et finit par donner des définitions bien précises—étroites même (Genette, *passim*). Bien qu'il définisse la parodie, il ne jette pas plus de lumière sur le fond de la parodie. Il nous décrit les formules qu'on emploie pour créer la parodie mais il n'explique ni comment ni pourquoi la parodie fait rire. En plus, sa définition de la parodie, comme celles de RICHARDSON et de ROSE, se limite à l'imitation d'un ouvrage bien précis qui existe déjà (un roman, une pièce, un poème, un film, un proverbe, etc.). Par contre, *Aucassin et Nicolette* n'imité pas un seul ouvrage précis. Selon GRAVDAL, la parodie médiévale se tendait beaucoup plus qu'aujourd'hui à l'imitation d'un style ou d'un genre. Ceux-ci étaient plus codifiés avec des personnages formulés à la règle. Puisque les règles littéraires étaient plus fixes, on pouvait les imiter ou les transgresser assez facilement. *Aucassin et Nicolette* n'est pas l'imitation d'un texte antérieur mais l'imitation d'un genre. Donc on emploiera une

---

<sup>2</sup>Certains critiques tel que HUNT se sont posé la question de si cette chantefable était vraiment une parodie. Nous pensons qu'elle l'est.

définition plus globale qui correspond mieux aux besoins d'une étude de la littérature médiévale. Pour le faire, on puisera surtout dans les écrits de HUTCHEON et GRAVDAL qui reconnaissent que la parodie peut imiter beaucoup plus que des mots écrits antérieurement.

Une lacune qui existe dans les études de la parodie est qu'elles expliquent rarement pourquoi on aurait voulu parodier un texte ou un genre. Pourquoi tournerait-on une œuvre en ridicule? Pour aborder ces questions il est très important de comprendre le rire humain et le rôle qu'il joue dans les relations interpersonnelles. Le rire est bien plus qu'un phénomène qui exprime souvent—mais pas toujours—le plaisir : il peut aussi approuver ou exclure l'objet qu'il vise. Il établit l'approbation ou la désapprobation de certaines valeurs. Il faut alors étudier des théories psychologiques du rire. Si l'on peut mieux comprendre le rire humain universel, on comprendra mieux le rire médiéval.

Les thèmes et les valeurs changent d'une époque à une autre, ainsi que les perspectives, mais le cœur humain ne change pas autant. On réagit aux choses différentes mais la capacité de réagir est toujours la même. Quelqu'un du XX<sup>e</sup> siècle ne réagirait pas de la même façon à une comédie médiévale que quelqu'un du XII<sup>e</sup> ou du XIII<sup>e</sup> siècle car leur point de départ est différent. Ils ne vont pas forcément rire de la même chose mais, si oui, ils ne rient peut-être pas pour les mêmes raisons. Ce qui est le même chez ces deux publics, c'est que face à leurs connaissances certains éléments du même ouvrage provoqueront le rire.

Après avoir déterminé ce qui évoque le rire on abordera la question du rôle du rire dans la littérature. Le rire peut montrer la désapprobation. L'approbation ou la



desapprobation peut renforcer ou renverser des valeurs établies. On ne peut pas dire que le rire fait toujours l'un ou l'autre. L'effet désiré varie et dépend du texte. Or, dans un ouvrage on peut parfois trouver ces deux éléments à des niveaux différents. Par exemple, on peut vouloir renverser les valeurs morales et sociales d'un ouvrage, tout en approuvant son style. Et voilà la question primordiale : est-ce que le but de la parodie est de désapprouver ou d'approuver la littérature? En ce qui concerne la parodie dans *Aucassin et Nicolette* la réponse devient claire.

Pour illustrer le but du rire dans la parodie on peut très bien examiner quelques exemples de la parodie moderne, tirés de la chanson populaire. Notons toujours que le but de ce premier chapitre est de faire comprendre la parodie et ce qui motive le parodiste.

D'autres critiques tels que SARGENT, HUNT, OWEN, MARTIN, PAUPHILET, MENARD, ZUMTHOR, JODOGNE, ROSSMAN et PARIS abordent la question de la parodie dans *Aucassin et Nicolette*, mais n'examinent que certains chapitres ou éléments de la chantefable, ou ils n'entrent pas en grand détail pour expliquer la source de la comédie dans cette œuvre. On ne saisit pas les nuances et on comprend mal pourquoi c'est de la parodie. La grande question reste toujours: pourquoi aurait-on parodié l'amour courtois?

Pour bien répondre à cette question, il faut d'abord comprendre ce qu'est l'amour courtois. Le deuxième chapitre de cette thèse est donc consacré à ce sujet. Avant de bien comprendre les éléments de parodie dans un ouvrage courtois, il faut comprendre les normes littéraires qui sont transgressées. Le deuxième chapitre est donc une étude de la littérature courtoise du XII<sup>e</sup> siècle. On examinera non

seulement les règles littéraires mais les valeurs de cette littérature et les valeurs de la société de cette époque chrétienne et féodale. On montrera ce que la littérature empruntait aux valeurs de la société et de l'Église et les domaines où elle s'en éloignait. Si l'on comprend les normes littéraires de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, on comprendra mieux les transgressions de ces normes dans *Aucassin et Nicolette* et pourquoi elles auraient déclenché le rire au Moyen Âge.

Le troisième chapitre de cette thèse est consacré à une étude approfondie de la parodie de l'amour courtois dans *Aucassin et Nicolette*. La première partie de ce chapitre montre les éléments de courtoisie qui se trouvent dans la chantefable et fait une comparaison de ceux-là aux normes littéraires de l'époque. On compare, par exemple, la conduite d'Aucassin et de Nicolette à la conduite typique d'un héros ou d'une dame dans un roman courtois. Est-ce que la conduite d'Aucassin ou de Nicolette est convenable ou non? Est-elle exagérée ou incongrue? Pourquoi aurait-elle fait rire un lecteur médiéval? Les différents éléments requis par ce genre seront divisés en catégories et on montrera avec des citations d'*Aucassin et Nicolette* et avec des commentaires des critiques à quel point cette chantefable s'y conforme. On verra aussi si les valeurs de la littérature courtoise correspondent à celles de l'Église et de la société. Il est important de comprendre les différents courants de pensée qui circulaient à cette époque car la littérature préconise une certaine vision du monde. Pour comprendre la parodie, qui est une réaction à la littérature, il faut comprendre les valeurs populaires ou quotidiennes de la société et la vision du monde qu'elle présente.

## Chapitre I - La Parodie

Ce chapitre dégage les éléments de la parodie. On essaiera d'expliquer ce qui provoque le rire dans la parodie et de montrer ensuite le rôle du rire. On examinera les différentes théories sur le but de la parodie pour expliquer si celle-ci est conservatrice ou transgressive et révolutionnaire. Finalement, on abordera la question d'intention dans la parodie médiévale. Ce chapitre se divise en deux parties. La première partie décrit comment on parodie un ouvrage ou un genre; la deuxième partie explique pourquoi on fait une parodie et le rôle qu'elle joue dans la tradition littéraire.

Pour commencer, définissons les caractéristiques de la parodie. Il est évident que trois éléments clé de la parodie sont l'imitation, l'humour et la critique. Habilement combinés, ils gardent l'équilibre entre l'humour et la critique. Si l'auteur d'une parodie réussit à son but, le lecteur doit finir par rire gentiment tout en voyant les faiblesses du texte visé. On pousse la parodie vers la satire si l'on critique trop. Alors, la parodie imite la forme ou le fond d'un ouvrage d'une façon moqueuse ou comique. Le parodiste ne peut réaliser cette tâche que s'il apprécie, a compris et a maîtrisé ce qu'il imite.

Prenons d'abord le rôle de l'imitation dans la parodie. L'imitation joue un rôle primordial car elle est à la base de ce genre. Comme l'explique ROSE, le mot «parodia» voulait dire «chanter à côté». Cette imitation doit être similaire et différente en même temps. Selon RICHARDSON<sup>1</sup>, il faut que le parodiste aime

---

<sup>1</sup> RICHARDSON, Herbert, Mrs. *Parody*. London : Oxford University Press, 1935.

vraiment un ouvrage ou un genre afin de pouvoir bien saisir ses caractéristiques, car s'il comprend bien ce qu'il parodie, il arrivera à répéter, à exagérer, et à souligner ces caractéristiques. Il faut aussi que le parodiste soit un écrivain assez habile. Il doit avoir maîtrisé un style ou un genre s'il veut en créer une bonne imitation. Bref, il doit bien connaître ce qu'il parodie. «Connaître» suggère ici que le parodiste est un écrivain lui-même ou bien un amateur de l'écriture qu'il imite. Puisqu'il imite un autre, il ne crée pas la forme. Elle s'y trouve déjà. Mais afin de pouvoir reproduire et mettre en relief certains éléments de cette forme, il doit bien comprendre comment un ouvrage ou un genre est formulé, ce qui se passe à l'intérieur, comment l'original fut créé, pourquoi il plaît au lecteur et ce qui le rend unique. Il doit pouvoir relever les éléments principaux et les mettre en relief. Alors, le parodiste n'est pas toujours un grand écrivain. Il est tout aussi possible pour un amateur de créer une parodie pourvu qu'il ait du talent et qu'il comprenne bien ce qu'il imite.

L'essentiel, c'est que le parodiste puisse relever les excès ou les faiblesses d'un genre ou d'un style et les rendre amusants. Si c'est l'imitation qui provoque le rire dans une parodie comme le suggère FEINBERG, plus l'imitation est précise, mieux le lecteur reconnaîtra l'original et plus la parodie sera amusante (184).

Mais quel est l'effet de l'imitation sur le lecteur? Selon FEINBERG, l'imitation est importante parce qu'elle permet au lecteur de reconnaître le texte original qu'on vise et c'est de cette identification que vient l'humour (185). Plus le lecteur peut identifier ce texte et en faire le contraste avec la parodie, plus la parodie lui semblera drôle. Puisque c'est le fait d'imiter qui provoque le rire, le texte ou le genre qu'on choisit doit être assez caractérisé pour qu'on puisse identifier son genre ou son style

particulier. Cette individualité se montre dans des affectations et des excès de style ou par la superficialité ou l'absurdité du contexte. Alors, avant qu'on ne puisse reconnaître un genre ou un ouvrage parodié, l'original doit posséder certaines qualités : il doit être bien connu, réussi, et fortement codifié. Dans ces conditions, le lecteur reconnaîtra l'original dans la parodie et en rira.

Mais qu'est-ce qui fait rire au juste dans la parodie? Pour bien comprendre la parodie, il faut d'abord comprendre le rire. Comparons, donc, quelques théories du rire et trouvons leur dénominateur commun.

On cherche depuis longtemps des théories qui pourraient décrire ce qui provoque le rire chez les êtres humains<sup>2</sup>. Pour les dualistes, comme FEIBLEMAN, par exemple, ce qui crée la dérision c'est le contraste entre le monde tel qu'il est et le monde tel qu'on voudrait qu'il soit. Quand on met ces mondes l'un à côté de l'autre, on montre les erreurs et les irrégularités de nos cosmologies (WILSON, 13). Ce contraste fait rire parce qu'il nous permet de voir le désordre qui existe dans le monde et que nos généralisations et nos formules nous cachent.

Selon Jean PIAGET et ses disciples, l'humour naît quand on impose des éléments incongrus ou invraisemblables sur une situation et exige que la personne qui les aperçoit rétablisse l'ordre cognitif (WILSON, 16). On impose l'irréel sur le réel, l'impossible sur le possible, de sorte que la personne à qui on les présente doit les reconnaître et les concilier. C'est, selon les théories piagésiennes, la reconnaissance et la résolution de ces incongruités qui crée l'humour. L'individu doit savoir

---

<sup>2</sup>Les théories du rire suivantes sont tirées de Wilson, 9-31.

pourquoi le système qu'on présente ne correspond pas aux normes avant qu'il ne puisse voir que ce nouveau système est hors du contexte, donc, drôle.

D'après une autre théorie, la théorie de maîtrise (WILSON, 13), le rire est produit quand on voit quelqu'un qui ne réussit pas à faire quelque chose qu'on vient récemment d'apprendre.

Selon les freudiens, on crée l'humour quand on donne une signification peu habituelle à un mot ou à une phrase. Deux éléments clé de cette théorie freudienne sont l'économie du sens et le rétablissement de l'équilibre cognitif. L'économie du sens se fait quand on présente un mot ou une image dans un contexte équivoque. On peut tirer deux sens du même mot ou de la même phrase. Or, la première interprétation est trompeuse. Quand on se rend compte de cette erreur d'interprétation et essaie de la régler, ce rétablissement du sens fait rire.

Selon WILSON, les éléments qui sont communs à toutes ces théories sont l'ambiguïté et l'incongruité. Pour lui, «humour involves the disturbance, then the restoration, of cognitive balance» (23). C'est à dire qu'on présente un phénomène qu'on peut interpréter de deux manières. L'une de ces interprétations mène le lecteur, par exemple, à le voir dans son bon contexte tandis que l'autre l'induit à l'envisager dans un contexte inconvenable ou absurde. C'est la résolution de ces incongruités qui crée de la dérision.

Par exemple, un homme déclara un jour «J'ai un bon odorat» au moment où sa chienne, qu'il chassait toujours du salon parce qu'elle puait d'une infection chronique à la vessie, passait devant lui sans qu'il la remarquât. On ne pouvait s'empêcher de rire. Déclarer à ce moment-là qu'il avait un bon odorat, sans sembler

remarquer l'odeur de sa chienne, rendait cette déclaration absurde et déplacée. Sa déclaration, qui ne correspondait pas à ses actions, créait de l'incongruité. Une fois remarquée et résolue, cette incongruité fit rire. Étant donné que «incongruity has been consistently cited as a sufficient or necessary cause of humour» (WILSON, 9), examinons de plus près la parodie et le rôle que joue l'incongruité dans ce genre.

Comme on a mentionné plus haut, la parodie est une imitation exagérée d'une œuvre, d'un style ou d'un genre. Le parodiste déforme ce qu'il imite en le mettant dans un contexte inconvenable ou en exagérant certains éléments clé. Or cette imitation est incongrue. Quand le lecteur remarque les différences et les résoud, il trouve cette imitation comique. Quand quelque chose est hors du contexte ou exagéré, le lecteur le compare à un système donné de voir le monde; il se rend compte que l'auteur fait exprès pour déformer la norme et, reconnaissant le jeu, le lecteur en rit. On peut dire, donc, que la parodie crée de l'humour à travers l'incongruité de ses imitations.<sup>3</sup>

Alors une parodie imite un ouvrage ou un genre en soulignant les caractéristiques saillantes. Le jeu de la parodie est de présenter un texte sous la guise d'un autre qui est bien connu par le public. L'incongruité créée par cette attente déçue et sa résolution provoquent le rire. Le lecteur s'attend à une certaine norme littéraire et, selon toute apparence, c'est ce qu'il trouve. Mais en regardant de plus près, il voit que ce n'est qu'un jeu d'imitation qui déforme l'original. Cette imitation souligne les faiblesses ou les excès de style trop subjectifs ou exagérés.

