



Questes

Revue pluridisciplinaire d'études médiévales

16 | 2009

Secret, public, privé

« Si ceste amur esteit seüe... ». L'obligation du secret dans la *fin'amor* (XII^e-XIII^e siècles)

Isabelle Coumert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questes/822>

DOI : 10.4000/questes.822

ISSN : 2109-9472

Éditeur

Les Amis de Questes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2009

Pagination : 51-63

ISSN : 2102-7188

Référence électronique

Isabelle Coumert, « « Si ceste amur esteit seüe... ». L'obligation du secret dans la *fin'amor* (XII^e-XIII^e siècles) », *Questes* [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questes/822> ; DOI : 10.4000/questes.822

« Si ceste amour esteit seüe... »
L'obligation du secret dans la *fin'amor*
(XII^e-XIII^e siècles)

Isabelle COUMERT

Le secret des amants est devenu, au fil du temps, le ressort dramatique majeur de nombre de romans bretons, ainsi que l'impératif récurrent des couples formés par la *fin'amor*¹ : celui qui brisait le pacte du silence, quel qu'il soit, devenait un criminel ayant péché contre l'amour, car le dévoilement du secret semblait impliquer la rupture d'un équilibre précaire, et partant promettre la survenue imminente d'une catastrophe.

Le but de cette enquête est d'explorer les raisons directes et indirectes de cette crispation dogmatique qui, à y bien regarder, n'avait originellement rien d'une évidence. Cet article s'efforcera pour ce faire de tracer une perspective à la fois géographique et chronologique, avec tous les risques d'approximation et d'incomplétude que cela comporte ; concrètement, nous évoquerons les poètes lyriques de langue d'oc du XII^e siècle dans un premier temps, puis les mutations subies par le lyrisme de la *fin'amor* quand il s'acclimate, en pays d'oïl, aux nécessités de la narration.

Guillaume IX, duc d'Aquitaine et comte de Poitiers (1071-1127), est généralement considéré comme le premier des troubadours et l'inventeur de la *fin'amor* : son œuvre elle-même très évolutive voit en effet émerger

¹ Afin d'éviter toute confusion, nous parlerons systématiquement de « *fin'amor* » plutôt que d'« amour courtois », la courtoisie dans les textes médiévaux n'étant rien de plus qu'un ensemble de règles de savoir-vivre et de bon usage de la politesse de cour, bien éloignées des préoccupations de l'amour parfait. La *fin'amor* sera en outre considérée ici comme une construction essentiellement littéraire, qui s'est élaborée dans la poésie lyrique de langue d'oc à partir du XII^e siècle, avant d'être reprise et adaptée par les trouvères de langue d'oïl, ainsi que par les romans bretons, au XIII^e siècle. L'étude se limitera donc à ces deux siècles et ne se souciera pas de savoir en quelle mesure les textes correspondent à une quelconque réalité sociologique.

progressivement, au fil des *cansos*, les principaux concepts de ce qui deviendra l'amour parfait, où la plénitude de l'amour ne saurait s'acquérir que dans la totale adoration de la dame. Le parcours sera long néanmoins : les poèmes de jeunesse du comte évoquent moins l'amour raffiné que la chanson paillard. Nous pouvons prendre pour exemple la *canso* « *Companho, farai un vers qu'er covinen...* ». Dans ce poème en ancien occitan, Guillaume annonce dès le troisième vers qu'il va parler « *d'amor e de joi e de joven.* » La troisième strophe expose rapidement l'argument : il a deux « chevaux pour [sa] selle », d'égale valeur, mais qui ne peuvent se souffrir.

