

# L'ἀνδρεία féminine dans la courtoisie française – une influence byzantine ?

Ellen Söderblom Saarela

Université de Linköping

La société médiévale, si on suit ce qu'avance Michel Foucault dans *L'histoire de la sexualité*, pourrait être vue comme une « société de sanguinité »<sup>1</sup>. Le pouvoir ultime se trouve alors dans les mains de la personne qui peut choisir la vie ou la mort pour d'autres ; elle peut choisir de les tuer ou les sauver. Le pouvoir est ainsi illustré en sa forme corporelle, ce qui est indiqué déjà dans les mots « société de sanguinité ». Foucault nous emmène dans l'Antiquité, et décrit comment le patriarche possède ce pouvoir dans la société romaine. Cependant, ceci se retrouve aussi plus tard dans l'histoire. Pendant le Moyen Âge, le pouvoir se trouvait toujours dans le contrôle de la guerre et du mariage, ce qui veut dire que, dans la société patriarcale, la femme se trouve subordonnée à l'homme par le fait que son corps est possédé par lui.

Dans la littérature, on peut lire des réflexions à ce sujet. Si on pense au genre courtois dans la littérature romane, tel qu'il était en train de se développer pendant le XI<sup>e</sup> siècle, on peut comprendre que cette relation de pouvoir s'y trouve. Les personnages féminins courtois sont souvent associés à la rose et au lis, et en général comparés à la nature et au luxe dans les descriptions de leur apparence physique. Le protagoniste est normalement un homme, ainsi c'est l'élément masculin qui remporte le privilège de la perspective. Dans l'amour courtois, ou la *fin'amor*, le protagoniste masculin amoureux ne peut pas atteindre sa dame bien aimée. Elle est en général déjà mariée, et souvent à un roi. Par conséquent, elle est aussi rendue sublime. Son haut rang combiné avec le fait qu'elle est hors de portée du protagoniste la lie à Dieu même, et elle est souvent décrite comme construite par ses propres mains. Bien sûr, c'est aussi une manière de flatter son mari le roi, ou quelqu'un d'autre d'aussi élevé

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 194.

socialement<sup>2</sup>. La femme bien aimée est sublime et mise plus haut que tous les autres, et cependant, elle paraît passive ; elle semble attendre d'être « cueillie » par l'homme désiré, comme par exemple plus tard dans *Le Roman de la Rose* du XIII<sup>e</sup> siècle, où l'idéal, basé sur la combinaison entre la distance et le désir, reflète la situation dans les cours où les clercs et les femmes laïques discutent l'amour<sup>3</sup>. La sublimation de son être rend la dame passive et en fait un objet à obtenir. Aux yeux passionnés du protagoniste masculin actif, la femme devient un objet passif. Le jeune homme est souvent un chevalier *in spe*, et pour respecter les devoirs de son office et devenir un bon chevalier, il doit aussi louer une dame noble.

Voilà un dessin de la courtoisie, or, en même temps le roman médiéval tend à faire des réflexions sur des notions de sexe existantes mentionnées. Roberta L. Krueger donne une belle illustration de ce milieu littéraire ambigu où les femmes, pour une part, sont des objets passifs et des victimes de la violence masculine ; une violence qui par conséquent est présentée comme un élément « normal » de la vie chevaleresque, et pour l'autre part, où les personnages féminins sont souvent en même temps aussi des personnages complexes : « [m]any romancers portray women in a way that highlights their troublesome sexuality, their disruptive agency, or their resistant voices »<sup>4</sup>.

Le roman sur lequel je me focaliserai dans mon intervention est le roman français *Partonopeu de Blois*, écrit pendant la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle. *Partonopeu de Blois* contient plusieurs des éléments courtois mentionnés plus haut, mais il contient aussi Byzance. Ce lieu exotique paraît même essentiel pour l'histoire. C'est un lieu de luxe, de beauté et de joie. Byzance est, dans ce roman français, une utopie, un *locus amoenus* pour Partonopeu, le protagoniste. J'évoquerai aussi le roman *Cligès* de Chrétien de Troyes car ce roman, contemporain de *Partonopeu de Blois*, montre des aspects tout aussi intéressants pour le sujet. Je conclurai mon intervention en comparant *Partonopeu de Blois* au roman byzantin *Hysminé et Hysminias* d'Eumathe Macrembolites, pour proposer celui-ci comme influence possible de ce roman. En ce qui

<sup>2</sup> Georges Duby avance que dans *la fin'amor*, la dame est un objet, ou un intermédiaire du troubadour pour flatter le mari, *Mâle moyen âge : de l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, (1988) 2010, p. 81.

<sup>3</sup> Sarah Kay, « Courts, clerks, and courtly love », In : *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, ed. Roberta L. Krueger, Cambridge, Cambridge University Press, (2000) 2004, p. 84-86.

<sup>4</sup> Roberta L. Krueger, « Questions of Gender in Old French Romance », In : *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, *op. cit.*, p. 137.

concerne la possibilité qu'*Hysminé et Hysminias* soit une influence de *Cligès*, Roderick Beaton avance que le roman de Chrétien de Troyes fait état de pré-occupations présentes aussi dans le roman de Macrebolitès, en même temps qu'il diffère de la tradition dominante courtoise de l'Ouest<sup>5</sup>. Même si *Hysminé et Hysminias* n'était pas l'influence directe de *Cligès*, Beaton montre que ce roman s'inscrit dans un contexte large ; qu'il y a une pertinence à étudier ce roman byzantin diachroniquement et synchroniquement, avec un regard sur les textes occidentaux. J'en ferai l'essai plus bas dans ce texte.