---

<sup>3</sup>Il est utile de noter ici que la parodie ne se limite pas à la lecture d'un texte, surtout au Moyen Âge. Au Moyen Âge les histoires étaient transmises plus souvent de façon orale que de façon écrite. Voir ZUMTHOR, *Parler du Moyen Âge*, 30. Voir aussi BARRON, 13.

ROSE déclare dans *Parody//Meta-Fiction* : «The shock destruction of expectations has long been recognized as a basic ingredient of the comic effect» (23). Selon elle, la source de l'humour dans une parodie vient du malentendu qui est créé quand on évoque un texte et finit par en donner un autre. Pour créer ce malentendu et «tromper» le lecteur, le parodiste commence avec un ouvrage qui est bien connu pour qu'on puisse le reconnaître. Il décodifie cet ouvrage et en crée un autre de semblable mais déformé.

Pour montrer l'importance que joue la popularité d'un genre dans la parodie, prenons comme exemple contemporain un parodiste nord-américain de la musique populaire : «Wierd Al» Yankovic. Il imite les grands chanteurs du «top 40» dont Michael Jackson, Madonna, Tom Petty et Cindy Lauper. «Beat It» et «I'm Bad» de Michael Jackson deviennent «Eat It» et «I'm Fat» ; «Like A Virgin» de Madonna devient «Like A Surgeon» ; «Stop Dragging My Heart Around» de Tom Petty devient «Stop Dragging My Car Around»; «Girls Just Want To Have Fun» devient «Girls Just Want To Have Lunch».

«Wierd Al» Yankovic n'imite que des chanteurs très populaires. Ces chanteurs ont tous un style unique, donc, identifiable. Chacun crée son style en puisant dans les stéréotypes de la société : Madonna est la jeune fille séduisante à la Marilyn Monroe; Cindy Lauper est la jeune fille prolétaire, marginale et bizarre à la «punk»; Michael Jackson est le jeune homme «cool» et doué, capable de tout faire, un genre de Peter Pan; Tom Petty est le jeune homme naturel, très humain, doux intellectuel et sérieux. Se conformant toujours aux goûts populaires, ces chanteurs attirent un grand public—qui s'identifie facilement avec eux—et restent au premier



rang du monde musical pendant des années. Leurs styles dominant et influencent ceux des autres artistes. Ces styles, étant stéréotypés, sont faciles à reconnaître. S'il fallait les caractériser, on pourrait les décrire comme étant superficiels, divertissants, saillants et subjectifs. Ces chanteurs chantent pour divertir avant tout—à l'exception peut-être de Tom Petty qui fait un peu plus d'effort pour chanter des chansons sérieuses. Étant bien définis et encadrés, leurs styles ne reflètent qu'un secteur particulier de la société. Autrement dit, ils présentent une vision très limitée du monde. C'est pour cette raison qu'on les vise. Populaires et faciles à reconnaître, leurs styles sont faciles à imiter. Pour cette même raison, on les décode assez facilement et toute déformation de ces styles est vite aperçue et comprise.

Nous avons vu comment l'incongruité fait rire dans la parodie. Examinons maintenant pourquoi on se moque de quelqu'un ou de quelque chose et dégageons le but du rire dans la parodie. La parodie, et l'humour en général, vont plus loin que de faire rire tout simplement. Ce rire sert à critiquer d'une façon anodine des valeurs ou une conduite qu'on n'approuve pas. En faisant rire, on peut critiquer en cachant ses vraies intentions. Si l'on fait rire, on obtient l'approbation de ceux qui partagent le même point de vue. Si les autres ne rient pas ou se sentent menacés par les plaisanteries, on peut toujours nier ses intentions ou dire qu'on n'était pas sérieux.

Le plus souvent, l'humour est employé pour soutenir les valeurs d'une société. La victime de ces plaisanteries est montrée sous une lumière de non-conformisme. Le rire collectif sert à montrer qu'une conduite n'est pas convenable et à la punir indirectement. Il renforce les normes qu'on veut prôner et établit une échelle de valeurs dans une relation. Celui qui se trouve en butte au rire collectif se trouve aussi

en bas de cette échelle. Le rire, qui maintient les valeurs normatives, sert à supprimer les valeurs minoritaires. Comme le dit WILSON, «It seems clear that joking is a powerful conservative. Its effects reinforce existing ideology, power, status, morality, norms and values within a society» (230).

Dans *A Theory of Parody*, L. HUTCHEON aborde la question de l'intention dans la parodie et tente d'expliquer l'idéologie qui pourrait se trouver à la base de ce genre. Comme on le verra, la nature de la parodie est double : elle semble jouer un rôle révolutionnaire et conservateur à la fois. Selon HUTCHEON, c'est cette ambiguïté qui crée de la confusion chez les critiques. On a du mal à déchiffrer l'intention d'un parodiste comme étant conservatrice ou révolutionnaire parce que la parodie, dans sa forme même, incorpore ces deux éléments : «conservative repetition and revolutionary difference» (77). D'un côté, elle s'appuie sur le poids d'une tradition littéraire mais, d'un autre côté, elle la transgresse en la déformant ou en la modifiant. L'imitation d'un genre se voit comme servant à renforcer et à prolonger son existence parce que ce dont la parodie se moque se trouve dans la parodie même. L'élément d'incongruité dans l'imitation parodique suggère la démystification des normes littéraires et vise des excès de style d'un genre populaire.

Les formalistes russes tels que SHLONSKY et BAKHTIN voyaient la parodie comme une force anarchique qui bouleversait les normes littéraires à travers le jeu afin de les changer (SHLONSKY) ou de les renforcer et les renouveler (BAKHTIN).<sup>4</sup> HUTCHEON avoue que la parodie peut être révolutionnaire mais, puisqu'elle voit la

---

<sup>4</sup>HUTCHEON discute les formalistes russes en détail et c'est de ce livre que nous avons tiré les idées présentées ici.

parodie comme un discours qui reste à l'intérieur de l'art et non pas un discours entre l'art et la réalité, elle a tendance à croire que la parodie renforce la forme des normes littéraires en les réemployant. On jette une lumière nouvelle sur ces normes pour garder ses distances. Selon elle, la parodie peut garder ses distances pour deux raisons; pour se moquer des normes littéraires ou bien pour les révéler.

Bref, selon HUTCHEON, la parodie n'est pas toujours écrite pour entraîner des changements ou pour critiquer mais peut servir à conserver une certaine tradition littéraire. Bien souvent la critique sert à contraster l'ancien avec le contemporain afin de valoriser la forme de l'ancien.

En effet, la parodie sert à la fois, à conserver et à bouleverser les normes littéraires. Elle est conservatrice dans la mesure où elle souligne les éléments d'un ouvrage ou d'un genre en les répétant et les réemployant. Mais quand le parodiste amplifie et déforme ces éléments, il permet au lecteur de bien identifier ces caractéristiques et de sortir du moule littéraire. Dans ce sens, la parodie est révolutionnaire car elle montre au lecteur les limites d'un ouvrage ou d'un genre et lui donne le choix de reprendre le même style ou de créer une nouvelle forme littéraire.

Or ce geste révolutionnaire de parodier un texte et de briser un moule littéraire est, au fond, une activité conservatrice car elle montre qu'un ouvrage ou un genre est subjectif et que ses valeurs ne reflètent plus les valeurs et les idéals d'une société. La parodie met la vision du monde de la littérature en contraste avec la vision du monde de la société en soulignant que la vision sociale est normative.

Dans son étude de la parodie médiévale, GRAVDAL traite aussi la question de l'intention dans la parodie. Comme HUTCHEON, elle voit la parodie comme servant à renforcer la tradition littéraire. À son avis, si les parodies médiévales abondaient, c'était parce que les règles littéraires étaient très fixes et toute transgression serait facilement remarquée et comprise et provoquerait le rire. Ces transgressions se faisaient à l'intérieur d'un jeu littéraire alors la cible était toujours les règles littéraires et non pas la société. Au lieu de représenter la société dans la littérature avec le but de critiquer la société comme fait la satire, la parodie médiévale contrastait la littérature avec la réalité afin de se moquer de celle-là. Selon GRAVDAL, c'était à l'intérieur de ce jeu que la société médiévale, qui, vivant «a time of monolithic fear and respect for cultural law» (144), exprimait ses soucis à l'égard des changements sociaux—mais toujours dans un effort de se définir au lieu de se critiquer. Alors, au lieu de bouleverser la hiérarchie, la parodie réaffirmait l'ordre social.

GRAVDAL base sa théorie de la parodie sur la théorie du rire, discutée plus haut, qui suppose que le rire joue un rôle conservateur. Le clown transgresse les règles pour qu'on voie sa conduite comme étant peu normative. En faisant de lui-même une cible de dérision, il dévalorise sa conduite et renforce les règles. Étant en butte du rire, on ne le prend pas au sérieux et on ne se sent pas menacé par lui. La théorie de GRAVDAL propage l'idée que les gens du Moyen Âge craignaient le changement et qu'au lieu de vouloir changer la société et ses valeurs, ils préféraient présenter leurs soucis à l'intérieur d'un jeu littéraire et maintenir la stabilité sociale. Comme BLOCH (*Literature and Law*, passim), elle voit dans la littérature médiévale une expression des crises internes de la société. Et comme BARRON (38-40) qui ne

croit pas que la littérature médiévale attaque ouvertement ou dévalorise la littérature de son époque, GRAVDAL pense que la parodie médiévale renforce et valorise ce dont elle se moque. BARRON dit bien à l'égard de la littérature courtoise que l'ironie—un élément de la parodie selon HUTCHEON—«can leave the ideal untouched while sharpening the reader's awareness of the demands which devotion to chivalry makes upon human nature» (102).

Si la parodie sert à démystifier un genre ou un style et à bouleverser l'ordre littéraire comme le suggère ROSE (187) comment peut-on dire qu'une parodie renforce les valeurs conservatrices? La réponse se trouve dans les éléments que le rire essaie de soumettre à la norme sociale. Cette conformité vient du goût du public pour une certaine littérature. Le but de la parodie est de montrer la subjectivité d'un genre ou d'un style, de dévoiler et de démystifier les valeurs qu'il avance. Une fois réduit à des formules, le sortilège est rompu et le genre perd son poids.

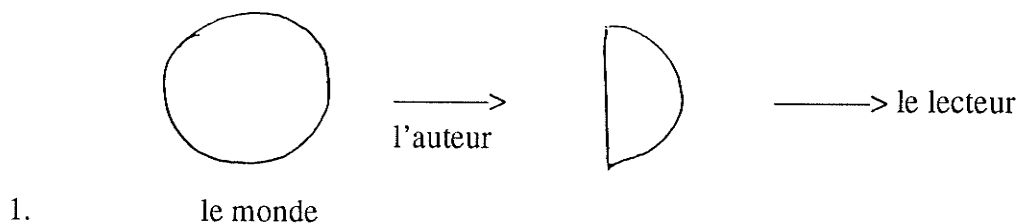
Toute personne qui suit un cours de bibliographie s'aperçoit vite que chaque époque prêche des valeurs particulières et a sa façon unique de voir le monde dans la littérature. Pour le monde littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle c'était les émotions et le sentiment qui comptaient; au XVIII<sup>e</sup> siècle, la raison et la découverte; au XVII<sup>e</sup> siècle, la noblesse et un retour vers le passé; au XVI<sup>e</sup> siècle, l'interprétation, l'originalité et l'humanisme; au Moyen Âge, les valeurs chrétiennes, la société et l'ordre social.

Plus certaines valeurs dominant, plus la perception de la réalité devient étriquée. On finit par se limiter de plus en plus à une façon étroite d'analyser la vie. Certaines valeurs dominant et se proposent comme la réalité même. Impressionné par la certitude ou la popularité de ces idées, on finit par y croire—et l'illusion

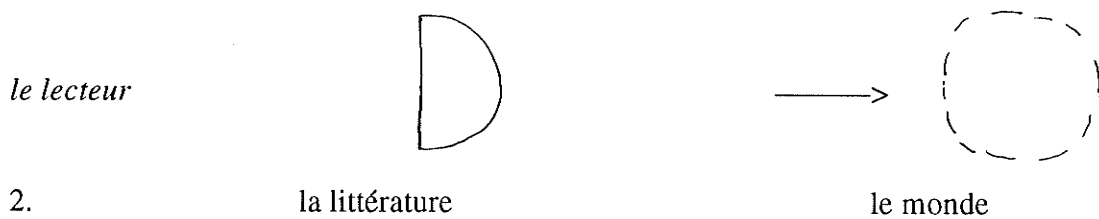
littéraire prend la place de la réalité jusqu'au point où elle domine et son «utilité marginale» est par conséquent réduite.

Dans la littérature, un auteur décrit le monde tel qu'il le voit ou tel qu'il voudrait le voir. Ses impressions sont réduites à des formules et à des phrases qui ne reflètent qu'imparfaitement le monde réel. On peut même dire que les réalistes tels que Zola, Balzac et Flaubert peignent une image subjective du monde parce que la réalité qu'ils présentent dans leurs œuvres se limite à leur choix de mots, aux couches sociales qu'ils décrivent et à leurs valeurs personnelles. C'est cette esquisse subjective du monde que le lecteur rencontre et, si elle est bien présentée, qu'il prend pour une vision assez précise du monde—ou, au moins, du monde tel qu'il devrait être. C'est cela le monde illusoire de la littérature! Elle crée un monde qui n'existe vraiment pas, qui ne peut exister qu'au niveau de la parole. Mais le lecteur qui entre dans le monde de la littérature le prend souvent pour un reflet compréhensif du monde réel.

Comme on voit dans l'illustration 1, l'auteur présente sa vision du monde et la transmet au lecteur à travers le langage. Cette vision est subjective et limitée.



Dans l'illustration 2, le lecteur prend le monde subjectif que l'auteur lui présente et le croit être complet et objectif



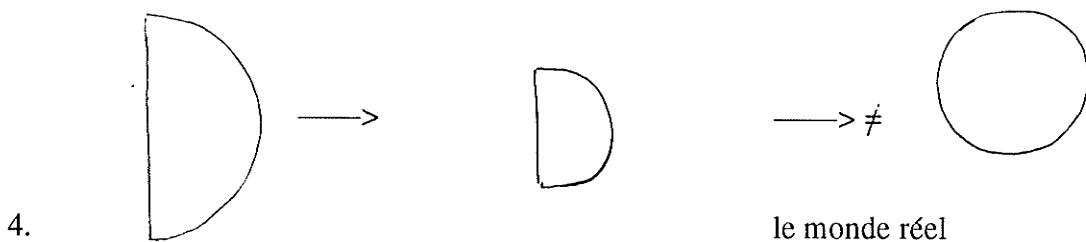
Ce que le parodiste essaie de faire, c'est d'amplifier un style ou un genre pour que le lecteur puisse l'identifier.