« *Dos cavalhs ai a ma selha ben e gen ;
Bon son e adreg per armas e valen ;
Ma no'ls puesc amdos tener que l'us l'autre non cossen.* »²

Le poète énumère ensuite leurs mérites comparés avant de révéler, à l'avant-dernière strophe, qu'il s'agit en fait d'Agnes et d'Arsen, ses maîtresses. La pièce témoigne des mœurs qui semblent prévaloir jusqu'à la fin du XII^e siècle au sein de l'aristocratie : l'adultère entre nobles mariés y apparaît comme une pratique relativement courante, largement tolérée. Malgré l'apparition de quelques unes de ses notions les plus décisives (*joi*, *joven*) et de la situation d'adultère, ce poème est encore très éloigné des principes de ce qui deviendra la *fin'amor* : il met deux femmes en concurrence pour un seul homme ; en outre, ces deux femmes semblent mariées à des barons dont Guillaume est le suzerain ; la dame est ainsi en position d'infériorité sociale par rapport au troubadour. Il semblerait même que Guillaume ait orchestré le mariage de l'une de ses deux maîtresses

² « J'ai deux chevaux, qui vont bien à la selle ;/ Ils sont bons, maniables au combat et valeureux ;/ Mais je ne puis les tenir ensemble, parce que l'un ne supporte pas l'autre. » Texte et traduction de PAYEN, Jean-Charles, *Le Prince d'Aquitaine : essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotique*, Paris, Honoré Champion, Collection « Essais sur le Moyen Âge », 1980, p. 74-75.

avec un de ses vassaux en se réservant une clause de jouissance personnelle. C'est ce que suggère la septième strophe :

« *Qu'ie'l doney a son senhor polin payssen,
Pero si'm retinc ieu tan de covenen
Que s'el lo teni'un an qu'ieu lo tengues mais de cen.* »³

Ce « *sorplus* » qui deviendra l'horizon lointain du soupirant est ici d'emblée consommé ; l'auteur s'attarde du reste assez complaisamment sur son évocation. Cela peut en partie s'expliquer par le destinataire que le poète s'est choisi : Guillaume s'adresse à ses « *companho* » (v. 1) ou encore à ses « *cavalier* » (v. 22), soit à la communauté de ses guerriers plutôt qu'à la femme aimée. Quant à la femme, ou plutôt, les femmes, elles sont enveloppées d'une misogynie latente, dont la plus évidente manifestation est leur assimilation, dans une métaphore filée tout au long du poème, à des animaux. Si idéalisation il y a, c'est moins celle de la partenaire que de l'aristocratie dans son ensemble :

« *Et tenguatz lo per vilan qui no l'enten.* »⁴

Même si les noms donnés (*Arsen, Agnes, Gimel, Niol...*) sont apparemment imaginaires, les allusions devaient être assez transparentes pour les destinataires de l'époque et nous renvoient donc bien loin de l'adultère caché ou du sentiment secret. L'ensemble paraît faire système ; étant en position de supériorité sociale et s'adressant aux hommes plutôt qu'aux femmes, Guillaume n'a pas besoin de dissimuler : au contraire, le poème chante davantage l'orgueil de l'amour comblé ou de la performance sexuelle que la frustration du désir.

Ce poème, en fournissant une sorte d'état initial des mœurs dans l'aristocratie, a le mérite de montrer que le recours au secret n'a d'abord

³ « Car je l'ai donné à son maître quand, poulain, il paissait ;/ Je me réservai pourtant la part de droit suivant :/ Pour un an qu'il l'aurait, je le garderais plus de cent. », *idem*.

⁴ « Tenez-le pour vilain, qui ne l'entend », *idem*.

rien d'une évidence. Ni la pression sociale ni la pression morale ne semblaient assez importantes pour empêcher de clamer haut et fort, si l'on voulait, ses bonnes fortunes. Cependant la propre poésie de Guillaume IX manifeste une évolution : les poèmes ultérieurs développent la notion de *joy*, désormais associée à la période d'attente avant satisfaction ; parallèlement, certains poèmes évoquent une épreuve d'amour imposée par la dame pour tester les motivations de son amant. Apparaît enfin la notion de soumission à la dame, ou à l'Amour vu comme notion abstraite. À partir du moment où lui est laissée la possibilité de refuser et de faire attendre, la dame voit le rapport de force tendre à se renverser en sa faveur. Elle devient le cœur de la relation ; publier cette dernière auprès de tiers n'est plus de mise. Plusieurs pièces postérieures de Guillaume d'Aquitaine vont ainsi mentionner comme en passant un secret rendu nécessaire par un souci de discrétion envers la dame :