Pour mieux comprendre la fonction de Byzance dans les romans français étudiés ici, je propose qu'on concentre le regard sur un certain personnage typiquement byzantin, présent dans les deux romans : l'adjuvant féminin. Là où normalement les femmes dans la littérature courtoise française sont représentées comme étant des fées merveilleuses, ici la femme byzantine est un être brave, actif, humain. Algirdas Julien Greimas avance que les adjouvants dans le conte sont ceux qui aident à faire advenir ce qui est désiré par le protagoniste, ou qui facilitent la communication pour lui<sup>6</sup>. La tâche de l'adjuvant est donc de faire avancer la narration et d'aider le protagoniste à atteindre son but. Dans les romans mentionnés, les femmes adjuvantes offrent cette aide en réagissant contre les conventions et institutions sociales. Je propose que l'explication de cette réaction se trouve dans une sorte de courage observé chez chacun de ces personnages ; une appropriation par les personnages féminins d'un courage qui a toujours appartenu aux hommes : *andreia* (ἀνδρεία). Ici le courage, lorsqu'il est approprié par les personnages féminins, est appelé « *andreia* féminine »<sup>7</sup>. Dans son étude sur les romans grecs anciens, Sophie Lalanne avance que « le courage, dans les mentalités grecques, est avant tout une affaire d'homme, une *andreia* »<sup>8</sup>. Plutarque discute la vertu féminine et le courage féminin dans son *Dialogue sur l'amour*. Dans ce dialogue, la valeur de la compagnie des femmes est augmentée ; celle-ci est aussi bonne que la

---

<sup>5</sup> Roderick Beaton, « Hopeful Monsters or Living Fossils? The Comnenian Novels and Their Medieval and Modern Reception », In : *Medieval Greek Storytelling: Fictionality and Narrative in Byzantium*, ed. Panagiotis Roilos, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2014, p. 247-248.

<sup>6</sup> Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1969, p. 178.

<sup>7</sup> Sophie Lalanne, dans son œuvre *Une éducation grecque : rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*, Paris, La découverte, 2006, la mentionne dans la page 232, dans son analyse des personnages féminins des romans grecs anciens où elle discute leurs vertus braves « féminines ».

<sup>8</sup> *Ibid.*

compagnie des hommes. D'ailleurs, le courage vertueux est, par convention, une chose masculine, ce qui se démontre déjà dans la morphologie du mot *andreia*. Si une femme veut se qualifier comme étant courageuse, elle doit, par convention, se rendre masculine ; la vertu courageuse est par conséquent un idéal trouvé dans la masculinité. Une femme, lorsqu'elle s'adapte aux qualités masculines, reste tout de même inférieure — comme elle n'est effectivement pas un homme. Ce que Plutarque paraît faire dans son dialogue est de remettre en question cette norme en ce qui concerne le courage, la vertu et les qualités qui sont, et qui ne sont pas, élevées et admirées. Il y a un manque d'appréciation des qualités « féminines », nous semble dire Plutarque, ou d'une vertu trouvée dans leur grandeur d'âme. C'est dans une sagesse profonde, associée à la justice et à la piété qu'on a envers les gens aimés, que la femme trouve ce courage et sa vertu<sup>9</sup>. Il y a contraste entre le courage masculin, qui est plutôt hostile et violent, et le courage féminin, dont la force est conduite par l'amour et l'amitié.

Dans le roman grec ancien, ce courage peut se trouver par exemple dans *Les Éthiopiennes* d'Héliodore, chez le personnage féminin Chariclée<sup>10</sup>. Je voudrais pourtant dire que, dans la littérature française du XI<sup>e</sup> siècle, on peut le trouver aussi, comme une chose étrange et autre cependant. Si on interprète la société médiévale à la manière de Foucault, la nécessité d'un tel courage devient assez évidente. Le pouvoir, s'il est atteint par le contrôle du corps humain, soit son propre corps, soit le corps des autres, et si l'homme est surtout celui qui possède ce pouvoir, alors ce courage devient une stratégie pour les femmes pour atteindre l'autonomie. Étant un courage qui lutte pour l'intégrité, il lutte dans cette situation pour l'intégrité du corps de la femme comme celui-ci est une propriété de l'homme dans la société décrite.

Pour que le courage féminin puisse se trouver dans la société courtoise française, il apparaît qu'une transgression géographique est nécessaire. Ainsi, Byzance joue un rôle très important pour l'intégration de l'*andreia* féminine, qui trouve sa place dans la littérature française dans *Partonopeu de Blois* et dans *Cligès* par Chrétien de Troyes, par l'introduction de Byzance dans la narration. Le personnage féminin courageux est par conséquent étranger, un Autre exotique. Dans ces romans, la femme orientale est colorée par toutes les

<sup>9</sup> Plutarque, *Dialogue sur l'amour*, 769 A-D, In : *Œuvres morales : tome X*, texte établi et traduit par Robert Flacelière, Paris, Les belles lettres, 1980. Lalanne décrit comment les idées illustrées par Plutarque dans *Dialogue sur l'amour* correspondent bien aux portraits de vertu donnés aux personnages femmes des romans grecs anciens dans les pages 231-239 (n. 5).