Alors, dans l'illustration 4, le lecteur voit dans la parodie les caractéristiques les plus saillantes d'un genre ou d'un ouvrage parce qu'elles sont amplifiées, donc définies, par le parodiste. Une fois identifié, le lecteur se rend compte que ce monde

littéraire n'est qu'un reflet imparfait et subjectif du monde réel et que la réalité qu'il croyait voir dans la littérature n'était qu'une illusion.

*le lecteur*



On ne peut pas refléter la réalité dans la littérature car celle-ci est subjective. La littérature reflète plutôt la vision limitée et incomplète de l'auteur—limitée et incomplète parce que les idées qui sont mises en valeur créent un fossé entre le monde réel et la littérature. Le monde littéraire est trompeur car il déforme le monde réel en essayant de le représenter. Comme l'ami imaginaire d'un enfant, la littérature existe indépendamment de la réalité. L'enfant évoque cet ami dans son esprit. Il peut jouer avec cet ami mais celui-ci n'existe pas vraiment. Telle est la représentation du monde dans la littérature; ce monde n'existe pas au même niveau que le monde réel qu'on peut voir et toucher et expérimenter soi-même. C'est un monde qui naît dans l'esprit d'un auteur et qui se limite à sa perception.

Dû aux limites de la nature humaine et du langage, une personne ne peut ni tout dire ni tout comprendre. Son point de vue, ses expériences et sa façon de s'exprimer seront toujours subjectifs, limités. Un auteur doit forcément sélectionner



les mots qu'il veut employer pour décrire le monde et pour présenter ses idées. En faisant cela, il impose sa façon de voir la réalité et sa vision incomplète et limitée du monde est réduite à des phrases. C'est cette vision limitée du monde qu'un auteur donne à ses lecteurs et fait passer pour le monde réel, le tout.

Le parodiste entre dans ce monde subjectif et le met en pleine lumière. Il le recrée en l'imitant mais en l'imitant il déforme les éléments clé pour les rendre plus saillants. Il amplifie les particularités de ce monde littéraire pour que le lecteur puisse les identifier de sorte que le monde littéraire trompeur que l'auteur fait passer pour le monde réel est perçu comme tel sous la lumière de la parodie.

Le parodiste dévoile les éléments clé en les imitant mais change aussi le contexte dans lequel ils se trouvent. Cela montre au lecteur que dans un certain contexte étroit telle ou telle valeur est convenable mais qu'on ne peut pas en faire une règle générale et l'appliquer à tout. La vie est bien trop variée et changeante pour qu'on puisse la réduire à quelques formules.

La parodie est peut-être une réaction à des valeurs ou à un style qui domine trop, devient trop conventionnel et exige la complaisance de la part du lecteur. Le parodiste cherche, donc, à montrer les liens illusoire que la littérature (ou l'art) établit entre elle-même et la réalité. Il veut dire au lecteur que ce n'est pas tout ce qu'il y a; qu'il y a d'autres choses à voir; qu'on accepte un genre comme étant le meilleur pour la seule raison qu'il a du succès. Le parodiste nous montre ce qu'est l'art au juste et, qu'aussi beau que ce soit, ce n'est pas le tout. Il nous apprend dans son gai jeu littéraire à ne pas fixer notre regard sur un seul genre ou un seul style.

Donc, la parodie est un dialogue entre la littérature et ses traditions ou normes. Un discours entre la littérature et la société serait une satire. La parodie imite un genre, un ouvrage, ou un style populaire mais en les imitant elle exagère pour les déformer. L'ouvrage parodique se révèle ne pas être l'ouvrage auquel on s'attendait et, une fois aperçue, cette incongruité fait rire le lecteur. La parodie nous aide à dégager les excès d'un style, d'un ouvrage ou d'un genre en les mettant en relief. Comme le dirait ZUMTHOR ou BAKHTIN, il faut tenir compte du contexte social donc des valeurs et des normes littéraires du public. Mais il ne faut pas confondre le jeu anodin de la parodie avec la critique sociale de la satire. La parodie reste toujours un jeu littéraire.

Grosso modo, on peut dire qu'au lieu de critiquer la réalité, la parodie montre, d'une façon comique, comment la littérature la représente et elle nous fait mieux comprendre les normes littéraires qu'on favorise.

## Chapitre II - L'Amour Courtois

Comme nous avons vu dans le premier chapitre, la parodie souligne les excès d'un genre en les exagérant ou en les déformant. Un lecteur doit bien connaître un genre afin de pouvoir reconnaître les incongruités que le parodiste lui présente. Quand on étudie une parodie, surtout une parodie d'une autre époque, il faut d'abord comprendre les attentes du public auquel le texte s'adressa le premier. Nous présentons ce chapitre pour qu'on puisse connaître les normes littéraires du XII<sup>e</sup> siècle et, ensuite, reconnaître les incongruités dans *Aucassin et Nicolette* et mieux comprendre pourquoi c'est une parodie.

Rendre un genre ridicule dans une parodie c'est une réaction conservatrice à une littérature qui ne correspond plus aux normes de la société. Ce chapitre montrera comment les mouvements littéraires ont changé et comment l'amour courtois s'est développé. Nous essayerons de voir aussi si les valeurs de ces mouvements littéraires correspondaient aux valeurs générales de la société. Pour montrer dans la troisième chapitre pourquoi on aurait réagi aux incongruités présentées par notre parodie, il faut d'abord définir la vision du monde de la société et la vision du monde de la littérature et montrer la différence entre les deux. Cette étude montrera la place de l'amour courtois dans la vision du monde de la société.

Ce chapitre examinera la littérature médiévale et, en particulier, celle du XII<sup>e</sup> siècle. Pour bien connaître les valeurs de cette époque et pour situer cette littérature dans un contexte social, on étudiera la philosophie courante au XII<sup>e</sup> siècle et la place de Dieu et de l'amour dans la vie quotidienne de cette époque. On abordera ensuite les deux mouvements littéraires qui dominaient au XII<sup>e</sup> siècle : la «fin'amors» et la

«courtoisie», ainsi que les influences qui contribuèrent à la naissance de l'amour courtois. On examinera aussi les valeurs que prêchait cet amour et on les comparera aux valeurs chrétiennes. On comparera ensuite la «fin'amors» et la «courtoisie» et on tâchera d'identifier les valeurs particulières et les normes de celle-ci.

Commençons par étudier le rôle de la littérature dans la société médiévale. Le but de la littérature médiévale était souvent d'enseigner la morale chrétienne, de transmettre la vision du monde de l'Église à la société. Au Moyen Âge, on analysait la littérature à trois niveaux, selon ROBERTSON : «littera», «sensus» et «sentencia». «Littera» était l'analyse de la grammaire et de la syntaxe. «Sensus» était la signification évidente, la narration sans interprétation et «sentencia» était le contenu doctrinal, le message caché ( 8-10).

L'histoire présentée par un ouvrage littéraire n'était que «l'apparence, le vêtement»<sup>1</sup> des idées, souvent religieuses, que l'auteur offrait au public. Pour bien comprendre la littérature médiévale, alors, il faut aller au-delà du plaisir esthétique qu'on en tire et chercher une signification plus profonde. Puisque la société était chrétienne, c'était souvent les dogmes religieux qu'on cachait quoique ce ne fût pas toujours le cas.

Selon LAZAR, Chrétien de Troyes «applique à la vie des cours de son temps le langage de la scolastique; la scolastique exposait le dogme religieux; lui expose le dogme de la conduite mondaine. Le sujet est différent mais la méthode est la même» (16). Aussi, la morale chrétienne était-elle le point de départ. Le sujet préféré était

---

<sup>1</sup>W.A. NITZE, *Romania* 44, 1915-17, 35..

l'amour charnel mais, comme la société soutenait l'amour chrétien, on présentait celui-là sous la guise d'un thème religieux.

Selon LAZAR et FRAPPIER, c'était l'aspect esthétique ou le «sensus» qui comptait pour les écrivains du XII<sup>e</sup> siècle qui cherchaient plutôt à distraire qu'à instruire (LAZAR, 17, qui discute FRAPPIER). Mais selon ROBERTSON (9), c'était toujours la «sentencia» qui importait dans l'interprétation d'un roman médiéval. À son avis, si on ne cherche pas le dogme religieux, si on n'essaie pas de décoder les symboles, on ne peut pas comprendre foncièrement la littérature médiévale. Mais quelle était la morale chrétienne de l'époque? Discutons maintenant la pensée chrétienne dans cette société et la philosophie qui la forma.

Au XII<sup>e</sup> siècle, et au Moyen Âge en général, la société européenne était chrétienne. Deux grands philosophes qui influencèrent beaucoup cette époque étaient Augustin et Boèce<sup>2</sup>. Augustin «fut pour le Moyen Âge un apôtre de spiritualisme» et «les doctrines de l'évêque restèrent dans les matières du libre arbitre et de la grâce le point de départ obligatoire» (NOURRISSON, 158; voir aussi COURCELLE, 158). Boèce écrivit au VI<sup>e</sup> siècle sa *Consolation de la Philosophie* qui fit l'écho des écrits de saint Augustin. Leur philosophie soutient l'idée que Dieu devrait être le but de la vie de toute personne. Aimer ou chercher autre chose était futile car la seule chose qui soit durable et stable est Dieu. La beauté, la richesse, la fortune, le bonheur, l'honneur, le plaisir, l'abandon charnel sont passagers.

---

<sup>2</sup>ROBERTSON dit que "Generally, for the earlier Middle Ages, the most useful works in which widely accepted doctrinal elaborations of charity may be found are the *De Doctrina christiana* of St. Augustine, his *Civitas Dei*, and the *De Clericorum institutione* of Rabus Maurus [Raban Maur]. In addition, the *De consolatione* of Boethius contains what was throughout the course of the Middle Ages the most popular philosophical elaboration of Augustinian doctrine" ( 6).

Bien que les satisfactions terrestres assouvissent le désir, le plaisir qu'on en tire ne dure pas longtemps et peut être facilement bouleversé. On ne possède rien; on ne peut rien posséder. Le vrai bonheur vient de Dieu. Quand on Le suit et se donne entièrement à Lui, on trouve la paix. Basée sur Dieu qui ne change jamais, la vie garde une stabilité même pendant les moments difficiles.

La richesse qu'on amasse quand on aime Dieu est la sagesse, la vertu et les dons du Saint Esprit (Galates 5 : 22-24). En contraste avec la richesse matérielle, cette richesse spirituelle ne diminue pas quand on la partage mais se multiplie et au lieu d'enchaîner celui qui la possède, elle le libère.

Il faut aimer son prochain parce qu'on aime Dieu qui le créa. La charité (1 Corinthiens 13 : 13) ou «caritas» exige qu'on aime les autres car Dieu nous aime le premier. Pour Lui rendre cet amour, il faut le partager avec les autres. Fait à l'image de Dieu, l'être humain est doué d'une certaine intelligence. C'est cette intelligence qui le distingue des autres animaux et le rend conscient de l'amour de Dieu. Pour bien respecter ce don, il faut se servir de son esprit, réfléchir à sa conduite avant d'agir et bien choisir la volonté de Dieu.

Bref, au Moyen Âge Dieu était la cime de la vie avec cette philosophie. On devait garder les yeux fixés sur Lui, le plus grand des biens, et Le servir de tout son cœur, de tout son esprit et de toute son âme.

Le rôle de la femme prit une place plus importante dans la littérature du Moyen Âge et malgré l'austérité que prêchait cette philosophie chrétienne, cela n'empêchait pas que la femme fût admirée pour sa beauté et que l'amour charnel fût un sujet d'intérêt. L'attitude envers la femme passa par des changements à travers les

siècles. À l'Antiquité, l'amour qu'on éprouvait pour la femme était basé surtout sur sa beauté et sa fertilité<sup>3</sup>. Au XII<sup>e</sup> siècle elle devint inspiratrice de l'amour spirituel. Cet amour inspirait les grandes gestes chevaleresques ainsi que l'honneur chez les amoureux qui étaient prêts à se mettre au service de la dame afin de mériter son amour. C'était l'*amour courtois*.

On examinera maintenant l'amour courtois et comparera ses valeurs aux valeurs de la société. Certains attribuent la naissance de l'amour courtois<sup>4</sup> au christianisme, au culte de la vierge, au mœurs dans le nord «qui faisaient de la femme l'égale de l'homme, dans le travail et dans le péril, dans la paix et dans la guerre»<sup>5</sup> et aux contacts avec le monde oriental pendant les Croisades.

Avant d'aller plus loin, il faut faire la distinction entre l'amour courtois des troubadours du Midi et l'amour courtois des romanciers du Nord. Les deux ont des éléments communs mais aussi des différences qui puisent dans des sources différentes.

L'amour que chantaient les troubadours avait plusieurs noms, dont «vraiamors», «cortezia» et «fin'amors». Comme FRAPPIER et LAZAR, j'emploierai le terme «fin'amors» pour le distinguer de l'amour qu'on chantait dans le Nord. Celui-ci sera dénommé la «courtoisie.»

---

<sup>3</sup>«Amour: l'amour dans l'histoire et dans la littérature», *Grand Larousse Encyclopédique*, t. I (Paris: Librairie Larousse, 1970).

<sup>4</sup>Le terme «amour courtois» est un néologisme créé par GASTON PARIS dans son article «Études sur les romans de la Table Ronde I: 'Lancelot du Lac'; II: 'Le Conte de la 'Charrette'» *Romania* 12 (1883), 519.

<sup>5</sup>«Amour: l'amour dans l'histoire et dans la littérature», *Grand Larousse Encyclopédique*, cité plus haut.

La fin'amors est née dans le Midi sous l'influence des changements culturels, sociaux et économiques. Pendant les Croisades, les Européens eurent beaucoup de contact avec le monde musulman (B. HAMILTON 146-147). Ils goûtèrent des grandes richesses de la culture arabe, y compris sa littérature passionnée et érotique. Cette appréciation du monde matériel faisait contraste avec les valeurs austères que prêchait la société de l'Europe du Nord. Le développement du commerce avec l'Orient contribua aussi au goût du matérialisme et à la connaissance des valeurs matérielles du monde islamique. Le commerce avec l'Orient entama aussi des changements économiques; les seigneurs devinrent plus riches et le système féodal devint plus hiérarchisé. Avec une aristocratie plus forte et renfermée, les seigneurs devinrent plus puissants. La vie de cour se développa et avec plus de temps libre on cherchait davantage à se distraire, à se soucier de l'élégance et du raffinement des mœurs. L'amour n'en fut pas exclu. Ayant plus de liberté à l'égard de l'Église, les gens cultivés se firent une idéologie de l'amour qui ne correspondait pas à l'enseignement chrétien. Guillaume IX, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine est le premier connu des troubadours. Il le devint «après être revenu un peu désabusé de la Croisade et plus près de se mettre au service des femmes qu'à celui de Dieu» (COHEN, 31). Cet amour était profane et fêtait l'amour charnel, la joie de vivre et la liberté individuelle. C'était la fin'amors. Comme dit HODGART, le XII<sup>e</sup> siècle «vit la naissance de l'amour courtois et d'idéaux qui proposèrent à l'aristocratie un renversement complet des valeurs cléricales» (90).