« *Companho, tant ai agutz d'avols conres
Qu'ieu non puesc mudar non chan e que no'm pes ;
Empero non vueill c'om sapcha mon afar de maintas res. (...)* »⁵

... ou par indifférence envers les tiers, ces simples vantards qui en se satisfaisant de mots perdent de vue l'essentiel :

« *Qu'eu non ai soing d'estraing lati
Que'm parta de mon Bon Vezi
Qu'eu sai de paraulas com van
Ab un breu sermon que s'espel
Que tal se van d'amor gaban
Nos n'avem la pessa e'l coutel.* »⁶

⁵ « Compagnons, j'ai eu tant de mauvaises denrées,/ que je ne puis m'empêcher de chanter et d'en être amer,/ et pourtant je ne veux pas qu'on sache mon fait en mainte affaire. », *ibid.*, p. 82-83.

⁶ Il s'agit de la strophe V de la Canso « *Ab la dolchor del temps novel* », ainsi traduite par Jean-Charles Payen dans l'ouvrage cité ci-dessus : « Car je n'ai cure d'étrange langage/ Qui m'éloigne de Bon Voisin/ Quand je sais comment s'en vont les paroles/ Dans un discours trop bref qui se répand/ Alors que tels vont vantant leurs amours/ Et que nous en avons la pièce et le couteau. », *ibid.*, p. 124-125.

Lorsque se développe après Guillaume de Poitiers la lyrique de la *fin'amor*, cette dernière tend à s'organiser autour d'un certain nombre de topiques reprises à l'envi par les différents poètes.

La *fin'amor* se fige progressivement dans le triangle adultère : le mari, la femme, l'amant. Le mari devient un tiers à exclure, mais il est en même temps considéré comme indispensable dans la mesure où les poètes ne développent que peu d'intérêt pour les vierges : René Nelli suggère que c'est parce que seule la femme mariée était censée avoir une expérience suffisante de l'amour⁷. Comme on en voit les prémices chez Guillaume de Poitiers, une relation inégale s'instaure en outre entre l'amant et sa dame : la dame est d'un rang égal ou supérieur au troubadour, qui peut, quant à lui, appartenir à n'importe quelle classe sociale ; dès lors, avec les risques de représailles, le secret devient un impératif de prudence.

Dans un autre ordre d'idées, il devient aussi une façon d'épurer l'amour, de recréer une communauté à deux dans un monde trop socialisé. C'est notamment le cas quand les amants sont séparés et que se développe la mystique amoureuse de *l'amour de loin*, notamment chez Jaufré Rudel.

« Le secret est une règle générale de la *fin'amor*, non seulement en raison d'une prudence banale, mais aussi parce qu'il convient de comprendre l'amour comme une chose sainte, qu'on ne saurait profaner. »⁸

Cette vision d'un secret élitiste est du reste à l'exact opposé de la pensée courtoise du Nord, qui tend à considérer que tout acte noble doit pouvoir être fait ouvertement.

Dernier motif associé à la représentation du secret, celui des *losengiers* : ce sont ces tiers jaloux et malveillants qui n'auront de cesse

⁷ « La beauté féminine ne perdait rien, alors, à être goûtée par plusieurs amants, bien au contraire, elle s'accroissait par l'usage. » NELLI, René, *L'Érotique des Troubadours*, Toulouse, Privat, 1963, p. 81.