<sup>10</sup> S. Lalanne, *Une éducation grecque*, op. cit., p. 231-239.

qualités décrites par Plutarque : sagesse, notion de la vraie justice, affection et sophistication. La femme orientale est admirée grâce à ces qualités dans les romans français. Mélior est le personnage principal féminin de *Partonopeu de Blois*. Elle est l'impératrice de Byzance. Sa petite sœur est Urrique, qui, dans ce roman, a le rôle de l'adjuvant. Les deux femmes byzantines ont toutes les deux les qualités orientales, étranges et exotiques qui sont mentionnées plus haut. Mélior est celle qui prend l'initiative de la relation amoureuse avec Partonopeu : elle le mène à elle par les connaissances en magie qu'elle a, lui pour sa part n'a ni connaissance, ni rien à dire sur ce fait. C'est Mélior qui définit les règles pour leur relation. D'une certaine manière, elle devient sa protectrice ; elle s'occupe de son bien-être dans ce *locus amoenus* byzantin, et elle fait de lui un homme en lui rendant visite la nuit pour des réunions amoureuses<sup>11</sup>. Elle lui interdit de voir quiconque à l'exception d'elle-même ; ni homme ni femme.

Dans *Cligès* pourtant, le personnage principal féminin est occidental ; c'est la princesse allemande, Fénice. Fénice est, au contraire de Mélior, tout à fait passive dans sa vie. Elle est soumise face à son père : il choisit l'homme qu'elle doit épouser et il lui donne des ordres. Elle ne peut rien dire. Il y a dans le roman des vers qui paraissent y être mis pour montrer cette subordination, comme par exemple :

L'empereres sa fille mande.  
Cele i vint, des qu'il le comande<sup>12</sup>.

[L'empereur appelle sa fille. Celle-ci y vient, comme il l'ordonne.]

L'adjuvant dans ce roman est sa nourrice Thessala de Thessalie. Elle trouve les solutions des problèmes des amoureux, pour qu'ils puissent être ensemble. Impuissante dans sa situation, Fénice a besoin de cette aide. C'est Thessala qui s'occupe des sentiments de Fénice ; elle dit par exemple :

Vos amez, tout en sui certaine.  
Ne vos en tieig pas a vileine,  
Mais ce tendrai a vilenie  
Se par enfance ou par folie  
Vostre corage me celez<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Ici se trouve un exemple des allusions faites au roman ancien, notamment au mythe de Psyché et Cupidon, tel qu'il est illustré dans *L'Âne d'or* d'Apulée.

<sup>12</sup> Chrétien de Troyes, *Cligès*, In : *Romans*, édition et traduction par Charles Méla et Olivier Collet, Paris, Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1994, v. 3193-3194.

<sup>13</sup> Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. cit., v. 3075-3079.

[Vous aimez, j'en suis certaine. Je ne vous prends pas pour vilaine, mais je le trouverais vilain si à cause de puérité ou de sottise vous me cacheriez votre cœur.]

Thessala parle donc de courage quand elle parle du cœur. Fénice est honteuse de l'amour qu'elle ressent pour Cligès, comme Cligès est honteux de l'amour qu'il ressent pour Fénice. Cacher le cœur, c'est cacher le courage, et lorsque ce problème s'introduit dans l'histoire, Thessala s'y introduit aussi ; dès ce moment, elle aide les protagonistes à suivre leurs émotions, qui pour l'instant leur causent tant de souffrance.

Dans *Cligès* et *Partonopeu de Blois*, les amoureux passionnés se trouvent désespérés par leurs misères. Ils ont tous besoin du courage féminin pour les aider. C'est ce courage qui rend heureuses les situations : en pensant rationnellement en temps de malheur et en convainquant les protagonistes de ne pas se laisser gouverner par la honte causée par les conventions sociales, et en agissant uniquement pour leur bonheur. Il y a un moment dans *Cligès* où Fénice exige une relation égale :

Ja mais en trestote ma vie  
Ne quier d'autre home estre servie.  
Mes sire et mes serganz serez<sup>14</sup>.

[Je ne veux jamais pendant toute ma vie que je ne sois servie par nul autre homme ! Tu seras mon seigneur et mon servant.]

Après avoir été soumise face à son père et aux hommes conseillers à la cour, Fénice exige de son amour que l'homme soit son maître *et* son servant. Sans Thessala, cette liberté nouvelle qu'elle éprouve n'aurait jamais été réalisée. Je suis d'accord avec Megan Moore qui avance que l'union entre le français et le byzantin dans *Cligès* permet aux femmes d'articuler des critiques envers les rôles attribuées aux genres, et d'alterner différents types de masculinité<sup>15</sup>.

Byzance, dans ces romans, est un lieu heureux et beau ; elle est représentée comme une utopie par les Occidentaux. Je dirais que la fonction de Byzance est de contribuer à une nouvelle perspective sur le monde français ; c'est une manière de se mettre à l'extérieur de son propre monde : en décrivant l'Autre, on jette un nouveau regard sur soi-même. Les adjuvants byzantins deviennent

<sup>14</sup> Chrétien de Troyes, *Cligès*, éd. cit., v. 5823-5825.