La fin'amors établit son propre système de vertu et de spiritualité en dehors des valeurs chrétiennes. Elle emprunta au système féodal le principe de service et de



loyauté que le serf devait à son seigneur aussi bien que les formules, rites et gestes qui l'accompagnaient. Alors, comme dans le système féodal, il y avait des règles de conduite qu'il fallait suivre religieusement. L'amour était «une chose sainte qu'il ne fallait pas profaner» (FRAPPIER, *Amour Courtois* 8)

La fin'amors exigeait qu'on souffre en se passant de la gratification immédiate de ses désirs. Cet amour qui ne faisait jamais partie du mariage, était adultère et, souvent, lointain. Prenons comme exemple cet extrait d'un «canso» de Jaufré Rudel :

Ja mais d'amor no-m jauziray  
 si no-m jau d'est'amor de lonh,  
 que gensor ni melhor no-m sai  
 ves nulha part, ni pres ni lonh.  
 Tant es sos pretz verais e fis  
 que lay el reng dels Sarrazis  
 fos hieu per lieys chaitius clamatz!  
 (vv. 29-35)<sup>6</sup>

L'amant, qui était fasciné par sa dame, se souciait de mériter son amour. Il devait tout faire pour elle et être généreux au point de ne plus penser à une récompense immédiate. La dame n'était plus un objet à prendre mais un être à qui il fallait plaire. On gagnait son amour en la respectant, en l'adorant, et en étant fidèle et généreux envers elle. Inquiet de la mériter, l'amant devait penser aux désirs de la dame et effacer les siens. Par cette conduite, il développait la discipline, l'humilité, la générosité. C'était, donc, un amour ennoblissant. Au service de la fin'amors, on s'améliorait comme amant courtois jusqu'à ce qu'on méritât sa dame. C'était pour

---

<sup>6</sup>GUILLAUME PICOT, *La poésie lyrique au moyen âge*, nouvelle édition, Paris: Librairie Larousse, s.d.), I, 32-34. «Jamais d'amour je ne jouirai si je ne jouis de cet amour lointain, car de femme plus noble et meilleure, je n'en connais en nul endroit, ni proche ni lointain. Si pur, si parfait est son mérite que là-bas, au pays de Sarrasins, je voudrais, pour elle, être appelé captif.» [Traduction par ANDRE LAGARDE et LAURENT MICHARD, *Le Moyen Âge* (Paris: Bordas, 1963), 184.]

les troubadours «un principe de vertu et d'ennoblissement réservé à une élite d'esprit et du cœur» (FRAPPIER, *Amour Courtois* 8). Sa récompense était la «joi» ou l'union charnelle et spirituelle.

Selon FRAPPIER, la fin'amors «ne pouvait guère passer pour autre chose qu'une hérésie» (*Amour Courtois* 10) et «loin de changer l'amour profane en amour spirituel, cette religion de l'amour paraît bien l'élaboration la plus audacieuse d'un paganisme mondain» (12).

Comme dans le christianisme, il fallait se vouer à un être divin. Pour les Chrétiens c'était Dieu; pour l'amant courtois c'était la bien-aimée. On adorait cet être divin mais la façon de le faire, le but et le résultat étaient différents dans les deux cas. Chez les deux, il fallait faire des sacrifices et mettre le vouloir de l'autre devant le sien. En aimant son dieu on se rendait plus généreux. Il fallait offrir des dons à l'autel de Dieu ou de sa bien-aimée en reconnaissant qu'Il ou elle était la source de tout ce qui était bon et qu'on n'en était pas digne. On lui offrait son vouloir, son cœur, son corps et son esprit—une idée qu'un Chrétien du XX<sup>e</sup> siècle retrouverait dans l'hymne «Lord of All Power» de WINSLOW<sup>7</sup>. La volonté de l'autre devenait sa volonté et on faisait tout pour lui plaire et pour se perfectionner. Mais le perfectionnement exigeait aussi la souffrance. Il fallait se priver des récompenses immédiates si l'on voulait atteindre son dieu. Pour le Chrétien qui voulait recevoir des dons spirituels par la grâce de Dieu, il fallait se détacher du monde matériel et de l'indulgence—y compris l'amour charnel (HAMILTON 137). La seule chose de

---

<sup>7</sup>WINSLOW, «Lord of All Power», *Catholic Book of Worship*, II (Ottawa: Canadian Conference of Catholic Bishops, 1980), 711

durable fût Dieu. Le monde matériel assouvit pendant un bref moment et, étant passager, est incapable de donner une paix durable. Dieu seul est au-delà du temps; alors il faut fixer les yeux sur Lui. Comme dit sainte Thérèse d'Aville au XVI<sup>e</sup> siècle :

Nada te turbe  
Nada te espante  
Todo se passa,  
Dios no se munda,  
La paciencia  
Todo lo alcanza;  
Quien a Dios tiene  
Nada le falta;  
Solo Dios basta.

(E. HAMILTON 7)

Libéré du monde et soumis à la volonté de Dieu, on trouve le vrai bonheur, la paix qui vient quand on ressent l'amour de Dieu et veut le rendre. Se sentant aimé on peut s'oublier et ouvrir son cœur à recevoir les dons de l'Esprit. «Le fruit de l'Esprit est charité, joie, paix, douceur, maîtrise de soi : or ceux qui appartiennent au Christ Jésus ont crucifié la chair avec ses passions et ses convoitises» (Galates 5 : 22-24).

La fin'amors prenait ce système et y ajoutait ses propres valeurs. Pour atteindre l'amour de sa dame, la gratification dont il fallait se passer était l'amour purement charnel, éphémère, commun ou vulgaire. On cherchait non seulement l'union des corps mais l'union des cœurs aussi. L'amant était condamné à souffrir non seulement parce qu'en éprouvant un amour spirituel il fallait se retenir et attendre patiemment que la femme l'accepte, mais aussi parce qu'on n'était jamais sûr de mériter l'amour de sa bien-aimée. Il fallait se montrer courtois et digne d'être aimé et essayer à toute occasion de s'améliorer. Les dons qu'on offrait à l'autel de sa dame étaient le service absolu, la fidélité, l'adoration et le respect. Comme dans la religion

chrétienne, son cœur s'étendait toujours vers l'être divin qui devenait la source de l'ennoblissement. Pour l'amant courtois la récompense n'était jamais assurée. L'amant ne savait pas si sa dame l'aimait et il souffrait en attendant qu'elle dévoile ses sentiments. Donc, bien que cet amour fût ennoblissant, il provoquait aussi l'inquiétude, l'anxiété et l'insatisfaction chez l'amant. Une fois atteint, si jamais on y arrivait, on éprouvait la «joy»<sup>8</sup> physique et spirituelle.

Donc, les deux amours, l'amour de Dieu et l'amour de la dame, étaient ennoblissants mais puisque l'amant cherchait un amour charnel et faisait de la dame un être divin il transgressait le premier des dix commandements : «Tu n'auras pas d'autres dieux devant moi» (Ex. 20 : 3) sans compter le septième : «Tu ne commettras pas l'adultère» (Ex. 20 : 14) et le dixième : «Tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain» (Ex. 20 : 17). Comme dit ROBERTSON, «By medieval standards, idolatrous love, whether it involves the act of fornication or not . . . is a much worse sin than simple lechery. To love a woman more than one loves God is to abandon the faith completely in violation of the First Commandment» (38)

Au lieu de se vouer à Dieu qui libérait ses fidèles, l'amant se donnait à l'amour d'un autre dieu—la dame—et aux plaisirs charnels. Il créait son propre code éthique à suivre pour s'ennoblir. Son amour était charnel et adultère et prônait des valeurs qui s'écartaient de celles de la société et de l'Église. En effet, la fin'amors remplaçait Dieu par l'amour charnel d'une femme. Comme dit FRAPPIER, «il va de soi que jamais non plus ils ne se considèrent comme coupables d'immoralité. Ils édifient sur les données de la fin'amor une éthique particulière qui cherche en elle-

---

<sup>8</sup>Nous empruntons ce terme à LAZAR.

même son ennoblissement, non pas contre la religion, mais en dehors de la religion.»  
(*Amour courtois*, 10).

L'amour des romans courtois ou la «courtoisie» partageait quelques-uns de ces éléments. Cet amour était toujours aussi ennoblissant mais il devint plus moral, plus analytique et plus codifié.

Dans le roman on vit pour la première fois l'amour dans le mariage. En effet, c'était à peu près tout ce qu'on voyait dans le roman et les personnages qui erraient de ce chemin étaient souvent jugés d'un œil moraliste; on en trouve des exemples dans l'œuvre de Chrétien de Troyes. Comme dit LAZAR, «en passant du Midi dans le Nord, l'idéologie de l'amour courtois s'est transformée. Elle a abandonné en cours de route une partie de sa destinée érotique, et surtout, son exaltation de l'adultère (les romans de Tristan et Lancelot exceptés)» (40). On pourrait dire que le roman essayait davantage de réconcilier l'amour courtois et les mœurs d'une société chrétienne.

On voyait l'amour passion comme étant «l'ennemi intérieur» et «l'amour qui trouble» (FRAPPIER, *Amour Courtois* 27). Beaucoup plus que dans la fin'amors, la courtoisie cherchait à rétablir l'équilibre spirituel de l'amant. La courtoisie le menait non seulement à l'ennoblissement et à une connaissance de l'amour généreux mais aussi à une connaissance de Dieu. Bien que l'amant passât par des épreuves, comme le faisait le disciple de la fin'amors, le but de son voyage était Dieu. Plus il atteignait la présence de Dieu, plus il méritait sa dame. Il faisait tout effort pour abandonner ses tendances égoïstes ou malveillantes et pour devenir comme le Christ : généreux, bon, juste et sage. L'amour passion enchaînait le chevalier au monde matériel et le

faisait se concentrer sur ses propres désirs. Il fallait à tout prix surmonter cette passion qui faisait oublier toute autre chose et la remplacer par la charité.

Puisque le roman est plus psychologique et moins lyrique que la poésie des troubadours ou des trouvères, on y trouve beaucoup d'analyse des sentiments. Le chevalier, malade d'amour, est souvent atteint en même temps d'une fièvre ou d'une maladie violente. Cet amour qui le trouble crée un conflit en lui et le fait tomber dans un état de désarroi. Pendant cette lutte entre la passion pour une seule autre et la charité (ou l'amour de Dieu), l'amant examine son cœur et exprime à haute voix et avec lucidité ce qui le tiraille; ses désirs, espoirs, peines et passions. On décrit souvent l'amour à travers des métaphores, des allégories ou des personnifications.

Un autre élément particulier au roman courtois est que «les exploits des héros arthuriens étaient presque toujours des aventures individuelles, détachées de l'effort collectif auquel participaient les héros épiques» (FRAPPIER, *Chrétien de Troyes* 15). Normalement le chevalier du roman se retire dans une forêt pour régler son émoi intérieur, par exemple, dans *Yvain* et dans *Érec et Énide*. Dans celui-ci, Érec part aussi pour la forêt mais avec sa femme. Cependant, il lui interdit de parler pour qu'il puisse mieux méditer. Le monde sentimental crée, en quelque sorte, un monde mythique qui symbolise cette lutte intérieure.

Le chevalier doit trouver le juste milieu entre l'amour et l'aventure. La charité doit surmonter la passion et l'égoïsme. Le personnage se développe à travers le roman et, toujours changeant, s'améliore et s'augmente en mérite aux yeux de sa dame. Selon FRAPPIER, Chrétien de Troyes propose «la difficile conciliation de l'amour, de la morale et de la prouesse» (*Chrétien de Troyes*, 64). Bien que son sujet

soit mondain, il prône les valeurs morales de l'Église et de la société. Le pèlerinage personnel mène le chevalier à la maîtrise de lui-même, à la sagesse et à la bonté.

Comme bon chrétien, il doit penser au bien-être de ses prochains et harmoniser ses propres désirs avec les valeurs de la société en général. C'est seulement en devenant bon et généreux qu'il mérite l'amour de sa dame.

La conduite du héros courtois, aussi bien que la description des amants, devinrent très codifiées dans le roman. FRAPPIER et LAZAR attribuent la codification de la «courtoisie» au fait qu'à partir de 1150 *L'Art d'Aimer* d'Ovide connut une popularité croissante dans les écoles et qu'on le prenait comme exemple (FRAPPIER *Amour Courtois*, 18). Selon FRAPPIER, «le mérite des romanciers courtois, issus des écoles latines, est d'avoir imité les Anciens en français» (*Chrétien de Troyes* 18). Comme on a dit, leur modèle préféré était Ovide, «peintre incomparable de la passion» (FRAPPIER, *Chrétien de Troyes* 19). Bien que son traitement de la dame différât de celui des romanciers courtois, ceux-ci n'hésitaient pas à emprunter à ses images, ses métaphores, ses monologues et ses descriptions des sentiments. Selon FRAPPIER, ces imitateurs «retenaient de préférence certains préceptes» (*Amour courtois*, 20). Ces traits frivoles devinrent des règles fixes : l'amant devait tout faire pour sa dame; plus il souffrait, plus l'amour était attirant; l'amour devait rester secret pour qu'on évite l'opposition ou l'intervention d'autrui; et l'amour devait être ennoblissant et une source de prouesse.

Alors, la courtoisie du Nord et la fin'amors du Midi sont deux genres distincts, chacun ayant ses propres règles de conduite. Les deux partagent certains éléments tels que le service envers la dame et l'ennoblissement : la dame inspire de

grands gestes chez l'amant et les grands gestes font naître l'amour chez la dame. Mais ces deux genres se distinguent par certaines caractéristiques. La fin'amors est plus charnelle et chante l'amour adultère. Cet amour crée son propre système de valeurs en dehors de celles de l'Église. Bien que la fin'amors et la courtoisie soient des hérésies, la courtoisie essaie davantage de concilier ses valeurs avec la chrétienté. La courtoisie base l'amour presque toujours sur une relation conjugale et y intègre la charité et l'aventure. Le chevalier doit trouver le juste milieu entre l'émotion et l'action, entre l'interiorisation et l'expression de son amour. Il faut passer de l'égoïsme à la charité et ce passage s'opère à travers l'aventure. En passant par ces étapes, le chevalier suit des règles de conduite codifiées. À la fin de cette aventure, le chevalier devient plus chrétien dans ses actions et il reconcilie sa vie privée avec son devoir social.

En fin de compte, il faut se rappeler les éléments primordiaux de l'amour courtois : qu'il était ennoblissant; qu'il était codifié (surtout dans le cas de la courtoisie); et que ses valeurs ne correspondaient pas à celles de l'Église ni à celles de la société du XII<sup>e</sup> siècle. L'amour courtois, qui faisait partie de la littérature et non pas de la réalité, cherchait autant à distraire qu'à instruire.



