

# Genèse 1 à 4

## Ou comment Adam et Ève n'ont pas su s'aimer

La Bible est un tressage de Livres conçus à des époques diverses et par des groupes humains éloignés, rédigés dans plusieurs langues et relevant de divers genres littéraires. Elle est pourtant réputée offrir à tous ses lecteurs des réponses à des questions que n'auraient pas pu imaginer ceux-là mêmes qui transcrivirent dans leur langue et leurs mentalités ce qu'ils avaient, dit la tradition, reçu de l'Esprit divin. C'est ainsi que nombre d'exégètes ne cessent de l'interroger, comme de théoriser les multiples méthodes de lectures et d'interprétations qu'elle ouvre.

Dans *La Genèse*, le premier des cinq livres de la *Torah* (La Loi) que les chrétiens appellent *Le Pentateuque*, le récit le plus ancien fut probablement élaboré à partir de -1 000. Il présente un Dieu jardinier (il plante des arbres dans un jardin en Eden), ou potier (il modèle la première forme humaine, l'Adam, dans la poussière rouge du sol). Par la suite, ce même texte raconte comment Ève est tirée du « côté » d'Adam, comment Dieu proclame l'interdit de manger du fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, comment le couple humain transgresse cet interdit, ce qui amène son exclusion du paradis. Or ce récit est précédé d'une version de la Création composée bien après lui, entre -587 et -538. Elle présente un Dieu universel, qui nomme et fait accéder à l'existence la lumière, puis qui sépare la lumière des ténèbres, les eaux de la terre. *La Genèse* propose donc deux visions bien différentes du Créateur et ne manque pas non plus de se contredire. Raison de plus pour interroger sa représentation du premier couple humain, pour se demander ce qu'elle dit de ce qu'est aimer.

### I. Adam et Ève, des égaux ?

L'idée d'égalité entre Adam et Ève peut surprendre ceux qui n'ont du texte qu'une image lointaine. Ève n'est pourtant pas une créature inférieure, née d'une « côte » d'Adam. Elle est « tirée » de son « côté ». Comme le Dieu universel a séparé la lumière des ténèbres, les eaux d'en haut des eaux d'en bas, le Dieu du jardin sépare la glaise ou la glèbe qui compose l'Adam. Et deux êtres nouveaux remplacent cette figure indistincte et terreuse. Certes, à la fin du chapitre 3, Adam devient un nom propre, et il appelle sa femme Ève mais, au chapitre 2, ils s'appellent *Ish* et *Isha* (homme et femme en hébreu). Ces noms instaurent entre eux un vrai parallélisme, promesse d'égalité.

L'Adam devient deux parce que Dieu a observé combien il souffrait d'être seul. Le Créateur fait tomber sur sa créature une torpeur, puis la sépare en deux. Au réveil, se découvrant *Ish*, être à qui il manque cette part de lui, « os de [ses] os, chair de [sa] chair » qu'est *Isha*, l'homme crie de joie. Le récit invite ainsi à penser l'humain comme un être voué à aimer, un être de manque et de désir, incomplet sans l'autre

avec qui il pourra former un couple. « Aucun homme n'est une île », écrit justement John Donne; personne ne s'auto-suffit.

Dieu lui-même se désigne comme un « nous », « Faisons l'homme à notre image », dit-Il, et le texte confirme ce pluriel: « À l'image de Dieu Il le créa; mâle et femelle Il les créa ». Le passage du singulier « le » au pluriel « les » fait signe, fait théorie. Il invite à penser que, à l'instar de son Dieu, l'homme doit se penser au pluriel, s'ouvrir à l'autre, à la relation.

À lire attentivement le texte cependant, on découvre que Dieu définit la compagne qu'il donne à sa créature comme une « aide », mais une aide bien singulière: « Je ferai pour lui une aide contre lui », traduit Chouraqui. Pourquoi contre? Pourquoi pas « avec » lui (voire « tout contre » lui)? Est-il si difficile d'aimer?