<sup>15</sup> Megan Moore, *Exchanges in Exoticism: Cross-Cultural Marriage and the Making of the Mediterranean in Old french Romance*, Toronto, University of Toronto Press, 2014, p. 21.

une stratégie pour l'auteur pour faire de la femme courtoise dans la littérature française un sujet actif dans la narration. Selon Moore, « in *Cligès*, the "surplus" of Byzantium permits the literary fantasy of women's agency, the projection of a space for female empowerment in the service and critique of empire »<sup>16</sup>. Je dirais que cette description va aussi pour *Partonopeu de Blois*. La question que je voudrais poser ici est : d'où cette Byzance imaginaire vient-elle pour se placer dans cette littérature, et est-il possible que la réponse soit que sa source se trace jusqu'à Byzance-même. Je discuterai désormais la possibilité d'une influence byzantine sur *Partonopeu de Blois*, avec l'exemple du roman *Hysminé et Hysminias* d'Eumathe Macrembolitès.

Mélior, l'impératrice byzantine, parle à un moment à Partonopeu, venu à la ville Chief d'Oire où elle l'a conduit car elle le veut comme époux. Elle lui explique que tout Byzance est son empire (« Tote Besance est mes empire »<sup>17</sup>). Lorsque la littérature courtoise tend à montrer la femme aimée comme une femme sublime, liée à la nature et aux divinités, on trouve dans *Partonopeu de Blois* une explication à cette sublimation dans la réalité socio-économique. Mélior connaît toutes les sciences grâce au fait qu'elle a eu plus de cent professeurs célèbres. Née dans une maison impériale, elle a eu la grâce d'une éducation érudite. Elle dit à Partonopeu :

Maistres oi buens et de grant pris  
Et je molt bonement apris.  
Maistres oi de grant essient  
Par foies bien plus d'un cent.  
Deus me dona gracie d'apprendre  
Et d'écriture bien entendre<sup>18</sup>.

[J'ai des bons et distincts maîtres, et j'ai bien eu une éducation érudite.  
J'ai eu plus que cent maîtres de grande sagesse. Dieu me donna la grâce  
d'apprendre, et de me bien éduquer par l'écriture.]

La sagesse impressionnante sur l'écriture rappelle la cour comnène et à quel point la culture du livre y était importante, notamment chez les femmes<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> M. Moore, *Exchanges in Exoticism*, op. cit., p. 29.

<sup>17</sup> *Le roman de Partonopeu de Blois*, édition, traduction et introduction par Olivier Collet et Pierre-Marie Joris, Paris, Lettres gothiques, Librairie Générale Française, 2005, v. 1337.

<sup>18</sup> *Le roman de Partonopeu de Blois*, éd. cit., v. 4575-4580.

<sup>19</sup> Jeffrey C. Anderson, « Anna Komnene, Learned Women, and the Book in Byzantine Art », *Anna Komnene and Her Times*, ed. Thalia Gouma-Peterson, New York, Garland Publishing, Inc., 2000, p. 126.

Même les lois de la physique ne réussissent pas à causer de danger à Partonoepu sans que Mélior soit là pour le protéger ; Mélior est savante en tout, même en magie (« nigromance et encantemens »<sup>20</sup>) ; ce qui pourrait la faire ressembler à une fée courtoise, or, la magie est aussi une chose acquise par apprentissage. Ses qualités surnaturelles sublimes sont donc expliquées par ses privilèges matériels. Par conséquent, c'est une histoire où le sublime de la femme aimée est rationalisé. Ce monde désenchanté rappelle le monde des romans byzantins du même siècle, comme l'avance Carolina Cupane : « The world of the Komnenian novels appears somehow as a "disenchanted world" »<sup>21</sup>. Pourtant, le merveilleux ne surprenait probablement pas le lecteur du roman ; Carole Bercovici-Huard avance que « [l]e public occidental connaissait les merveilles artistiques de Byzance par les nombreux récits des voyageurs, des pèlerins et des auteurs littéraires [...] »<sup>22</sup>. Plus spécifiquement, l'éducation impressionnante de Mélior pourrait avoir fait penser aux gens impériaux byzantins. Plus haut, j'ai mentionné l'importance du livre et de l'écriture à la cour comnène, cependant, Mélior ne rappelle pas uniquement les femmes de la cour ; elle raconte à Partonoepu qu'elle a tout appris de la médecine (« Après appris tote mecine »<sup>23</sup>) et qu'elle est savante en physique et astronomie (« Et fisique et astronomie »<sup>24</sup>) ; selon Bercovici-Huard, ces pratiques « semblent rattacher le personnage à une tradition propre aux empereurs byzantins comme Manuel Comnène qui aimait l'astrologie et pratiquait la médecine »<sup>25</sup>. Aux yeux du jeune Partonoepu, Mélior apparaît comme une fée ; le narrateur du roman dit explicitement qu'elle *semble* une fée (« Tant est bele, bien samble fee »<sup>26</sup>), au lieu de l'*être*. Dans ce récit, la courtoisie occidentale est donc transférée dans une Byzance étrangère.

Dans l'*andreia* féminin, la sagesse trouve sa place ; Plutarque mentionne

<sup>20</sup> *Le roman de Partonoepu de Blois*, éd. cit., v. 4598.