### Chapitre III - La Parodie de la Courtoisie dans *Aucassin et Nicolette*

Ce chapitre examinera comment et pourquoi la courtoisie est parodiée dans *Aucassin et Nicolette*. La parodie est une transgression comique des normes littéraires. Pour bien comprendre les incongruités que le parodiste présente aux lecteurs, il faut connaître le genre qu'il déforme. Nous avons déjà examiné la courtoisie dans le chapitre précédent. Maintenant nous allons examiner *Aucassin et Nicolette* pour voir son rapport avec la courtoisie, pour y voir la parodie. Certains détails littéraires méritent notre attention dans cette chantefable par leur rapport aux normes littéraires. Par exemple, quand il y a de l'incongruité ou de l'exagération il faut essayer d'expliquer ce que cette transgression aurait pu signifier pour un lecteur médiéval et, si c'est le cas, pourquoi elle aurait fait rire. Les éléments particuliers qu'on examinera sont : la description physique des amants, l'amour inspirateur, la souffrance du chevalier, l'amour guérisseur de la dame, l'amour charnel, le mérite du chevalier et l'équilibre entre le sentiment et l'action. Finalement, en appliquant notre théorie de la parodie, nous allons essayer d'expliquer pourquoi on aurait voulu parodier la .i.Courtoisie;courtoisie.

La description physique d'Aucassin et de Nicolette correspond à celles des amants qu'on trouve dans la littérature courtoise. Les amants courtois étaient toujours «si bien proportionnés et si parfaits que Dieu ne saurait les refaire après avoir brisé le moule» (COHEN 62). Comme eux, Aucassin est grand, fort, beau et a les cheveux blonds bouclés et les yeux bleus.

Biax estoit et gens et grans et bien taillés de ganbes et de piés et de cors et de bras. Il avoit les caviax blons et menus recercelés, et les

ex vairs et rians, et le face clére et traitice, et le nés haut et bien assis

(*Aucassin et Nicolette* 2 : 10-13)<sup>1</sup>

À première vue, la description de Nicolette ressemble à celle d'.i.Aucassin (personnage);Aucassin :

Elle avoit blonde la crigne,  
Et bien faite la sorcille,  
La face clére et traitice  
Ainc plus bele ne veïstes.

(*Aucassin et Nicolette* 5 : 7-10)

Mais la description de

tant est france et cortoise et debonaire et entecie de toutes bones teces.

(*Aucassin et Nicolette* 2 : 41-42)

Nicolete est cointe et gaie

(*Aucassin et Nicolette* 3 : 8)

Mais après avoir établi la ressemblance entre Nicolette et toute autre dame courtoise, le poète nous frappe par les détails qu'il ajoute à cette description, des détails intimes qu'on ne trouverait jamais dans un roman courtois.<sup>2</sup>

Ele avoit les caviaus blons et menus recercelés, et les ex vairs et rians, et le face traitice, et le nés haut et bien assis, et les levretes vermellètes, plus que n'est cerisse ne rose el tans d'esté, et les dens blans et menus; et avoit les mameletes dures, qui li souslevoient sa vesteüre, ausi con ce fussent deus nois gauges; et estoit graille parmi les flans qu'en vos dex mains le peüsciés enclorre; et les flors des margerites qu'ele ronpoit as ortex de ses piés, qui li gissoient sor le menuisse du pié par deseure, estoient droites noires avers ses piés et ses ganbes, tant par estoit blance la mescinete.

(*Aucassin et Nicolette* 12 : 18-28)

---

<sup>1</sup>Toute référence à *Aucassin et Nicolette* est à l'édition BOURDILLON. Les chapitres pairs, tels que celui-ci, sont en prose; les chapitres impairs sont des vers chantés.

<sup>2</sup>Cet aspect de la description a été signalé aussi par N. SMITH, 172.

Dans un roman courtois on ne parlerait pas de la taille de la dame; on ne décrirait les jambes, les orteils et les pieds que chez les monstres et les personnages masculins. Une telle description ne se trouverait que dans les genres comme les pastourelles où l'on décrivait les jambes et les pieds de la dame. Par contre, dans le roman courtois on prête beaucoup d'attention à la description des vêtements de la femme, ce qui ne se trouve pas dans *Aucassin et Nicolette*. Pour un lecteur médiéval, ces détails peu courtois dans la description de Nicolette devaient être frappants et devaient lui signaler qu'il ne fallait pas prendre l'histoire trop au sérieux. C'est plutôt un «clin d'oeil» littéraire.

Comme tout amant courtois, ces deux amants ont des règles de conduite à suivre. Aucassin doit louer et adorer sa dame et la mettre au rang d'une déesse.

Donc, Aucassin décrit Nicolette ainsi :

Nicolete, biax esters  
Biax venirs et biax alers  
Biax deduis et dous alers  
Biax borders et biax jouers  
Biax baisiers, biax acolers!

(*Aucassin et Nicolette* 7 : 12-16)

Il vénère même les cheveux de Nicolette qu'elle lui découpe :

Si les a molt honérés,  
Et baisiés et acolés;  
En sen sain les a boutés

(*Aucassin et Nicolette* 13 : 18-20)

Je quid (que) Dix le veut avoir  
Por la lu(mièr)e de s(oir)

(*Aucassin et Nicolette* 25 : 5-6)

L'amour de la dame est tellement inspirateur qu'il pourrait même inspirer Dieu. Elle trouve sa place, donc, au-dessus de Dieu, créateur de tout et la plus grande source du bien. Cette idée est reprise dans le discours d'Aucassin sur l'enfer (*Aucassin et Nicolette*, Chap. 7) où il déclare préférer l'enfer au ciel si Nicolette s'y trouve déjà. Si le ciel est le royaume de Dieu et Nicolette prend la place de Dieu pour Aucassin, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi il préférerait la suivre en enfer. L'enfer devient le ciel car Nicolette, qui éclipse Dieu, est là.

On souligne ici le côté hérétique de la courtoisie. La métaphore de la dame comme déesse, poussée à son point extrême, transgresse le premier commandement à une époque où il fallait garder les yeux fixés sur Dieu, le but de la vie. L'idéologie qui se trouve dans ce genre est mise en relief à travers l'exagération et démythifiée. Puisque cette déclaration sortait de la bouche d'un jeune homme naïf et inepte, on ne l'aurait pas pris trop au sérieux et elle aurait probablement fait rire un lecteur médiéval.

Tout comme Dieu est la source de la vie, le but ultime du croyant, la dame est la source de la vie chez l'amant courtois. Séparé de Nicolette, Aucassin souffre profondément. La souffrance est inévitable pour tout héros qui essaie d'obtenir l'amour de sa bien-aimée. Or, comme tout amant courtois, il exprime à haute voix sa peine. Si son père réussit à tuer Nicolette et se débarrasser d'elle, Aucassin lui déclare.

que vos m'arés ocis a vos deus mains; car vos m'avés tolu la reins  
en cest mont que je plus amoie

(*Aucassin et Nicolette* 6 : 12-13)

Comme on le voit, la vie de l'amant est étroitement liée à la vie de la dame; sans elle il ne peut survivre. Toute possibilité de perdre sa dame le fait souffrir et le rend malade. Le côté sentimental de la courtoisie se manifeste quand Aucassin, incapable d'avoir la dame qu'il veut, devient «malade d'amour».

Molt dolans et abosmés  
De s'amie o le vis cler.  
Nus ne le puet conforter,  
Ne nul bon conseil doner.

*(Aucassin et Nicolette 7 : 2-5)*

À maintes reprises il exprime la souffrance qu'il éprouve d'être séparé de sa bien-aimée.

Por vos sui si adolés  
Et malement menés

*(Aucassin et Nicolette 7 : 17-18)*

Or m'i convenra morir  
Por vos amie!

*(Aucassin et Nicolette 11 : 41-42)*

Vo vair oiel et vos gens cors,  
Vos biaux ris et vos dox mos  
Ont men cuer navré à mort.

*(Aucassin et Nicolette 23 : 13-15)*

Bele douce amie, fait il, vos n'en irés mie, car dont m'arii(é)s vos mort.

*(Aucassin et Nicolette 14 : 3-4)*

Selon ses lamentations, Nicolette est la source de sa vie. Il ne peut vivre sans elle car ce serait la mort dans son âme.

Comme tout chevalier, sa souffrance se manifeste non seulement par ses paroles mais par ses actions aussi. Accablé d'émotion, il pleure et soupire tout le long de la chantefable :

Si commença a plorer  
Et grant dol a demener,  
Et s'amie a regreter

(Aucassin et Nicolette 7 : 9-11)

Aucassins faisoit deul et regretoit Nicolette sa tres douce amie que  
tant amoit

(Aucassin et Nicolette 8 : 10-11)

Dolans fu, ainc ne fu si  
A dementer si se prist

(Aucassin et Nicolette 11 : 9-10)

S'oï Aucassin plourer  
Et s'amie (a) regreter (13 : 3-4)  
Si recomence a plorer  
Tout por s'amie

(Aucassin et Nicolette 13 : 21-22)

Aucassins fu poiié a une puïe tos dolans et tos souples

(Aucassin et Nicolette 20 : 13-14)

Et quant il vit que li vespres  
aproçoit, si comença a plorer  
por çou qu'il ne le trouvoit

(Aucassin et Nicolette 24 : 10-12)

La seule chose qui puisse guérir sa souffrance est d'obtenir l'amour de sa dame et d'être près d'elle. Comme Dieu, la dame courtoise est capable de guérir ses fidèles. Comme le témoignent les nombreux miracles qui se trouvent dans l'Évangile, Dieu guérit le cœur, l'âme et le corps des personnes qui se vouent à Lui. La dame courtoise joue le même rôle dans la littérature. Dans le chapitre 11, Aucassin parle des pouvoirs guérisseurs de Nicolette. Un pèlerin est guéri rien qu'en la voyant passer, rappelant la femme qui est guéri quand elle touche la frange du manteau de Jésus comme il passe (Luc 8 : 43-48).

Tant que ta ganbete vit.  
Garis fu li pelerins,

Et tos sains, ainc ne fu si  
(*Aucassin et Nicolette* 11 : 26-28)

Par ce geste immodeste un miracle se produit. Mais une vraie dame ne montrerait pas la jambe volontairement. L'auteur fait rire son public en faisant Aucassin se vanter des pouvoirs guérisseurs de Nicolette dans un contexte indigne d'un personnage courtois<sup>3</sup>. En plus, la métaphore de l'amour guérisseur de la dame est exagérée au point où celle-ci devient capable de produire les mêmes miracles que Dieu. Un lecteur médiéval aurait reconnu cette exagération et en aurait ri, comme nous.

On revoit cet aspect guérisseur de l'amour de Nicolette quand Aucassin parle à un bouvier et décrit Nicolette en termes symboliques :

Car li beste a tel mecine que, se vos le poés prendre, vos serés  
garis de vo mehaig  
(*Aucassin et Nicolette* 22 : 41-42)

Même l'acte de penser à Nicolette empêche Aucassin de ressentir la douleur quand les épines de la forêt le blessent.

Mais il pensa tant a Nicolete sa douce amie, qu'il ne sentoit ne mal  
ne dolor  
(*Aucassin et Nicolette* 24 : 7-9)

Quand Aucassin tombe de son cheval, c'est Nicolette qui lui remet l'épaule et le guérit. La métaphore, qui normalement reste au niveau des sentiments, se réalise sur le plan physique aussi et montre l'incapacité d'Aucassin (MARTIN, 31).

Ha! douce amie, fait Aucassins, j'estoie ore molt bleciés en  
m'espaulle, et or ne senç ne mal ne dolor pui(s) que je vos ai  
(*Aucassin et Nicolette* 26 : 7-9)

---

<sup>3</sup>N. SMITH, 173.

Alors, elle guérit non seulement son cœur blessé et souffrant, mais elle guérit aussi son corps blessé.

Les retrouvailles d'Aucassin et de Nicolette sont typiquement courtoises. Ils se jettent dans les bras et s'embrassent. C'est un amour spontané, jeune et naissant qui fait éprouver la joie :

Ele entra en la loge, si li jeta ses bras au col, si le baisa et l'acola  
(*Aucassin et Nicolette* 26 : 2-3)

Ils s'entrebaisent et acolent, si fu la joie bele.  
(*Aucassin et Nicolette* 26 : 6)

Ils s'entrebaisent et acolent, . . . baisant et acolant  
(*Aucassin et Nicolette* 26 : 6, 23)

Les ex li baise et le front  
Et le bouce et le menton  
(*Aucassin et Nicolette* 27 : 6-7)

Ces passages, ainsi que d'autres indications dans le texte, suggèrent que cet amour est plus charnel que courtois. Aucassin loue surtout la beauté physique de Nicolette—ce qui suggère à SMITH «a more body-to-body than heart-to-heart relationship» (171). Cet amour charnel n'est pas moins apprécié par Nicolette :

Quant mes dox amis m'acole,  
Et il me sent grasse et mole,  
Dont sui jou a tele escole  
Baus, ne tresce, ne carole,  
Harpe, gigne, ne viole  
Ne deduis de la nimpole  
N'i vauroit mie.  
(*Aucassin et Nicolette* 33 : 4-10)

Ce doinst Dix l'esperitables  
C'oncor vous tiengne en me brace,  
Et que vos baissiés me face,  
Et me bouce et mon visage,



Damoisiaux sire!

*(Aucassin et Nicolette 37 : 14-18)*

Aucassin insiste sur la beauté de Nicolette beaucoup plus que le devrait un héros courtois<sup>4</sup>. Alors, on pourrait dire que l'amour qu'ils éprouvent est plus physique que celui qui se trouve dans les autres romans courtois. L'essentiel, c'est que cet amour est adolescent. Puisque cet amour ne se base pas trop sur la réflexion, il se montre pur et spontané—ce qui est la règle du vrai amour. Par contre, ce qui ferait rire le public médiéval est le fait que les amants s'emballent sur l'amour charnel et s'éloignent de l'amour spirituel qui rapproche le chevalier de Dieu. Le chevalier qui erre du droit chemin est une source de comédie dans la littérature médiévale<sup>5</sup>.

L'amour qu'Aucassin éprouve pour Nicolette devrait l'inspirer à faire de grandes gestes chevaleresques, et le poète nous promet de telles actions au début du roman ou il nous parle du héros typiquement courtois qu'on va trouver dans *Aucassin et Nicolette* :

Des grans paines qu'il soufri,  
Et des proueces qu'il fist  
Por s'amie o le cler vis

*(Aucassin et Nicolette 1 : 5-7)*

Comme l'explique ZUMTHOR, la courtoisie est «un art d'aimer assez subtil, aux gentillesse parfois raffinées et qui n'excluent pas de grandes passions tant que celles-ci restent maîtrisées. L'amour se situe au sein de l'existence, qu'il anime et éclaire, mais qui le dépasse.» (*Essai* 470-471). Pour mériter la dame, le chevalier

---

<sup>4</sup>Ce trait est signalé aussi par N. SMITH. Il dit «the word *joie*, suggesting the *joie d'amour* and *delis* whose connotations we have already seen, thus continue up to the very end the theme of physical love—not *too* sensual, but adolescent, a bit in the style of *Manon Lescaut* and even with a touch of innocence, but none the less far from the heroines of Chrétien de Troyes» (178).