⁸ FRAPPIER, Jean, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973, p. 8.

que de révéler le secret des amants au mari, ou de les faire surprendre – ce que le *Roman de la rose* personnifiera en « *Malebouche* ». Dans la lyrique de la *fin'amor*, ce sont eux, plus que le mari, qui jouent le réel rôle d'opposant au couple. Cela permet de disqualifier le mari tout à fait, puisque le statut de rival lui est même refusé au profit d'une entité anonyme qui représente à la fois la pression sociale et le pouvoir de fascination exercé par la *fin'amor* : en effet, la motivation des *losengiers* est ordinairement la jalousie. D'après Brault,

« Le *lauzengier* n'est pas seulement un possible rival en amour, mais il est aussi la personnification des résistances qu'offre le monde extérieur aux aspirations du chevalier pauvre, et en particulier de la concurrence que lui font ses congénères. »⁹

Le recours au secret sera le signe du repli du couple sur lui-même, face à un reste du monde généralement perçu comme négligeable, voire ouvertement hostile.

Dès la fin du XII^e siècle, la *fin'amor* va être adaptée au Nord de la Loire à la fois par les trouvères et par les romans, d'abord octosyllabiques¹⁰. La conception de la *fin'amor* n'y sera pas tout à fait la même. Dans le domaine d'oïl, les auteurs tendront à vouloir concilier les vertus ennoblissantes de cet amour parfait avec la morale aristocratique de la cour et la morale chrétienne.

« (...) cet autre "amour courtois" ne gravite pas exactement dans la même orbite que la *fin'amor*. Il tend à se concilier avec la morale

⁹ BRAULT, Jacques, « Le secret d'amour dans la lyrique courtoise », dans Bruno ROY (dir.), *L'Érotisme au Moyen Âge : études présentées au troisième colloque de l'Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, [3-4 avril 1976]*, Montréal, L'Aurore, 1977.

¹⁰ Pour une mise au point sur les différences de conception de la *fin'amor* entre le sud et le nord, cf. FRAPPIER, Jean, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle », dans *Amour courtois et table ronde*, Genève, Droz, P.R.F. n°147, 1977, p. 1-32. Les lignes qui suivent en résument rapidement les conclusions les plus utiles à notre propos.

traditionnelle, à préserver les exigences de la loi sociale et de la religion. »¹¹

C'est ainsi que la *fin'amor* cesse de paraître incompatible avec le mariage : le mariage d'amour sera préféré à l'adultère ou à l'union libre. La situation adultère, si elle reste fréquente, est désormais perçue, non comme un prérequis nécessaire à l'épanouissement de cet amour, mais comme le signe d'un destin tragique hostile aux amants. Déchirés entre deux morales difficilement compatibles, l'une individualiste et l'autre collective, ces derniers peuvent intégrer une part de culpabilité ; ils se découvrent alors à l'occasion une autre raison de taire leur amour : la *pudor*, la honte.

La *fin'amor* rencontre aussi, en pays d'oïl, de nouvelles influences. Issu des contes irlandais ou gallois, le modèle de la fée-amante proposait un personnage de femme *faée* prête à attirer mystérieusement à elle un mortel Élu, sans que ses réels desseins apparaissent toujours avec clarté. Il va se produire un entremêlement de l'amour dit « courtois », adoration de la dame, venu des troubadours, et de cette autre composante, d'origine celtique : l'amour de la fée. Un certain nombre de points communs préexistants rendaient cette assimilation possible. Tout comme la fée, la dame est une *domina*, une femme impérieuse, qui est en position de supériorité par rapport à son amant, que cette supériorité de fait provienne d'une différence de statut social ou d'une différence de nature. La dame, comme la fée, permet à son amant d'accéder, grâce à son amour, à un ordre de réalité supérieur, qui lui demeurerait jusque là inaccessible : le *joi d'amor* du troubadour rejoint l'euphorie ressentie par l'Élu de la fée ; l'un comme l'autre donnent accès à un Autre Monde, auprès duquel le nôtre n'est plus rien. De plus, la *fin'amor* des troubadours, comme les récits celtiques, semble considérer que la relation amoureuse crée son propre code moral

¹¹ *Ibid.*, p. 13-14.

autonome, qu'elle n'a de comptes à rendre ni à la société ni à la loi religieuse.