<sup>21</sup> Carolina Cupane, « Other Worlds, Other Voices: Form and Function of the Marvelous in Late Byzantine Fiction », In : *Medieval Greek Storytelling*, op. cit., p. 189.

<sup>22</sup> Carole Bercovici-Huard, « *Partonoepus de blois* et la couleur byzantine », In : *Images et signes de l'Orient dans l'Occident médiéval*, nouvelle édition (en ligne), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1982 (généré le 03 décembre 2014), disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pup/2848>, p. 115-129 (La pagination de l'édition originale est 177-196. L'édition PDF a changé la pagination.), p. 122 (paragraphe 46).

<sup>23</sup> *Le roman de Partonoepu de Blois*, éd. cit., v. 4583.

<sup>24</sup> *Ibid.*, v. 4603.

<sup>25</sup> C. Bercovici-Huard, « *Partonoepus de Blois* et la couleur byzantine », art. cit., p. 122 (paragraphe 45).

<sup>26</sup> *Le roman de Partonoepu de Blois*, éd. cit., v. 11936.

l'intelligence de la femme<sup>27</sup> et Mélior et Thessala en sont toutes les deux des exemples. Le courage féminin se trouve aussi dans la littérature byzantine. Dans le deuxième livre d'*Hysminé et Hysminias*, le protagoniste Hysminias observe dans un jardin une peinture, où il voit, entre autres, une demoiselle représentée en habit de soldat, et il constate :

ἀνδρεία γὰρ ὡς τῆ φύσει στρατιῶτις, καὶ τῆ κλήσει παρθένος<sup>28</sup>

[Car le courage par sa nature est le soldat, et par sa dénomination la fille.]

Ici se trouve l'*andreia* comme une chose qui est liée à la femme. De plus, comme Mélior prend soin de Partonopeu à Chief d'Oire, Hysminé aussi se définit comme la protectrice d'Hysminias qui veille (« Ἐγὼ σοι φύλαξ ἀκοίμητος »<sup>29</sup>). Comme Mélior le fait, Hysminé joue un rôle dans la narration comme active dans la relation entre les protagonistes amoureux. *Hysminé et Hysminias* est intéressant aussi par le fait que les statuts sociaux des protagonistes changent tout au long de la narration, et ont donc des explications externes ; d'avoir été aristocrates, ils deviennent des esclaves, or, leur statut n'a rien à voir avec leur valeur personnelle. L'idée rationnelle de la hiérarchie sociale trouve un écho dans *Partonopeu de Blois*. Hysminé est la personne qui prend l'initiative dans leur relation amoureuse, comme Mélior le fait dans la sienne. Hysminias, comme Partonopeu, n'a pas de connaissances en amour, et doit y être initié. *Partonopeu de Blois et Hysminé et Hysminias* partagent des éléments similaires qui soulèvent la question de savoir si *Partonopeu de Blois* aurait pu être influencé non seulement par *Hysminé et Hysminias*, mais aussi par la littérature grecque et byzantine en général, aussi bien que par l'idée de plus en plus répandue en Occident que Byzance aurait pu être un lieu pour le bonheur ; une utopie où les femmes seraient cultivées et indépendantes.

Comme Partonopeu, Hysminias, séduit par la femme, quitte son ancienne vie pour pouvoir vivre avec son amour. Partonopeu est pris lorsqu'il chasse dans les forêts avec son oncle le roi Clovis, qui d'ailleurs admire et adore Partonopeu plus que son propre fils (« Li rois l'amoit de tel amor/ Que nis [le]

<sup>27</sup> « τί δὲ δεῖ λέγειν περὶ [...] συνέσεως αὐτῶν [γυναικῶν] [...] », Plutarque, *Dialogue sur l'amour*, éd. cit., 769 A-B.

<sup>28</sup> Eustathius Macrembolites, *De Hysmines et Hysminiae Amoribus Libri XI*, édition par Miroslav Marcovich, München / Leipzig, Saur (Bibliotheca Teubneriana), 2001, 2. 6.

<sup>29</sup> *De Hysmines et Hysminiae Amoribus*, éd. cit., 5. 17.

fil de sa moillier/ N'avoit il de nient plus cier »<sup>30</sup>). De sa vie privilégiée en France avec sa mère et son oncle, le jeune Partonopeu est envoyé dans un lieu étrange, oriental, pour y commencer une nouvelle vie merveilleuse. Hysminias pour sa part, dans le roman byzantin, raconte à Hysminé comment lui aussi a dû quitter son ancienne vie pour pouvoir suivre son cœur. Il dit :

... διὰ σὲ δοῦλος ἐξ ἐλευθέρου γεγένημαι, διὰ σὲ Φιλίου Διὸς ἀνητλαζάμην Ἔρωτα τύραννον. Οὐδέν μοι πατρίς, οὐ πατήρ, οὐ μήτηρ, οὐ θησαυρός, ὃν μοι πολὺν ἀπεθσαύρισεν ὁ πατήρ, οὐδ' ἄλλο τῶν ὄντων οὐδέν· σὺν σοὶ θανοῦμαι<sup>31</sup>.