<sup>5</sup>Voir ROBERTSON, 18.

ajoute à la grandeur d'esprit et d'âme «un souci de renommée, par la libéralité, par le refus du mensonge, de l'envie, de toute lâcheté» (469).

Mais si Aucassin satisfait à la première exigence d'un héros, ce qui est de souffrir de grandes peines, il n'en fait pas autant pour les prouesses qu'il doit accomplir. En effet, Aucassin fait très peu de gestes chevaleresques, ne s'ennoblit point et ne prouve pas qu'il mérite l'amour de sa dame<sup>6</sup>. Et c'est là l'élément principal de l'incongruité dans cette parodie. Comme le dit bien CHOPPIN, «l'auteur . . . a peint avec force l'obsession, l'absolu de la passion, l'amour en regard duquel rien ne compte» (90). Cet amour qui devrait lui être inspirateur l'empêche d'agir. Le poète dit :

Mais si estoit soupris d'Amor qui tout vaint, qu'il ne voloit estre  
cevalers, ne les armes prendre, n'aler au tornoi, ne faire point de  
quanque deüst

(Aucassin et Nicolette 2 : 15-18)

Plus bas, le père d'Aucassin parle de l'effet que Nicolette a sur son fils :

« . . . C'or par li [Nicolette] pert jou Aucassin, qu'il ne veut estre  
cevaliers, ne faire point de quanque faire doie.»

(Aucassin et Nicolette 4 : 6-7)

Au lieu de le rendre plus généreux et preux, cet amour le rend plus égoïste et infantin. Par exemple, Aucassin refuse catégoriquement de prendre les armes parce que son père ne veut pas le laisser épouser Nicolette. Il dit :

Ja Dix ne me doinst riens que je li demant, quant ére cevaliers ne  
monte a ceval, ne que voise a estor ne a bataille, la u je fiére  
cevalier ni autres mi, se vos ne me donés Nicholette, me douce  
amie que je tant aim!

(Aucassin et Nicolette 2 : 23-27)

---

<sup>6</sup>Aucassin est physiquement capable d'accomplir de telles gestes, car on le voit en faire pendant l'histoire. Cependant, ces gestes ne méritent pas l'amour de sa dame.

Même en pleine bataille, il oublie son devoir chevaleresque de défendre sa terre, tellement est-il emporté par son amour pour Nicolette :

Or ne quidés vous qu'il pensast n'a bues n'a vaces n'a civres  
prendre, ne qu'il ferist cevalier ne autres lui! Nenil niënt, onques  
ne l'en sovint; ains pensa tant a Nicolete sa douce amie qu'il  
oublia ses resnes et quanques il dut faire.

(*Aucassin et Nicolette* 10 : 6-10)

Au lieu d'être transformé en preux galant, il devient le plus pitoyable des chevaliers, incapable d'accomplir la moindre geste héroïque—donc, indigne de l'amour de n'importe quelle dame. On pourrait dire que cet amour le dégrade. Incapable de maîtriser sa passion, il perd toute noblesse et toute grandeur morale. Comme PAUPHILET le dit, «Aucassin sombre par l'amour dans la honte ou la lâcheté, alors que l'amour, selon la doctrine courtoise, doit être la source de toute prouesse, de toute élégance et énergie morales» (242). Si l'amour inspire Aucassin, c'est pour des raisons égoïstes. Il ne pense pas à se rendre digne de sa dame mais à la récompense charnelle qui l'attendra s'il réussit à revenir de la bataille. S'il se défend et prend l'ennemi de son père, ce n'est point parce qu'il pense à son devoir chevaleresque envers son pays et sa famille. Au contraire, il le fait parce qu'il veut revoir Nicolette. Ici c'est le plaisir de sa compagnie qui le fait agir d'une manière héroïque et non pas le désir de mériter sa dame<sup>7</sup>.

Et puis que j'arai la teste caupée, ja mais ne parlerai a Nicolete me  
douce amie que tant aim.

(*Aucassin et Nicolette* 10 : 18-20)

---

<sup>7</sup>Selon LACY, cette conduite est courtoise à sa façon parce que le résultat, aussi mal motivé qu'il soit, se conforme à la courtoisie : «Thus while the love had earlier inhibited action, it ironically and in a convoluted fashion does inspire Aucassin in this episode to conform to another courtly convention, whereby love inspires the lover to act and enables him to perform extraordinary feats. In other words, this poem fuffills courtly expectations but does so in its own particular way» (67).

Mais quand son père ne le laisse pas voir Nicolette après la bataille comme il l'avait promis (une conduite peu courtoise de la part de son père), Aucassin le trahit en lâchant son ennemi :

Ce m'afiés vos, fait Aucassins, que a nul jor que vos aiés a vivre,  
ne porrés men pére faire honte ne destorbier de sen cors ne de sen  
avoir, que vos ne li faciés!

(Aucassin et Nicolette 10 : 66-68)

Il finit par perdre toute grandeur morale. Il se conduit comme un enfant égoïste et on abandonne de nouveau l'espoir de le voir agir en guise de chevalier. Le seul moment où Aucassin décide de se conduire en chevalier est à Torelore où, comme on verra plus bas, sa conduite est malplacée.

On voit, donc, un déséquilibre entre les sentiments et l'action. Au lieu de le rendre preux, l'amour rend Aucassin passif et indigne de sa dame. Cela est bien évident dans son manque d'effort pour retrouver Nicolette. Le service qu'il doit à sa dame disparaît dans le sentiment, et il finit par la servir seulement en paroles :

—Douce amie o le vis cler,  
Or ne vous sai u quester.  
Ainc Dius ne fist ce regné,  
Ne par terre ne par mer,  
Si t'i quidoie trover  
Ne t'i quesisce.

(Aucassin et Nicolette 35 : 10-15)

Bien qu'il veuille la retrouver, il ne fait aucun effort pour le faire. Quand l'amour le pique au vif, il fond en larmes au lieu de prendre de l'action comme on voit :

Membre li de ses amors,  
De Nicholette le prox,  
Qu'il ot amée tans jors;  
Dont jete souspirs et plors.

(Aucassin et Nicolette 39 : 7-10)

quant ele vint u palais, si trova Aucassin qui ploroit et regretoit  
Nicolete s'amie, por çou qu'ele demouroit tant.

(*Aucassin et Nicolette* 40 : 39-40)

Tout le long de la chantefable la passivité d'Aucassin fait contraste avec la conduite active de Nicolette.<sup>8</sup> C'est elle qui s'ennoblit et prend les qualités d'un grand chevalier. Même l'auteur nous fait remarquer cela en déclarant :

Nichole, li preus, li sage,

(*Aucassin et Nicolette* 37 : 1)

Quand les deux sont enfermés, Aucassin en prison et Nicolette dans une tour, c'est Nicolette qui passe à l'action et s'en échappe tandis qu'Aucassin reste passif et passe son temps à pleurer. C'est elle, le personnage habile et courageux; elle entre dans la forêt pendant qu'il fait nuit (Chap. 16, 17, 18); elle apprend à jouer de la viole, se déguise en jongleur et traverse le pays pour se rendre à Beaucaire (Chap. 38). S'il y a des retrouvailles à la fin de l'histoire, c'est grâce à ses efforts. En effet, c'est Nicolette qui donne le bon exemple de l'amour inspirateur. Elle dit :

Aucassins, gentix et sages,  
Frans damoisiaux honorables,  
Vos douces amors me hastent  
Et me semonent et travaillent.

(*Aucassin et Nicolette* 37 : 10-13)

Dans son cas à elle, l'amour est ennoblissant. Son amour pour Aucassin la rend active, lui donne la force de réaliser ses rêves et d'être courageuse. Là où l'amour émeut les deux amants, Nicolette est toujours poussée vers l'action tandis qu'Aucassin, paralysé par l'émotion, tombe dans l'inactivité.

---

<sup>8</sup>FERRANTE voit un échange de rôles dans *Aucassin et Nicolette*. Selon elle, «the man is so wrapped up in love that he takes on the characteristics of a woman or at least fails to act like a man» (78).

Le seul moment où Aucassin se conduit en bon chevalier est à Torelore et, là, sa conduite est si inconvenante que le peuple veut le chasser du royaume et garder Nicolette (Chap. 29-32).

Et les gens del país diënt au roi qu'il cast Aucassin(s) fors de sa tere, et si detiegne Nicolete avec son fil, qu'ele sanbloit bien femme de haut lignage.

(Aucassin et Nicolette 32 : 17-20)

Le fait qu'Aucassin se conduit en bon chevalier dans ce monde à l'envers souligne un renversement de rôles dans la chantefable<sup>9</sup>. Et si Aucassin se fâche contre le roi, c'est parce qu'il voit, lui aussi, le ridicule dans la conduite du roi—bien qu'il ignore l'absurdité de son propre comportement. Cet épisode est une parodie de la conduite d'Aucassin. «Aucassin does, indeed, recognize the foolishness of Torelore . . . but there is no indication whatsoever that he understands the implications of the episode as they related to himself.» (MARTIN 34).

Bien que Madame MARTIN croie que le comique dans Aucassin vient en grande partie du renversement des rôles, LACEY a plutôt raison quand il dit que la conduite des deux amants n'est pas l'inversion mais l'exagération de la courtoisie : «while Aucassin's weeping and sighing may strike us as immoderate and 'unmasculine', his behavior in fact conforms to much of thirteenth-century doctrine. It is admittedly exaggerated, but not atypical.» (LACEY 66)

Comme MARTIN, LACEY pense qu'Aucassin est un amant courtois échoué, malgré le fait qu'il suit les règles de la courtoisie, parce que le monde dans lequel il se trouve n'est pas courtois. C'est : «the inevitable collision of a thoroughly

---

<sup>9</sup>Voir MARTIN, 34-35.

«courtly» lover with a most uncourtly world» (LACEY 65). L'incongruité que cette parodie présente se trouve au niveau du langage et des gestes mais on croit qu'Aucassin serait un mauvais amant courtois dans n'importe quel monde, tellement il exagère le côté affectif de la courtoisie. Il ferait rire n'importe quel chevalier de la table ronde. Selon LACEY, les règles rigides de la courtoisie faisaient de ce genre une cible parfaite pour la parodie : «transposed to an uncourtly incompatible context, courtoisie easily assumes parodic contours» (65). Pour V. ROSSMAN, «irony in *Aucassin* results from the incongruous use of certain themes appreciated by the medieval reader» (95). Il explique que l'incongruité dans la chantefable vient du fait que la conduite des personnages s'écarte des normes de la courtoisie.

Comme nous avons déjà vu ci-dessus (Chap. 2), la parodie déforme les caractéristiques les plus saillantes en les exagérant. Ce qu'on parodie dans *Aucassin et Nicolette* sont les rapports entre un homme et une femme, en particulier, les rapports qui dépendent de la courtoisie. Selon LACEY, on vise «an implicit discrepancy between the dictum that the lover thinks only of his beloved (and sighs and weeps and pines for her), and the notion that love inspires him to commit marvelous acts» (67).

La parodie déforme ce qu'elle veut tourner en ridicule. L'élément de cette relation courtoise qui est le plus ridiculisé dans notre chantefable est le déséquilibre entre les émotions et l'action chez Aucassin. On exagère le côté affectif de cet amour au détriment des gestes chevaleresques. Puisque ce sont les émotions qu'on met en relief dans *Aucassin et Nicolette*, on pourrait conclure que c'est cet élément qui est la cible de notre parodie.

Tout cela dit, on pourrait bien se demander pourquoi on parodierait la courtoisie. MARTIN suggère que c'est pour souligner le conflit entre l'amour courtois et la chrétienté (voir MARTIN 35). ROBERTSON serait probablement d'accord : pour lui, le côté charnel et égoïste de l'amour courtois est le contraire de la charité ou l'amour chrétien (5).

HANNING résume bien l'idéologie de la courtoisie en disant que l'amour de la dame inspire les actions chevaleresques et que les actions chevaleresques inspire l'amour. À son avis, «the chivalry topos aims to reconcile the two contrary forces of love and prowess, the sexual and aggressive impulses, by making each one inspire the other» (54). Mais il voit une contradiction entre les effets de l'amour courtois : d'un côté, le chevalier doit extérioriser son amour et se concentrer sur la société en faisant des gestes généreux et héroïques; d'un autre côté, il doit intérioriser son amour et se concentrer sur lui-même et ses émotions. Cet amour est, donc, généreux et égoïste en même temps. L'équilibre entre les deux est délicat. Si l'on se penche trop sur la générosité ou l'égoïsme, on nuit à cet amour inspirateur. Comme l'indique BARRON, le résultat pourrait être «excess of inspiration and lack of self-awareness; intemperance in practicing one virtue to the neglect of others and lack of measure; regard for one's honour to the disregard of the honour of others» (103).

LACEY voit la même contradiction dans cet amour qui accable d'émotion le chevalier et l'inspire à faire de grands gestes. «These are not irreconcilable, of course, but maintain a comfortable tension : one impulse is essentially introverted, self-centered, perhaps passive; the other is extroverted, altruistic, and active» (37).



Ces critiques voient donc une faute de logique dans l'idéologie courtoise. Les deux éléments principaux de la courtoisie, l'émotion et l'action, sont contradictoires et difficiles à reconcilier.

D'un point de vue purement esthétique, la courtoisie peint un tableau très idéalisé—et même trop idéalisé—de l'amour. D'abord, on raffine l'amour au point d'en faire ce qu'on voudrait qu'il soit, et en même temps, on le rend très codifié. On devait voir la subjectivité de ce genre qui réduit les larmes et les soupirs d'un amant à une formule littéraire. Il est raisonnable de considérer qu'on se lasserait de ce genre au treizième siècle parce que la littérature de cette époque soulignait des caractéristiques différentes.

Le treizième siècle se souciait surtout de l'ordre social, du réalisme et de la raison. HANNING dit que «the Arthurian cycle of the thirteenth-century shows its basic hostility to the twelfth-century chivalric romance» (240). Il voit dans la littérature de cette époque un mouvement qui laisse de côté les considérations personnelles et souligne les obligations sociales. Au lieu de mettre l'expérience de l'individu au premier plan, c'est le bien collectif qui compte. L'égoïsme met en danger la société en général parce que celle-ci se basait sur l'interdépendance des groupes bien définis. Si l'individu fixait son regard sur lui-même, il négligerait les autres qui comptaient sur lui.

La deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle attachait déjà plus d'importance à la logique et la philosophie (BALDWIN, 66-67). Au XIII<sup>e</sup> siècle, Abélard influença beaucoup la pensée médiévale. Ce philosophe introduit la logique, l'emploi de la raison et l'analyse à l'étude des lettres et soulignait l'importance de faire des

commentaires bien raisonnés. Sa méthode était plus humaine, pratique et réaliste car «it took account of difficulties and of natural human feelings» (KNOWLES 129). Tous ces courants durent contribuer à rendre la littérature courtoise du XII<sup>e</sup> siècle démodée. Les valeurs présentées dans la littérature changeaient et l'on passait à d'autres formes littéraires comme les fabliaux, par exemple.

Le discours littéraire qu'on trouve dans *Aucassin et Nicolette* se place entre une littérature qui cherche l'idéalisme et une littérature qui cherche le réalisme. Aucassin est mis dans des situations qui exigent une conduite pratique et rationnelle, mais au lieu de se conformer, il s'accroche au sentimentalisme de la courtoisie. Il néglige son devoir comme chevalier. Nicolette s'y conforme pourtant et au lieu de se conduire comme une dame courtoise, elle prend une attitude plus pratique et fait ce qu'exige chaque situation. Si l'histoire avance, c'est grâce à elle.

Le poète suggère, donc, que le sentimentalisme est peu pratique. La courtoisie devint si codifiée et idéalisée que les émotions et l'amour inspirateur perdirent toute vraisemblance. Comme la conduite du héros était égoïste et soulignait l'individualisme, elle correspondait très peu aux valeurs féodales et chrétiennes de l'époque. Ces valeurs naquirent des exigences réelles de la vie quotidienne de la société. Il fallait être généreux et charitable et mettre le bien des autres devant le sien pour assurer la survivance de la société entière. L'amour courtois faisait oublier la société comme on voit chez Aucassin qui, complètement épris par son amour pour Nicolette, oublia son devoir chevaleresque. C'est cet amour introverti qui le défait et l'affaiblit. Pour que l'amour soit bon, il faut que l'amant fixe les yeux sur autrui. L'amant devrait s'ouvrir au monde au lieu de se renfermer sur lui-même. Quand il

fixe les yeux sur lui-même, son amour et ses relations avec autrui s'écroulent—tel était le cas dans la société en général. On ne pouvait vivre isolé d'autrui, dans son petit univers. Tout le monde était lié aux autres dans la société, dépendant de son prochain, et on ne pouvait pas survivre sans lui.

## Conclusion

Toute littérature présente une certaine vision du monde. La parodie dévoile l'illusion littéraire et met le lecteur en face des éléments clé d'un ouvrage ou d'un genre. Elle est une sorte de réaction à la littérature. Le parodiste tourne sa cible en ridicule en la déformant. Cette déformation crée un effet d'incongruité et, une fois aperçue, fait rire. Dans la parodie ce n'est normalement pas la forme qui est la cible mais le fond. La forme n'est que le véhicule qui charrie les idées d'un auteur. Pour mettre en relief ses idées, on doit forcément reprendre la forme. En répétant ses idées, on les fait revivre et les renforce mais en les déformant aussi on les montre sous une autre lumière.

La société et la littérature possèdent chacune sa propre vision du monde avec des valeurs et des idéals bien précis qui permettent à l'être humain de se définir. On lui permet de réaliser ses rêves, d'imposer un certain ordre à l'intérieur d'un système bien déterminé. On reconnaît souvent que ces systèmes ont des imperfections mais on les accepte parce qu'on les aime et les trouve utiles. Normalement c'est la littérature qui nous fournit des idéals et c'est la société qui essaie de maintenir une certaine stabilité sociale en nous offrant une vision plus pratique du monde.

Un conflit se crée quand la vision que la littérature a du monde ne correspond plus à la vision que la société a ou veut avoir d'elle-même. Quand la façon dont la littérature présente la société ne correspond plus à la façon dont la société se voit, les deux s'affrontent. La parodie est la réaction de l'image que la société a d'elle-même à l'image que la littérature présente de la société. Et pourquoi cette réaction? Premièrement, la littérature par sa nature même ne peut être que limitée et subjective.

Elle ne peut pas décrire la réalité sans en omettre certaines choses. L'auteur doit toujours faire un choix parmi les mots et les idées qu'il va présenter. Alors, la réalité dépasse forcément la littérature. Si un genre ou un ouvrage devient très populaire et rivalise, domine même, la vision du monde que soutient la société, celle-ci voudra la remettre à sa place. Une deuxième raison pour cette réaction pourrait être parce que les idées, les courants de pensée et la vision du monde de la société changent. Tout ouvrage littéraire, par contre, est statique. Quand les idées et les valeurs d'une société changent, celles de la littérature peuvent devenir démodées. La réaction parodique montre les limites de cette littérature en soulignant la différence entre la vision du monde de la littérature et la vision du monde populaire de la société.

On parodie, donc, un ouvrage pour contraster deux visions du monde; celle de la littérature et celle du monde réel. On bouleverse les valeurs que propose la littérature et renforce les valeurs de la société—pas forcément parce qu'on ne les aime pas mais plutôt parce que la littérature est illusoire. Elle séduit le lecteur et le fait tourner le regard vers elle. Comme sous un sortilège, le lecteur est épris par la littérature. Mais si la vision du monde littéraire ne correspond pas à la réalité telle que la société la définit, la société réagit. Puisque ce sont les œuvres populaires qui se font parodier, on les critique en faisant rire pour n'offenser personne. À travers l'incongruité on contraste le discours interne de la société avec le discours interne de la littérature. Le rire démystifie celui-ci et renforce les valeurs propagées par la société. Alors, dans une parodie la littérature finit par prendre un air de subjectivité.

Et comment est-ce que la parodie contraste ces deux visions du monde? Elle déforme les éléments les plus saillants d'un ouvrage ou d'un genre afin de les mettre

en relief. On exagère les caractéristiques principales pour qu'elles soient en pleine vue. Ainsi, le lecteur obtient un modèle élargi de la vision du monde littéraire qu'il peut facilement comparer au monde réel.

La parodie reprend les éléments subjectifs de la littérature et les déforme d'une manière comique. Cela se fait à travers l'incongruité et, comme on a vu ci-dessus (Chapitre 2), c'est l'incongruité qui provoque le rire et le rire qui renforce certaines valeurs.

Dans *Aucassin et Nicolette*, les caractéristiques des personnages principaux sont exagérées et poussées à l'extrême. Ce qu'on tourne le plus en ridicule est la relation entre le chevalier et la dame. Dans la courtoisie, la femme devient la déesse de l'univers du chevalier. Le chevalier se met à son service et, inspiré par elle, fait de grands gestes héroïques et devient bon et généreux. Ces grands gestes doivent, à leur tour, inspirer l'amour chez la dame. La chantefable exagère le côté affectif du chevalier courtois qui se fait absorber par son petit univers sentimental : il ne voit plus les autres et devient égoïste. Elle exagère aussi le rôle de la dame dans la littérature courtoise. La dame prend les qualités d'une vraie déesse aux yeux du chevalier. Puisque le chevalier se plonge dans la dévotion sentimentale beaucoup plus qu'il ne le devrait, il finit par négliger le rôle actif qu'il doit jouer et c'est la femme qui est obligée de l'assumer. Elle devient le personnage actif et finit par l'éclipser.

Le discours qui s'établit dans cette chantefable est entre la courtoisie et une société féodale et chrétienne. Il y a un conflit entre les valeurs et les idéals de la courtoisie et celles de la société. Les valeurs chrétiennes prêchaient que l'amour de

Dieu et la *caritas*—l'amour qu'on a pour son prochain—étaient plus importants que toute autre chose dans la vie. La féodalité prêchait la fidélité envers son seigneur et sa patrie. Les deux avaient en commun l'idée que la société était plus importante que l'individu. La courtoisie, par contre, attachait la plus grande importance à l'individu. Elle faisait oublier Dieu et la loyauté qu'on devait à son seigneur et à son pays. Pour être bon chevalier il fallait établir un équilibre délicat entre les deux. Mais cet équilibre était difficile à trouver, impossible même. Le chevalier finissait souvent par se pencher trop vers l'action ou vers la sentimentalité. Tel est le cas d'Aucassin. Cet amant ne pense qu'à sa dame et à la souffrance qu'il éprouve sans elle et finit par négliger les autres qui comptent sur lui dans la société.

Alors, *Aucassin et Nicolette* est une réaction à trois choses : le conflit qui existait à l'intérieur de la doctrine courtoise; le conflit entre les valeurs de la courtoisie et les valeurs féodales et chrétiennes de la société; et le changement de perspective littéraire qui passait d'une littérature noble, sentimentale, individualiste et idéalisée à une littérature plus humaine, plus réaliste et plus soucieuse du bien-être social.

Il serait intéressant de savoir qui écrivit cette chantefable. Cela nous aiderait à mieux déterminer à quoi l'auteur réagissait au juste. Un clerc, par exemple, serait peut-être contre l'hérésie de la courtoisie et le culte de la vierge. Ou peut-être que c'était un écrivain qui aimait ce style et voulait le réemployer mais se rendait compte que c'était démodé et, le présenta donc comiquement pour ne pas le faire rivaliser avec les nouveaux styles ou genres qui jouissaient de la faveur publique à ce moment-

là. Et si c'était une femme qui voulait présenter la dame dans un rôle actif mais le fit comiquement sous la guise de la parodie?



## Bibliographie

### Éditions :

BOURDILLON, F. W., éd. «*Aucassin et Nicolette*», *edited by F. W. Bourdillon, M.A.*

Manchester : The University Press; London: Longmans, Green and Co., 1919;  
réimpression, 1930. Pp. lxxii + 229.

DUFOURNET, JEAN, éd. «*Aucassin et Nicolette*», *Édition critique. Chronologie, préface, bibliographie, traduction et notes par JEAN DUFOURNET.* Paris : Garnier-Flammarion, 1973. Pp. 191.

ROQUES, MARIO, éd. «*Aucassin et Nicolette*». *Chantefable du XIII<sup>e</sup> siècle, éditée par Mario Roques.* Classiques français du moyen âge, [41]. Paris : Librairie Honoré Champion, 1925. Pp. xxxvi + 97. Deuxième édition; nouveau tirage revu et complété, 1935. xxxviii + 105; réimpression, 1969.

SUCHIER, HERMANN, éd. «*Aucassin et Nicolette*», *Texte critique accompagné de paradigmes et d'un lexique par HERMANN SUCHIER. Huitième édition avec une table contenant la notation musicale* [trad. Albert Counson. Paderborn: Schöningh, 1913. 136. Réimpression, New York : G. E. Stechert, 1936. xiii + 136.

### Ouvrages généraux :

Anon. «Amour: l'amour dans l'histoire et dans la littérature», *Grand Larousse Encyclopédique* (Paris: Librairie Larousse, 1970), t I.

ARTIN, TOM. *The Allegory of Adventure.* Lewisberg, PA: Bucknell University Press, 1974.

BAKHTIN, MIKHAIL. *.i.Rabelais; Rabelais and his World*, trad. HELENE ISWOLSKY. Cambridge, Mass: M. I. T. Press, 1968.

- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. R. W. ROSTEL. Ann Arbor, Michigan : Ardis, 1973.
- . *Esthétique et théorie du roman*, trad. DARIA OLIVIER. Paris : Gallimard, 1978.
- . *The Dialogic Imagination*, trad. CARYL EMERSON et MICHAEL HOLQUIST; éd. MICHAEL HOLQUIST. Austin et London : University of Texas Press, 1981.
- [BAKHTIN, MIKHAIL] / V. N. VOLOSINOV. *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. LADISLAV MATEJKA and I. R. TITUNIK. New York et London: Seminar Press, 1973.
- BALDWIN, MARSHALL. *The Medieval Church*. New York : Cornell University Press, 1969.
- BARRON, W. R. J. *English Medieval Romance*. London: Longman, 1987.
- BENSON, LARRY, et JOHN LEYERLE, EDS. *Chivalric Literature*. Toronto : University of Toronto Press, 1980.
- BERUBE, CAMILLE. *La Connaissance de l'Individu au Moyen Âge*. Montréal : Presse de l'Université de Montréal, 1964.
- BLOCH, R. Howard. *Medieval French Literature and Law*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- . *Etymologies and Geneologies*. Chicago : University of Chicago Press, 1983.
- BOUTET, DOMINIQUE et ARMAND STRUBEL. *Littérature, Politique et Société dans la France du Moyen Âge*. Paris : Presses Universitaires de France, 1979.
- BROWN, PETER R. *Augustine of Hippo*. London : Faber, 1967.

- CHOPPIN, JOSEPH. *Amour et Mariage dans la Littérature Française du Nord au Moyen-Âge*. Paris : Librairie d'Argences, 1961.
- COHEN, GUSTAVE. *Tableau de la Littérature Française Médiévale*. Paris : Richard-Masse, 1950.
- COOKE, THOMAS D., et BENJAMIN HONEYCUTT, éds. *The Humour of the Fabliaux*. Columbia : University of Missouri Press, 1974.
- COURCELLE, PIERRE PAUL. *La «Consolation de la Philosophie» dans la Tradition Littéraire*. Paris : Études Augustiniennes, 1967.
- DENOMY, A. J. *The Heresy of Courtly Love*. New York : D. C. McMillan Co., 1947.
- DRONKE, PETER, éd. *A History of Twelfth Century Western Philosophy*. Cambridge : Cambridge University Press, 1988.
- DUBY, GEORGES. *Des Sociétés Médiévales*. Paris : Gallimard, 1971.
- . *Guerriers et Paysans. VII-XII<sup>e</sup> s.* Paris : Gallimard, 1973
- . *The Chivalrous Society*, trad. Elberg Foster. London : Arnold, 1977.
- . *Les Trois Ordres*. Paris : Gallimard, 1978.
- . *Medieval Marriage : Two Models of Twelfth Century France*, trad. CYNTHIA POSTAN. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1978.
- . *Que Sait-on de l'Amour en France au XII<sup>e</sup> siècle?* Oxford : Clarendon, 1983.
- . *The Knight, the Lady, and the Priest*, trad. BARBARA BRAY. New York : Pantheon Books, 1983.
- DUISIT, LIONEL. *Satire, Parodie, Calebour*. Saritoga : Anma Libri, 1978.