« L'idéologie de la *fine amor* admet que l'amant n'est pas soumis à une autre juridiction que celle de la dame et que le domaine de l'amour échappe à la morale qui régit le commun des mortels. D'autre part, il semble qu'une sorte d'amoralité sereine soit fréquente dans les récits celtiques, irlandais et gallois (...). »¹²

Or la fée des lais bretons peut choisir d'imposer à son amant le silence sur leur relation, et ce motif va se trouver transposé dans la peinture de la *fin'amor*. Cet ordre intransgressible reprend motif de la *geis*, impératif auquel le héros ne peut se soustraire. L'origine de cet Interdit semble être, d'après Laurence Harf-Lancner, que « l'homme n'a pas le droit de prétendre à l'amour d'une déesse, sans tomber dans la démesure¹³ ». En cas de transgression de cet Interdit, le péril est double : si le mortel décide de rejoindre définitivement la féerie (ou son idéal amoureux), la communauté de ses pairs risque de perdre l'un de ses meilleurs guerriers ; mais s'il veut continuer de faire le va-et-vient entre les mondes, entre les nécessités de la cité et ses aspirations à la pureté de l'amour, les lois humaines risquent de se trouver ébranlées par l'irruption de ce qui les excède.

« Si la loi du secret régit généralement les relations, quelles qu'elles soient, entre le monde surnaturel et le monde ordinaire, elle s'applique avec une rigueur toute particulière au commerce amoureux. Violer cette loi entraîne en principe la fin de l'amour merveilleux. »¹⁴

Si le silence est brisé, si le secret qui maintenait une fragile séparation entre les mondes se trouve enfin révélé, la catastrophe est inévitable : c'est le motif récurrent de la plupart des lais bretons. En règle générale, la faute du

¹² FRAPPIER, Jean, « Le concept de l'amour dans les romans arthuriens », dans *Amour courtois et Table Ronde*, op. cit., p. 43-56.

¹³ HARF-LANCNER, Laurence, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine ; la naissance des fées*, Paris, Champion, 1984, p. 82.

¹⁴ FRAPPIER, Jean, *Amour courtois...*, op. cit., p. 237.

chevalier/amant est punie par la perte immédiate de l'amour de la dame/fée. Néanmoins, il se peut aussi que la catastrophe prenne un autre aspect¹⁵. Dans le *Le lai de Lanval*, le héros, le chevalier Lanval, a gagné l'amour d'une fée, qui le laisse revenir dans le monde sous condition qu'il taira leur amour. Elle le met clairement en garde contre une éventuelle transgression de cet Interdit : s'il parle, il perdra son amour.

« Ami, fet ele, or vus chasti,
 Si vus comant e si vus pri :
 Ne vus descovrez a nul humme !
 De ceo vus dirai ja la summe :
 A tuz jurs m'avrïez perdue,
 Si ceste amur esteit seüe ;
 Jamés nem purriez veeir
 Ne de mun cors seisine avoir. »¹⁶

Sollicité par l'épouse d'Arthur, Lanval oublie son serment et en vient à évoquer la beauté de son amie pour se débarrasser des attentions de la reine. Dans un premier temps, il semble au lecteur que le chevalier a réellement perdu l'amour de sa maîtresse ; sa dame viendra finalement à son secours et l'arrachera à la vengeance de la reine, mais ce sera pour l'emmener à sa suite dans l'Autre Monde. Lanval sera désormais perdu pour la chevalerie, et il faut considérer cette perte comme une réelle catastrophe pour l'univers arthurien, où la mort d'un vaillant chevalier est toujours abondamment pleurée comme une perte collective. En dépit du dénouement en apparence heureux du point de vue du couple, il s'agit donc d'un échec ; Lanval n'a pas su concilier les deux mondes. Si l'on examine le récit d'après les catégories élaborées par Laurence Harf-Lancner, l'amie de Lanval correspond au principe de la fée morganienne qui entraîne le

¹⁵ Pour d'autres exemples de l'exploitation du motif du secret dans les lais bretons, cf. LE NAN, Frédérique, *Le Secret dans la littérature arthurienne (1150-1250). Du lexique au motif* », Paris, Champion, 2002, p. 111 sqq.