[À cause de toi je me suis fait esclave d'avoir été homme libre, à cause de toi j'ai changé Zeus, le dieu d'amitié, pour le tyran Éros. Il ne me reste plus ni patrie, ni père, ni mère, ni le trésor que mon père m'avait gardé, ni rien d'autre. Avec toi je mourrai.]

Hysminias, l'héros illustre, est réduit en servitude – comme Partonopeu, le chevalier *in spe* glorieux du royaume français, est condamné à une vie clandestine, enfermé – pour l'aventure du cœur.

Il y a encore des choses similaires dans les deux romans. Un exemple en est la commune opposition des mères des jeunes hommes aux relations amoureuses dans les narrations, soit dans le rêve soit dans la réalité. Ici je propose de me focaliser sur un événement intéressant dans *Partonopeu de Blois*, qui pourrait nous indiquer que ce roman a été influencé par *Hysminé et Hysminias*. Dans *Hysminé et Hysminias*, Hysminias essaie de faire l'amour avec Hysminé, qui refuse en raison de la dévotion qu'elle a pour la chasteté ; il doit attendre. Dans le troisième livre, il rêve qu'il fait l'amour avec elle, qui refuse, ce qu'il doit respecter, mais il se réveille après, angoissé par son manque de chasteté et de capacité à contrôler ses passions. Un autre exemple se trouve dans le quatrième livre. Les amoureux s'embrassent, mais la chaste Hysminé ne laissera pas le passionné Hysminias obtenir tout ce qu'il veut. Ainsi commence une lutte entre *Éros* et *Sophrosyne*, Hysminias parle à Hysminé :

»Εἰ δέ μοι κέντρον φέρεις ὡς μέλιττα καὶ φυλάττεις τὸ σίμβλον καὶ πλῆττεις τὸν τοῦ μέλιτος τρυγητήν, ἐγκαρτερήσω τῷ σίμβλω, τὸν ἐκ τοῦ κέντρου πόνον ὑφέξω καὶ τρυγήσω τοῦ μέλιτος· οὐ γάρ με στερήσει πόνος γλυκύτητος μέλιτος, ὥσπερ οὐδ' ἄκανθα ῥόδου τοῦ ῥόδου κωλύσει με.«

<sup>30</sup> *Le roman de Partonopeu de Blois*, éd. cit., v. 538-540.

<sup>31</sup> *De Hysmines et Hysminiae Amoribus*, éd. cit., 5. 18.

Καὶ πάλιν ἐφίλουν αὐτὴν καὶ πάλιν συνέθλιβον καὶ τι δρᾶν ἐπεχείρουν ἐρωτικώτερον· ἢ δ' »Ἄλλ' οὐκ ἔσται σοι τοῦτο, νῆ τὴν Ὑσμίνην« φησίν· ἐγὼ δ' »Οὐκ ἀνήσω, νῆ τὸν Ὑσμινίαν« ἀντέλεγον. Καὶ ἦν ἕρις παρ' ἡμῖν Σωφροσύνης καὶ Ἐρωτος, εἰ μὴ τις Αἰδῶ τὴν Σωφροσύνην ἐκείνην ἐθέλει καλεῖν<sup>32</sup>.

[« Si tu portes vers moi une piqûre comme l'abeille, si tu gardes ta ruche et si tu piques celui qui veut cueillir ton miel, alors je vais persister contre ta ruche et endurer ta piqûre et cueillir ton miel ; car la souffrance ne me privera de la douceur du miel, comme les épines de la rose ne m'entravent de la fleur. » Et je l'embrassai de nouveau, et je l'empressai encore vers moi, et j'essayai de faire quelque chose encore plus érotique. « Mais par Hysminé, » dit-elle, « tu ne réussiras rien avec ce que tu fais là », et « Par Hysminias, » lui dis-je, « je ne céderai pas. »

Et puis, nous éprouvions une lutte entre la Chasteté et la Passion, si tu n'avais pas préféré le nom Pudeur pour cette Chasteté-là.]

Dans l'action amoureuse se trouve une lutte entre les participants. La chasteté semble un joueur, ainsi que la passion, dans cette lutte qu'est l'amour. Cette relation passionnée, où il n'y a pas d'accord entre les amoureux, fait penser à une scène de *Partonopeu de Blois*. Une situation similaire se trouve dans ce roman ; celle-ci n'est pas placée dans un rêve comme dans un des cas mentionnés d'*Hysminé et Hysminias*, et elle finit différemment, car Partonopeu n'obéit pas à la volonté de Mélior. Partonopeu, après que Mélior s'est couchée dans son lit, veut faire l'amour avec elle. Pourtant, Mélior essaie de refuser. La scène est détaillée et montre comment Partonopeu choisit de ne pas obéir à ce qu'exige Mélior, il utilise la force pour réussir à faire l'amour. Certes, Mélior donne l'impression de vouloir que cela se passe, car elle, comme l'avance Anthime Fourier, « ne doute pas qu'il y a quelqu'un dans son lit »<sup>33</sup>. Or, il est pertinent d'étudier le comportement de Partonopeu et la dynamique entre les deux protagonistes quand cette action se déroule. L'auteur paraît avoir placé dans ce roman courtois médiéval français une scène de la tradition littéraire grecque ancienne. La perte de la *partheneia* dans le roman grec ancien est considérée et problématisée par Simon Goldhill, qui décrit comment les larmes et la résistance, d'une certaine manière, pourraient s'interpréter comme des choses inévitables dans cette affaire. Ainsi, la chasteté devient un élément

---

<sup>32</sup> *De Hysmines et Hysminiae Amoribus*, éd. cit., 4. 22-23.