- FARAL, EDMOND. *Recherches sur les Sources Latines des Contes et des Romans  
Courtois*. Paris : Librairie Honoré Champion, 1913.
- FEINBERG, LEONARD. *Introduction to Satire*. Iowa : Iowa State University Press : 1967.
- FERRANTE, JOAN M. *Woman as Image in Medieval Literature*. New York : Columbia  
University Press, 1975
- FRAPPIER, JEAN. *Amour Courtois et Table Ronde*. Genève : Librairie Droz, 1973.
- . *Chrétien de Troyes*. Athens, Ohio : Ohio University Press, 1982.
- GENETTE, GERARD. *Palimpsestes*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- GILSON, ÉTIENNE. *La Philosophie du Moyen Âge*. Paris : Petite Bibliothèque Payot,  
1976.
- GRAVDAL, KATHRYN. *Vilain et Courtois. Transgressive Parody in French Literature of  
the Twelfth and Thirteenth Centuries*. Lincoln : University of Nebraska Press,  
1989.
- HAMILTON, BERNARD. *Religion in the Medieval West*. London : Edward Arnold Ltd.,  
1986.
- HANNING, ROBERT W. *The Individual in Twelfth-Century Romance*. New Haven: Yale  
University Press, 1977.
- HAMILTON, ELIZABETH. *The Life of Saint Teresa of Avila*. Westminster : Christian  
Classics, 1982.
- HODGART, M. *La Satire*. Paris : Hachette, 1969.
- HUTCHEON, LINDA. *A Theory of Parody*. London : Methuen, 1985.
- KNOWLES, DAVID. *Evolution of Medieval Thought*. New York : Vintage Books, 1962.
- KOESTLER, ARTHUR. *Act of Creation*. New York : Macmillan, 1964.

LAZAR, MOSHE. *Amour Courtois et «Fin'Amors»*. Paris : Klincksieck, 1964.

LECLERQ, JEAN. *La liturgie et les paradoxes chrétiens*. Paris: Éditions du Cerf, 1963.

LOOMIS, ROGER SHERMAN. *Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*. New York :  
Columbia University Press, 1949.

LOT-BORODINE, MYRRHA. *De l'Amour Profane à l'Amour Sacré*. Paris : Nizet, 1979.

MANELLI, RAOUL. *La Religion Populaire au Moyen Âge*. Montréal : Institut d'Études  
Médiévales Albert-LeGrand, 1975.

MARTIN, JUNE HALL. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto, and the Parody of the  
Courtly Lover*, Colección Tamesis, A, 21. London : Tamesis, 1972.

MELLONE, SYDNEY HERBERT. *Western Christian Thought in the Middle Ages*. London :  
William Blackwood & Sons Ltd., 1935.

MENARD, PHILIPPE. *Le Rire et le Sourire dans le roman courtois en France au moyen âge  
(1150-1250)*, Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences Humaines.  
Genève : Librairie Droz, 1969.

MUIR, LYNETTE. *Literature and Society in Medieval France*. New York : St. Martin's  
Press, 1985.

NOURRISSON, JEAN-FELIX. *La Philosophie de Saint Augustin*. Frankfurt : Minerva  
Gmbh., 1968.

OWEN, D. D. R. *Noble Lovers*. London: Phaidon Press, 1975. [Les pp. 137-144 sont  
consacrées à *Aucassin et Nicolette*.]

PARIS, GASTON, éd. «Aucassin et Nicolette», *Poèmes et Légendes du Moyen Âge*. Paris:  
Société d'Édition Artistique, 1900, 97-112.

- PAUPHILET, ALBERT. «Aucassin et Nicolette» dans *Les Legs du Moyen Âge*, Bibliothèque Elzévirienne, Nouvelle Série, Études et Documents. Melun : Librairie d'Argences, 1950, Chap. VIII, 239-48.
- PAYEN, M. *Les Origines de la Courtoisie dans la Littérature Française Médiévale*. Paris : Centre de Documentation Universitaire, 1967.
- PICONE, MICHELANGELO, GIUSEPPE DISTEPHANO et PAMELA D. STEWART, éd. *La Nouvelle* : Actes du Colloque International de Montréal. Montréal : Plato Academic Press, 1983.
- POUND, EZRA. *L'Esprit des Lettres Romanes*. Paris : C. Bourgeois, 1966.
- RIBARD, JACQUES. *Le Moyen Âge : Littérature et Symbolisme*. Genève : Éditions Slatkine, 1984.
- RICHARDSON, HERBERT, MRS. *Parody*. London : Oxford University Press, 1935.
- ROBERTSON, D. W., JR. *Essays in Medieval Culture*. Princeton : Princeton University Press, 1980.
- ROSE, MARGARET A. *Parody//Meta-Fiction*. London : Croom Helm, 1979.
- ROSSMAN, VLADIMIR. *Perspectives of Irony in Medieval French Literature*. The Hague : Mouton, 1975.
- RUGGIER, PAUL, G. *Versions of Medieval Comedy*. Oklahoma : University of Oklahoma Press, 1977.
- SARGENT-BAUR, BARBARA NELSON, AND ROBERT FRANCIS COOK. «Aucassin et Nicolette»: *a Critical Bibliography*, Research Bibliographies and Checklists, 35. London : Grant and Cutler Ltd., 1981.

- SHLONSKY, TUVIA. «Literary Parody : Remarks on its Method and Function.»  
*Proceedings of the Fourth Congress of the International Comparative Association*, éd. F. JOST, 2 vol. The Hague, 1966, II, 797-801.
- SCHØSLER, LENE. *Le temps du passé dans "Aucassin et Nicolette"*, Études romanes de l'Université d'Odense, 5. Odense: Odense University Press, 1973.
- STEVENS, JOHN. *Medieval Romance: Themes and Approaches*. London : Hutchinson University Library, 1973. [Les pp. 129-30 discutent *Aucassin et Nicolette*.]
- THOMPSON, CLIVE, et ALAIN PAGES, éd. *Dire la Parodie*. Colloque de Cerisy, American University Studies, Series II, Romance Languages and Literature. New York: Peter Lang Publishing, 1989.
- VEISSID, JACQUES. *Le Comique, le Rire, l'Humour*. Paris : Lettres du Monde, 1978.
- VITZ, EVELYN BIRGE. *Medieval Narrative and Modern Narratology*. New York : New York University Press, 1989.
- WILSON, CHRISTOPHER P. *Jokes : Form, Content, Use and Function*. New York : Academic Press, 1979.
- WELLS, V. E., éd. Boethius. *The Consolation of Philosophy*, Translated from the Latin with an Introduction by V. E. WELLS. Markham, Ontario : Harmondsworth, Penguin Books, 1976.
- ZUMTHOR, PAUL. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- . *Langue, Texte et Enigme*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- . *Parler du Moyen Âge*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- . *La Poésie et la Voix dans la Civilisation Médiévale*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

———. *La Lettre et la Voix*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.

**Articles :**

BELLANGER, YVONNE. «Aucassin et Nicolette ou le charme discret de l'insoumission».

*Stanford French Review* 2 (1978), 47-50.

HARDEN, ROBERT. «Aucassin et Nicolette as Parody». *Studies in Philology* 62 (1966), 1-

9.

HUNT, TONY. «La Parodie médiévale : le cas d'Aucassin et Nicolette». *Romania* 100

(1979), 341-81.

JODOGNE, OMER. «La Parodie et le pastiche dans *Aucassin et Nicolette*». *Cahiers de*

*l'Association Internationale des Études Françaises* 12 (1960), 53-65. Réimprimé

dans *Der altfranzösische höfische Roman*, éd. ERICH KÖHLER, *Wege der*

*Forschung*, 425. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, 289-300

———. «Aucassin et Nicolette, Clarisse et Florent». *Mélanges de la langue et de la*

*littérature du moyen âge et de la renaissance offerts à JEAN FRAPPIER*, Publications

Romanes et Françaises, 112. Genève : Droz, 1970, I, 453-81.

LACY, NORRIS J. «Courtliness and Comedy in *Aucassin et Nicolette*». *Essays in Early*

*French Literature*, éds. NORRIS J. LACY et JERRY C. NASH). York : French

Literature Publications Company, 1982, 65-70.

LIBORIO, MARIANTONIA. «Aucassin et Nicolette : i limiti di una parodia». *Cultura*

*Neolatina* 30 (1970), 156-71.

McKEAN, M. FAITH. «Torelore and Courtoisie». *Romance Notes* 3, No. 2 (Spring,

1962), 64-8.



SARGENT[-BAUR], BARBARA NELSON. «Parody in *Aucassin et Nicolette* : Some Further Considerations». *French Review* 43 (1969-70), 597-605.

SMITH, NATHANIEL B. «The Uncourtliness of Nicolette». *Voices of Conscience*, éd.

RAYMOND J. CORMIER. Philadelphia : Temple University Press, 1977, 169-182.

SPRAYCAR, RUDY. «Genre and convention in *Aucassin et Nicolette*». *Romanic Review* 76 (1985), 94-115.

TATTERSALL, JILL. «Shifting perspectives and the illusion of reality in *Aucassin et Nicolette*.» *French Studies* 38 (1984), 257-67.

VANCE, EUGENE. «The Word at Heart : *Aucassin et Nicolette* as a Medieval Comedy of Language». *Yale French Studies* 45 (1970), 33-51.

## Index

- Abélard, Pierre: 53  
 Artin, Tom: 61  
 Aucassin (personnage): 6, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 59  
 Augustin: 25, 65  
 Bakhtin, Mikhail: 14, 22, 61, 62  
 Baldwin, Marshall: 53, 62  
 Balzac, Honoré de: 18  
 Barron, W. R. J.: 62  
 Beaucaire (lieu fictif): 49  
 Bellanger, Yvonne: 68  
 Benson, Larry: 62  
 Bérubé, Camille: 62  
 Bloch, R. Howard: 16, 62  
 Boèce (Boethius): 25, 67  
 Bourdillon, Francis: 38  
 Boutet, Dominique: 62  
 Bouvier (personnage): 43  
 Bray, Barbara: 63  
 Brown, Peter R.: 62  
 Choppin, Joseph: 46, 63  
 Chrétien de Troyes: 24, 33, 34, 35, 45, 64, 65  
 Christ: 31, 33  
 Christianisme: 6, 17, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 33, 35, 36, 52, 54, 58, 59, 65  
 Clarisse et Florent (roman): 68  
 Cohen, Gustave: 28, 37, 63  
 Cook, Robert Francis: 66  
 Cooke, Thomas D.: 63  
 Cormier, Raymond J.: 69  
 Cortezia: 27  
 Counson, Albert: 61  
 Courcelle, Pierre Paul: 25, 63  
 Courtoisie: 1, 2, 6, 24, 27, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 45, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 66, 68  
 Denomy, A. J: 63  
 Dieu: 23, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 40, 42, 43, 45  
 DiStephano, Guiseppa: 66  
 Dostoïevski, Fedor: 62  
 Dronke, Peter: 63  
 Duby, Georges: 63  
 Dufournet, Jean: 2, 61  
 Duisit, Lionel: 63  
 Emerson, Caryl: 62  
 Érec et Énide (roman): 34  
 Esprit: 26, 31  
 Faral, Edmond: 64  
 Feibleman, Leonard: 9  
 Feinberg, Leonard: 8, 64  
 Ferrante, Joan M: 49, 64  
 Fin'amors: 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 65  
 Flaubert, Gustave: 18  
 Foster, Elberg: 63  
 Frappier, Jean: 25, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 64, 68  
 Freud, Sigmund: 10  
 Genette, Gérard: 3, 64  
 Gilson, Étienne: 64  
 Gravidal, Kathryn: 3, 4, 16, 17, 64  
 Guillaume d'Aquitaine: 28  
 Hamilton, Bernard: 64  
 Hamilton, Elizabeth: 28, 30, 31, 64  
 Hanning, Robert W.: 52, 53, 64  
 Harden, Robert: 68  
 Hodgart, M.: 28, 64  
 Holquist, Michael: 62  
 Honeycutt, Benjamin: 63  
 Hunt, Tony: 3, 5, 68  
 Hutcheon, Linda: 4, 14, 15, 16, 17, 64  
 Iswolsky, Hélène: 61  
 Jackson, Michael: 12  
 Jaufré Rudel: 29  
 Jésus: 31, 42  
 Jodogne, Omer: 5, 68  
 Jost, F.: 67  
 Knowles, David: 54, 64  
 Koestler, Arthur: 64  
 Köhler, Erich: 68  
 Lacy, Norris J.: 47, 50, 51, 52, 68  
 Lagarde, André: 29  
 Lancelot (personnage): 33  
 Lauper, Cindy: 12  
 Lazar, Moshé: 24, 25, 27, 32, 33, 35, 65

- Leclercq, Jean: 65  
 Leyerle, John: 62  
 Liborio, Mariantonia: 68  
 Loomis, Roger Sherman: 65  
 Lot-Borodine, Myrrha: 65  
 Madonna: 12, 33  
 Manelli, Raoul: 65  
 Manon Lescaut (roman): 45  
 Martin, June Hall: 5, 43, 50, 52, 65  
 Matejka, Ladislav: 62  
 McKean, M. Faith: 68  
 Mellone, Sydney Herbert: 65  
 Ménard, Philippe: 5, 65  
 Michard, Laurent: 29  
 Monroe, Marilyn: 12  
 Monsonogo, Simon: 2  
 Muir, Lynette: 65  
 Nash, Jerry C: 68  
 Nicolette (personnage): 6, 37, 38, 39, 40,  
     41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,  
     54  
 Nourrisson, Jean-Félix: 25, 65  
 Olivier, Daria: 62  
 Ovide: 35  
 Owen, D. D. R.: 5, 65  
 Pagès, Alain: 67  
 Paris, Gaston: 5, 27, 65  
 Pauphilet, Albert: 5, 47, 66  
 Payen, M: 66  
 Peter Pan: 12  
 Petty, Tom: 12, 13  
 Piaget, Jean: 9  
 Picone, Michelangelo: 66  
 Picot, Guillaume: 29  
 Postan, Cynthia: 63  
 Pound, Ezra: 66  
 Raban Maur [Rabanus Maurus  
     Magentius]: 25  
 Ribard, Jacques: 66  
 Richardson, Herbert, Mrs: 3, 7, 66  
 Robertson, D. W., Jr.: 24, 25, 32, 45, 52,  
     66  
 Roques, Mario: 61  
 Rose, Margaret A.: 3, 7, 12, 17, 66  
 Rossman, Vladimir: 5, 51, 66  
 Rostel, R. W.: 62  
 Ruggier, Paul, G: 66  
 Sargent-Baur, Barbara Nelson: 5, 66, 69  
 Schøsler, Lene: 2, 67  
 Shlonsky, Tuvia: 14, 67  
 Smith, Nathaniel B.: 38, 43, 44, 45, 69  
 Spraycar, Rudy: 69  
 Stevens, John: 67  
 Stewart, Pamela D.: 66  
 Strubel, Armand: 62  
 Tattersall, Jill: 69  
 Thérèse d'Aville: 31, 64  
 Thompson, Clive: 67  
 Titunik, I. R.: 62  
 Torelore (lieu fictif): 48, 50, 68  
 Tristan (personnage): 33  
 Vance, Eugene: 69  
 Veissid, Jacques: 67  
 Vitz, Evelyn Birge: 67  
 Volosinov, V. N.: 62  
 Vraiamors: 27  
 Wells, V. E.: 67  
 Wilson, Christopher P.: 9, 10, 11, 14, 67  
 Winslow, Jack C.: 30  
 Yankovic, «Wierd Al»: 12  
 Yvain (roman): 34  
 Zola, Émile: 18  
 Zumthor, Paul: 5, 22, 45, 67, 68