¹⁶ *Lais de Marie de France*, traduits, présentés et annotés par Laurence HARF-LANCNER, Texte édité par Karl WARNKE, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, « Lettres Gothiques », 1990, p. 140-142.

héros hors du monde parce qu'il ne peut y avoir de contact entre ces deux mondes. Le secret est la marque de cette rupture avec l'Autre Monde : il prend alors une dimension tragique.

Dans le roman courtois, par refus du tragique, les situations sont transformées : de même que l'on préférera le mariage d'amour plutôt que l'adultère, on mettra en valeur l'adultère heureux plutôt que la dame inaccessible. La longue liaison de Lancelot et Guenièvre, dans le *Lancelot en prose*, s'étale ainsi sur plus de quarante années, contrastant avec la fulgurante nuit d'amour du roman de Chrétien. Par souci de vraisemblance, le roman doit admettre que l'amour des deux personnages est progressivement devenu un secret de Polichinelle que seuls quelques individus malveillants (en l'occurrence Mordret, Agravain, Morgane) cherchent encore à révéler à Arthur : le narrateur les désigne très clairement comme les véritables responsables de la chute du monde arthurien.

« (...) mes sanz faille li rois Artus amoit tant Lancelot, se il seust combien l'amast, si s'en mervillast touz, car maintes fois dist il en son privé conseil qu'il ne savoit liquel il amoit plus, ou mon signor Gauvain ou Lancelot, ne ja jor de lor vie cele grant amor ne fust departie, se ne fust Agravains l'orguillex et Mordrez qui par lor grant envie distrent puis au roi que Lanceloz lui faisoit honte et deshonor de sa fame qu'il maintenoit par delez lui. Si en distrent tant que li grant parenté le roi torna a mort et a destruction (...) dont ce fu damages et pechiez. »¹⁷

Finalement, ce ne sont ni Agravain ni Mordret qui porteront le coup décisif, en dépit de leurs efforts répétés, mais la révélation de la salle aux images, orchestrée par Morgane. Peu importe : l'essentiel est que la perte

¹⁷ *Lancelot : roman en prose du XIII^e siècle*, Tome VI, Genève, Droz, 1982, p. 15. La remarque du narrateur est d'autant plus remarquable que ce dernier se manifeste très rarement, et qu'il se livre ici à une importante prolepse narrative désignant des événements de *La Mort le roi Artu*.

de tous soit provoquée par la jalousie malveillante de quelques-uns. À en croire le narrateur, la préservation du secret aurait été le garant du bonheur de chacun, voire de la longue prospérité du royaume de Logres. Si le tragique finit par rattraper le couple adultère, et, à travers lui, l'univers arthurien, il semble que sa nécessité n'en soit pas à chercher au niveau des hommes – en dépit des *lauzengiers*, le secret a tenu très longtemps - mais plutôt du côté des décrets de la Providence.

À la fin du XIII^e siècle, on assiste enfin au figement de l'obligation du secret dans les arts d'aimer médiévaux, inspirés de l'*Ars amatoria* d'Ovide. Le secret s'associe à une double motivation, d'une part par la pudeur et d'autre part par l'élitisme amoureux, l'isolement mystique des amants. La référence à la *fin'amor* se dissout progressivement.