## II. Adam et Ève, des rivaux?

Si Dieu voulait l'égalité et l'harmonie entre homme et femme, la malédiction prononcée lorsqu'Il les chasse du jardin les abolit. « Ton désir te poussera vers l'homme et lui te dominera », dit-Il. Comment comprendre ce renversement?

*La Genèse* joue constamment de la reprise ou du redoublement. Or le double autorise duplicités, ambiguïtés, malentendus (propres à toute communication, certes). Mais, entre la mauvaise foi du serpent et les incompréhensions humaines, le mal s'est engouffré. Il s'appelle l'envie. « Si vous mangez du fruit [défendu], avait averti Dieu, vous devrez mourir ». « Vous ne mourrez pas », susurre le serpent. Ève, qui a touché l'arbre sans être foudroyée, le croit: elle ne sait pas encore que le monde où l'on « doit mourir » est celui, hors du jardin, où règne la mort (et ce qu'elle symbolise).

« Le jour où vous en mangerez [...], assure le serpent, vous serez comme des dieux ». René Girard identifierait ici une invitation à entrer en rivalité mimétique. À imiter l'autre qu'on jalouse. À croire que ce que possède l'autre manque au sujet, alors gagné par l'envie. C'est donc d'abord ce qu'il ne peut pas ou n'a pas le droit d'avoir qu'il veut. Ce qu'on appelle les charmes de l'interdit repose en fait sur une confusion essentielle. L'envieux ne veut pas faire l'expérience singulière d'un désir qui lui serait propre, il veut un objet déjà là, celui de l'autre, parce qu'il veut être – le serpent l'a dit – « comme » l'autre, être l'autre. Il se rend ainsi étranger à soi et au monde, à l'inattendu, à l'imprévu. Et puis la rivalité mimétique repose sur une illusion destructrice: elle croit qu'on peut être absolument, définitivement, comblé. Elle invite alors à la dévoration, à la goinfrerie, censée faire disparaître le manque. Ce qui ne peut manquer d'échouer. D'abord parce que l'objet de l'avidité n'est qu'un fantasme: c'est l'objet de l'autre, pas l'objet réel. Ensuite parce que le manque est essentiel: c'est parce qu'à *Ish* manque *Isha* qu'il est mu par le désir, qu'il s'élançait vers elle.

Adam et Ève vont se condamner mutuellement. Pour expliquer sa faute, Adam accuse Ève; Ève, le serpent. La malédiction divine en prend acte, elle traduit les trahisons, admet la rupture des liens, des alliances originelles. Elle dit que pour le couple, expulsé du jardin, tout sera difficile, le travail de la terre pour Adam, le travail de l'enfantement pour Ève. En atteste aussitôt la naissance de Caïn. « Ève [...] enfanta Caïn » et dit: « J'ai procréé un homme avec LE SEIGNEUR ». Pourquoi

réfuse-t-elle la paternité d'Adam ? Pourquoi baptise-t-elle leur enfant du nom de Caïn, qui signifie « J'ai acquis » ? L'appeler Caïn, c'est en faire sa chose, nier sa personne propre, son mystère, sa singularité (les psychanalystes appellent ces ogresses des « mères phalliques »). La rivalité s'est emparée du couple : la volonté de dominer a tué l'amour. Comment Caïn ne serait-il pas lui aussi victime de l'envie ? Comment ne deviendrait-il pas criminel ?

### III. Aimer : éprouver l'altérité

*La Genèse* cependant invite à restaurer la vérité du désir, à trouver le sens du verbe aimer. Revenons au texte. Observons le Créateur regarder sa créature. Il vient « voir » comment Adam nomme les animaux, Il l'observe comme s'Il ne le connaissait pas. Ce Dieu qui renonce à son omniscience, qui se donne à lui-même des limites, celles de l'inconnaissance, veut que sa créature en fasse autant.