<sup>33</sup> Anthime Fourier, *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen-Âge*, Paris, A. G. Nizet, 1960, p. 320.

naturel du procès sexuel, et la souffrance un passage obligé pour qui devient une femme. D'une certaine façon, par conséquent, la souffrance devient un facteur du désir même<sup>34</sup>. Dans cette perspective, la scène longue, détaillée et pleine de résistance, est assez intéressante. Pas à pas, on suit Partonopeu dans son arrogance envers les demandes et protestations de Mélior. Ci-dessous est un extrait de la scène :

Il li a les cuisses overtes,  
 Et quant les soies i a mises,  
 Les flors del pucelage a prises.  
 Flors i dona et flors i prist,  
 Car ainc mais tel deduit ne fist,  
 Nel n'ot sofert ne il n'ot fait  
 Onques encor rien d'itel plait.  
 Trestot le soefre en pais la lasse ;  
 S'ele rien dist, c'est a vois basse.  
 Li cuers li muet molt et volete<sup>35</sup>.

[Il ouvrit ses cuisses et quand il y mit les siennes, il prit les fleurs de son pucelage. Ses fleurs il lui donna et les fleurs à elle il prit, car il n'avait jamais ni eu une telle jouissance, ni eu tant de souffrance, ni rien lui plairait jamais encore autant. Quant à elle, elle laisse toute sa souffrance dans la sérénité ; si elle dit quelque chose, c'est à voix basse. Son cœur bat beaucoup et vivement.]

Où les Grecs parleraient de *partheneia*, ici le mot est *pucelage*. La perte du *pucelage* est décrite comme un plaisir et comme une souffrance. Jamais Partonopeu n'a-t-il ni eu tant de plaisir, ni autant de souffrance. Mélior a abandonné sa résistance – si elle dit quelque chose, c'est par des chuchotements, bien qu'en elle, son cœur batte la chamade. Cette scène rappelle un passage d'*Hysminé et Hysminias*, qui décrit les difficultés pour la chaste vierge à résister à la tyrannie d'Éros, dans un rêve d'Hysminias :

Καὶ δὴ τὴν Ὑσμίνην περὶ τὴν κλίνην ὀρῶ τὴν ἐμήν, ἣν μὴδὲν αἰδεσθεὶς ὄλαις ἐφέλκομαι ταῖς χερσὶ, καὶ τῇ κλίνῃ παρακαθίζω· Ἔρωσ γὰρ ἀναιδείας πατήρ. Ἡ δ' αἰδεῖται μὲν ὡς παρθένος καὶ τὴν μὴ πειθομένην τὰ πρῶτα καθυποκρίνεται, νικᾶται δ' ὅμως ὡς παρθένος ἀνδρός, ὅτι καὶ πρὸ τῆς ἐμῆς ταύτης χειρὸς ἐξ Ἔρωτος ἦττηται<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Simon Goldhill, *Foucault's Virginité: Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 2002, p. 34-39.

<sup>35</sup> *Le roman de Partonopeu de Blois*, éd. cit., v. 1298-1307.

<sup>36</sup> *De Hysmines et Hysminiae Amoribus*, éd. cit., 3. 5.

[Et à côté de mon lit j'aperçois Hysminé, et sans la moindre pudeur – car Éros est le père de l'impudicité – je la prends dans mes bras, et je la mets sur le lit. Or, vierge, elle reste réservée, et dans un premier moment, elle fait semblant de ne pas être persuadée. Elle est pourtant aussitôt vaincue, comme cela se passe entre une jeune fille et un homme ; car même avant de sentir ma main, elle était déjà soumise à Éros.]

Cependant, dans *Partonopeu de Blois*, aussi bien que dans *Hysminé et Hysminias*, il se trouve aussi des séquences humoristiques. Dans la scène discutée, Mélior dit à Partonopeu qu'il doit cesser ses avances. Partonopeu éprouve donc de la honte, or, il continue l'acte tout de même, affecté par l'orgueil. Plusieurs fois, il est décrit comme un enfant, et sur un ton discrètement sarcastique, Mélior lui pose la question suivante après qu'ils ont fini :

Est ce vos nus amendemens<sup>37</sup> ?

[Cela va mieux alors ?]

Dans cette scène violente il se trouve donc un esprit comique. On trouve ici ce qu'avance Godhill par rapport au roman grec ancien *Daphnis et Chloé* ; que c'est un exemple d'une « manipulation ironique par et à l'intérieur du cadre de la narration patriarcale »<sup>38</sup>. Voilà une scène pleine de joie, résistance et souffrance à la fois. C'est une lutte. Dans la perte de la virginité, la femme bien aimée perd son inaccessibilité, en d'autres mots, ce qui d'une manière définit la *fin'amor* – et à la fois elle s'approche des scénarios trouvés dans la tradition littéraire grecque, qui est l'inspiration essentielle pour le roman de Macrembolitès<sup>39</sup>.