Le *Tractatus De Amore* d'André le Chapelain devient, malgré lui peut-être, l'un des agents essentiels de ce transfert imparfait des idéaux de la *fin'amor* dans les arts d'aimer¹⁸. Chez le Chapelain, les règles d'amour que le chevalier de Bretagne avait rapportées en France en même temps qu'un épervier étaient un message que la cour du roi Arthur adressait au monde courtois : elles étaient étroitement liées à la fiction du monde arthurien. Les *regulae amoris*, une fois arrachées à leur contexte, vont dépasser ce cadre pour concerner tout amour profane.

Sous la plume de l'auteur, en réalité très critique à l'égard de ce soi-disant amour idéal dont il donne un portrait pas toujours flatteur, l'impératif du secret n'est qu'une astuce de prudence, voire un moyen

¹⁸ Pour plus de précisions sur la façon dont une œuvre dénonciatrice de la *fin'amor* en a caricaturé puis figé les principes avant de devenir l'ouvrage de référence de lecteurs nostalgiques d'une mode littéraire en réalité déjà révolue, cf. KARNEIN, Alfred, « La réception du *De Amore* d'André le Chapelain au XIII^e siècle », *Romania*, CII (1981), p. 324-351 et 501-542.

d'entretenir un intérêt déclinant, ou encore une façon de préserver cet amour des médisances :

« Celui qui désire donc garder son amour longtemps intact doit veiller avant tout à ce qu'il ne soit divulgué à quiconque et le tenir caché aux yeux de tous. Car dès que plusieurs personnes commencent à en avoir connaissance, il cesse aussitôt naturellement et connaît le déclin. »¹⁹

Un amour qui ne peut survivre à quelques paroles malveillantes ne semble guère solide... Mais l'œuvre, pour ambiguë qu'elle soit, est très largement diffusée, souvent de manière très parcellaire, par des florilèges ou un catalogue de « *regulae amoris* » qui en détournent le sens. En effet, qui lit les règles d'amour dans un florilège ne retiendra que ces quelques phrases, extraites du livre III :

Duodecim autem scias esse principalia quae sequuntur amoris praecepta :

VI : Amoris tui secretarios noli plures habere.

VIII : In amoris praestendo et recipiendo solatia omnis debet verecundiae pudor adesse.

IX : Maledicus esse non debes.

X : Amantium noli exsistere propalator.

Sur douze règles, quatre concernent le secret : c'est dire s'il est au premier plan. Mais qu'en dit-on ? Qu'il faut avoir peu de confidents, respecter la pudeur ; qu'il ne faut pas se montrer médisant ni propager le secret des autres. Les bavards sont disqualifiés par un vocabulaire nettement péjoratif (*maledicus, propalator*) mais dans ces recettes d'amour heureux l'on chercherait en vain une quelconque élévation spirituelle : il ne s'agit que de se protéger des mauvaises langues.

Au XIV^e siècle, le motif du secret va donc continuer sa carrière en littérature amoureuse, mais perdre son lien direct avec la *fin'amor* pour se dissoudre dans les lieux communs de la littérature ovidienne.

¹⁹ LE CHAPELAIN, André, *Traité de l'amour courtois*, traduction, introduction et notes par Claude BURIDANT, Paris, Klincksieck, 2002, livre II, chapitre 1, p. 151.

L'impératif du secret dans la *fin'amor* a connu des motivations de plusieurs ordres, éventuellement concurrentes : la prudence liée à la situation adultère et à l'inégalité sociale, le mysticisme lié à la volonté de se couper du reste de la vie sociale, l'héritage celtique qui associe le secret à la séparation des mondes. Ce n'est que secondairement qu'il a été lié à un sentiment de culpabilité ou de honte, en revanche il a toujours été reconnu comme un moyen de déterminer simultanément une élection – celle des amants – et une exclusion : celle des époux légitimes, des jaloux..., de ces personnes qui représentent un reste du monde perçu comme essentiellement malveillant, et dont on n'excepte que quelques confidents, pour commodité personnelle.