Interdire le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, appelé parfois « arbre du bien et du mal connaître », c'est affirmer qu'il y a une manière de connaître l'autre qui relève du mal. Qui nie, avec son opacité, sa liberté. Que fait-on d'autre quand on prétend connaître quelqu'un « par cœur », « comme si on l'avait fait », sans reste ? Quand les amants veulent tout savoir de l'autre, ne faire plus qu'un, fusionner, que veulent-ils ? Absorber l'autre ou être absorbé par lui. Le crime comme l'autodestruction ont leurs charmes, la *Phèdre* de Racine le montre à l'envi.

*La Genèse* enjoint de laisser une place à l'autre : de reconnaître son altérité. Reconnaître que l'autre est autre que moi, qu'une part de lui m'échappera toujours, c'est déjà l'aimer. La *Torah* énonce ici une foi : l'homme devra désirer sans cesse d'éprouver le manque et accepter de n'être jamais comblé (rempli, saturé, fini). Or pour voir, rencontrer l'autre, dialoguer avec lui, l'aimer, il faut qu'existe une distance entre lui et moi, entre Je et Tu : union n'est pas fusion. Le désir ne va pas sans hiatus, sans difficultés ni malentendus, comme lorsque nous avons du mal à prononcer deux voyelles à la suite l'une de l'autre (dans « au haut » par exemple). Aimer suppose l'écart, le décalage. C'est difficile, mais c'est le sens que peut prendre une vie.

#### Pour aller plus loin

- Martin Buber, *Le Je et le Tu*, Albin Michel (1<sup>re</sup> ed. 1923).
- René Girard, *Le bouc émissaire*, Livre de poche, réed. 2015.
- François Jullien, *De l'Intime, Loin du bruyant amour*, Grasset, 2013.

# Ovide, *L'Art d'aimer*, *Les Métamorphoses*

## Ou comment aimer devient tout un art

Ovide est un poète de cour. Il vit et écrit sous l'empire romain naissant. Quand Auguste est fait empereur en 27 av. J.-C., Ovide, né en -43, est âgé de 16 ans. Depuis la cité de Sulmone, au cœur de l'Italie, il va rapidement gagner Rome et suivre les cours des plus grands rhéteurs. Les temps ont changé : le langage n'est plus au service du politique comme sous la République. Qu'à cela ne tienne, Ovide en fait un jeu et son terrain est l'amour. Mars (dieu de la guerre et père de Romulus et Remus) et Vénus (déesse de l'amour et mère d'Enée) avaient présidé à la naissance de Rome : les guerres ont pris fin avec l'avènement d'Auguste. Ovide se conformera aux ordres de Vénus. C'est ainsi qu'on le célèbre aux côtés d'autres poètes élégiaques (qui disent la plainte amoureuse), Tibulle ou Propertius, ses aînés, mais qui, eux, vont considérer avec sérieux le fait d'aimer.

### I. Aimer : variations sur le thème amoureux

Toutes les œuvres d'Ovide paraissent en faire exclusivement un poète de l'amour, un écrivain qui met la langue au service de l'expression du sentiment amoureux. « Aimer », pour lui, se décline en formes diverses :

- Élégies (les *Amours*, 15-14 av. J.-C.)
- Lettres fictives de grandes amoureuses (les *Héroïdes* entre 20 et 15 av. J.-C.).
- Manuel de séduction à destination des hommes et des femmes (*L'Art d'aimer*, vers 1 apr. J.-C.)
- *Métamorphoses* (8 apr. J.-C.) qui châtie les amours impossibles (Narcisse, Médée, Byblis, Iphis, Myrrha...) et célèbrent l'amour conjugal (Phlémon et Baucis).

Aimer apparaît donc chez Ovide comme un exercice de style. L'Empire muselle la parole politique. Qu'importe ! Ovide parle d'amour : cette voie (ou voix) d'expression légère est en théorie autorisée. Et raconter l'amour lui importe moins que les variations et les jeux que ces discours amoureux autorisent. Pourquoi, à la fin de sa vie, dit-il regretter son « inspiration et ses choix » ?