Pour conclure, on peut constater que dans un contexte courtois français, où le sexe masculin gouverne une société dans laquelle le pouvoir ultime se trouve dans le contrôle du corps, la femme semble normalement avoir un rôle passif dans cette relation de pouvoir. L'Autre féminin byzantin s'introduit donc comme un facteur narratif stratégique qui donne aux femmes la position de sujet dans leurs propres vies. Il y a des indices montrant que le type du personnage féminin byzantin serait inspiré par les romans grecs et

---

<sup>37</sup> *Le roman de Partonopeu de Blois*, éd. cit., v. 1314.

<sup>38</sup> S. Goldhill, *Foucault's Virginité*, op. cit., p. 39. (La traduction est de nous.)

<sup>39</sup> Voir le chapitre « Hysminé et Hysminias » dans lequel Ingela Nilsson avance comment Macrembolitès construit un lien entre son roman et les romans anciens, dans son livre *Raconter Byzance : la littérature au XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

byzantins, même si nous n'en avons pas de preuve. Je suis consciente du fait que ce personnage féminin byzantin n'est pas libéré de son contexte patriarcal non plus ; cependant, dans la narration française, elle déploie des stratégies, un méthode, afin de pouvoir se rendre sujet actif dans sa propre vie. Les barons disent à Mélior qu'il faut qu'elle se marie ; mais cela ne change pas le fait qu'elle prend le contrôle de la situation donnée, et lorsqu'elle ne le peut pas, Urrique le fait à sa place. Par exemple, quand Partonopeu est misérable dans la forêt d'Ardennes et veut mourir à cause de la honte qu'il a d'avoir désobéi à la volonté de Mélior qui l'a donc banni de Chief d'Oire, Urrique le trouve et le convainc de ne pas céder, il doit lutter pour son amour et son bonheur. Elle le fait revenir, et il y a un tournoi au terme duquel le vainqueur aura la main de Mélior. Mélior est bien sûr impuissante ici, mais Urrique est un bel adjuvant pour réaliser sa volonté. Greimas, dans son explication des rôles des adjuvants et opposants narratifs, écrit que « l'adjuvant et l'opposant ne [sont] que des projections de la volonté d'agir et des résistances imaginaires du sujet lui-même »<sup>40</sup>. Urrique contribue à fournir tout ce qu'il faut à Partonopeu dans le tournoi : le meilleur cheval, l'armure, les armes ; elle dit à Partonopeu que tout ce qu'il doit faire, c'est *penser* à gagner (« Pensés del vaintre le tornoi,/ Des armes le prenc jo sor moi »<sup>41</sup>). Personne ne connaît Mélior autant qu'Urrique, et ainsi Mélior choisit indirectement son époux elle-même. Dans un premier temps, ceci est un secret d'Urrique, mais la souffrance de Mélior l'oblige à le lui raconter :

Urrake li violt dire voir.  
Pitiés ne li laisse pooir  
De celer plus a sa seror ;  
Oster le violt de sa dolor<sup>42</sup>.

[Urrique lui voulait dire la vérité. À cause de sa piété elle ne réussit plus à la cacher de sa sœur ; elle voulait soulager sa douleur.]

Urrique semble agir selon l'idée de la femme que Plutarque décrit dans son dialogue sur l'amour : les femmes ont en elles une forte piété pour leurs aimés (τί δὲ δεῖ λέγειν περὶ σωφροσύνης καὶ συνέσεως αὐτῶν [γυναικῶν], ἔτι δὲ

<sup>40</sup> A. J. Greimas, *Sémantique structural*, op. cit., p. 180.

<sup>41</sup> *Le roman de Partonopeu de Blois*, éd. cit., v. 6799-6800.

<sup>42</sup> *Ibid.*, v. 8517-8520.

πίστεως καὶ δικαιοσύνης [...]»<sup>43</sup>). Cependant, la vigueur féminine trouvée dans ces œuvres ne signifie pas que le contrôle patriarcal n'y soit pas présent, bien que ces femmes soient si fortes et braves que cela crée de l'admiration. On est toujours à l'intérieur d'un cadre patriarcal, dans lequel les femmes doivent trouver des stratégies pour se saisir de l'autonomie.

J'ai eu pour but, dans ce texte, de proposer mon interprétation de la fonction que Byzance possède dans le roman courtois, aussi bien qu'une nouvelle perspective dans le débat au sujet de l'influence byzantine possible sur la littérature médiévale, pas uniquement française, mais aussi indirectement du reste de l'Europe de l'Ouest, si on considère les nombreuses traductions faites du roman de *Partonopeu de Blois*.

À la fin du roman, Partonopeu exprime sa gratitude envers Urraque, en disant que sans son aide, il n'aurait jamais connu une telle fin heureuse (« A Urrake sai tot le gré/ De ma vie et de ma santé »<sup>44</sup>). Il conseille au roi de France de l'épouser, ce qu'elle mériterait grâce à son noble caractère (« Car tant est france et debonaire/ Que ne poés aillord moils faire »<sup>45</sup>). Pour finir, la femme mérite de la reconnaissance pour son courage et pour sa grandeur d'âme — ou pour l'*andreia* féminine.

---

<sup>43</sup> Plutarque, *Dialogue sur l'amour*, éd. cit., 769 A-B.

<sup>44</sup> *Le roman de Partonopeu de Blois*, éd. cit., v. 11275-11276.

<sup>45</sup> *Ibid.*, v. 11305-11306.