En 8 apr. J.-C., Ovide est en effet frappé de « relégation » et finit sa vie, en exil, à Tomes (sur les rives de la mer noire) au milieu des « barbares ». Il affirme, dans *Les Tristes*, qu'« un poème l'a perdu ». Cet ouvrage impardonnable, c'est *L'Art d'aimer*. Ovide deviendra pour la postérité la figure du poète exilé, qui doit son exil au fait d'avoir chanté des amours interdites et d'avoir vu ce qu'il ne devait pas voir en un temps où aimer l'autre est régi par des lois morales augustéennes rigoureuses, voire intransigeantes. Il n'est rien en effet qui ne soit plus contraire à l'idéal de « *virtus* »

romaine fait de sobriété et de réserve que cette légèreté de mœurs prônée par Ovide. La mollesse, la passivité associées au féminin menacent le Romain. Le motif officiel de la condamnation d'Ovide est bien sa célébration du verbe aimer : elle l'éloigne à jamais de sa patrie : « Mais pourquoi ma Muse est-elle à ce point libertine, pourquoi mon livre invite-t-il chacun à aimer ? Je dois admettre qu'il y a là un méfait, une faute manifeste », écrit-il dans *Les Tristes*.

## II. Aimer : une stratégie

« S'il est quelqu'un de notre peuple à qui l'art d'aimer soit inconnu, qu'il lise ce poème et, instruit par sa lecture, qu'il aime ». C'est en ces termes que dans son *Art d'aimer*, Ovide fournit les outils susceptibles de permettre à l'homme (Livre I et II) puis à la femme (Livre III) de séduire leur proie : pour le poète, aimer relève de la manœuvre, de la stratégie, de la chasse et se révèle bien éloigné de ce que le sentiment suppose d'élan et de spontanéité. Plus qu'un art d'aimer, il s'agit d'un manuel pour se défier des avatars de l'amour : le poète parodie les traités antiques (*artes*) et s'en amuse. Il s'agit d'un véritable mode d'emploi pour le séducteur néophyte. Le livre I indique les terrains de chasse envisageables (lieux publics et bondés comme le forum, le cirque, le théâtre) et les moyens de la conquête (domesticité complice, paroles, larmes, compliments, vêtement, ivresse) : « Tu me demandes s'il est utile de séduire aussi la servante. C'est une pratique bien chanceuse. Telle, pour t'avoir accordé ses faveurs, est plutôt zélée, telle autre, moins active (*L'Art d'aimer*) ». Le livre II explicite ce qui ancre cette conquête amoureuse dans le temps : admiration feinte parfois mais sans bornes pour la beauté de la belle, dissimulation en cas d'infidélités, nécessité de provoquer la jalousie ou encore bon usage des présents et de la louange : « Et il n'est pas difficile d'être cru : toute femme se juge digne d'être aimée ; si laide soit-elle, il n'en est pas qui ne se trouve bien. [...] Promets, promets ; cela ne coûte rien [...] Des mots peuvent pallier les défauts [...] Appelons agiles les petites, et bien prises, les énormes. Bref, déguisons le défaut sous la qualité qui en est le plus voisine (*L'Art d'aimer*) ».

De façon étonnante, le livre III s'adresse aux femmes qu'il ne laisse pas sans recommandations tout aussi empreintes de distance amusée : à côté de finesse de maquillage et de parure, attendues, Ovide, en observateur au regard acéré et en fin connaisseur du discours amoureux, invite celles qu'il compare aux « Amazones » à se défier de leurs amies (« Le lièvre que tu auras levé sera pris par d'autres ») ou à ménager l'attente qui « aiguillonne toujours l'amour ».

## III. Aimer : éros et cosmos

Retenons enfin que cette forme inédite de cynégétique n'élude pas des évocations charnelles tout aussi précises qu'instructives, ce dont nombre de graffiti de Pompéi témoignent. Mais cet amour charnel, courtisan, volage, évoqué dans *L'Art d'aimer*, trouve son contrepoint dans *Les Métamorphoses*. Ovide parle pour l'un de poésie « légère », de « genre mineur », de « frivolité ». Dans *Les Métamorphoses* cependant, Aimer prend une dimension cosmique. L'amour ordonne, règle, rythme et transfigure l'univers. L'Éros impose son mouvement éternel. Au livre XV, le poète confie à Pythagore, le philosophe grec, l'évocation de ce principe ordonnateur qui permet

au monde d'échapper au désordre originel, au Chaos (l'évocation de l'ordre culmine dans le texte avec l'arrivée d'Auguste, cette ultime célébration sonnante comme un appel à l'empereur, qui restera sans effet).

Conjuguer « Éros » et « Cosmos » ne permet cependant pas d'abolir le désordre. Le mot « Cosmos » suggère un univers stable et ordonné, mais « Éros », l'amour, cette force vitale, est volontiers sans mesure. Les différentes métamorphoses sanctionnent, punissent certes cette démesure : Myrrha est transformée en balsamier (en arbre) pour avoir aimé son père, Actéon, en cerf pour avoir vu Diane qu'il ne devait pas voir, Byblis est devenue fontaine pour avoir aimé son frère Caunus. Mais la transformation puis l'inscription dans la nature permettent un renouvellement salvateur. Le désordre amoureux est comme subsumé dans un Cosmos qui intègre chaque élément à la diversité sans cesse renouvelée de la nature.

Ovide lui-même s'identifie à Actéon dans *Les Tristes* : « Pourquoi mon imprudence a-t-elle été comprise comme une faute ? C'est sans le vouloir qu'Actéon a vu Diane sans vêtements ». Ovide fait donc bien l'épreuve de cette démesure, de cette « erreur » qui l'exile et le transforme sans fin. Les analogies qu'il tisse dans son texte le font « bœuf », « cheval », « sol », « navire ». Les souffrances qu'il endure le constituent en un élément de son propre ouvrage, comme une ultime métamorphose qu'il offre à lire dans ses deux derniers recueils épistolaires. La logique de la métamorphose dépasse le cadre de l'Éros : elle définit le vivant, irréductible à un ordre stable et harmonieux. Ce qui est scandaleux.

Dans *L'Espace littéraire*, Maurice Blanchot évoque le « regard d'Orphée ». Ce regard perd Eurydice : Orphée, oublieux des prescriptions de Perséphone, se retourne pour regarder son épouse revenue des Enfers et la perd une seconde fois. Il choisit d'être à jamais le poète élégiaque plutôt que l'amant, de faire primer l'art sur l'amour.

Ovide lui-même accorde une place singulière à Orphée dans le livre X des *Métamorphoses*. Le poète s'identifie à lui quand il décide de faire le choix des mots, des vers, de la langue latine, de cette « passion » pour la poésie qu'il dit « fatale » dans *Les Tristes*. Sans doute ces vers qui terminent le livre XV des *Métamorphoses* expliquent-ils le choix d'Ovide de dire, d'écrire l'amour :

« Aussi loin que la puissance romaine s'étend sur la terre domptée, les peuples me liront et, désormais fameux, pendant toute la durée des siècles, s'il y a quelque vérité dans les pressentiments des poètes, je vivrai. »

## **Pour aller plus loin**

- Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Gallimard, 1994.
- Paul Veyne, *L'Élégie érotique romaine, l'amour, la poésie et l'occident*, Seuil, 1983.

# Bédier, *Le roman de Tristan et Iseut*

## Ou la fable de l'ensauvagement

La légende de Tristan emprunte ses motifs aux folklores arabe, celte et français, lui-même traversé par les sources antiques et l'imaginaire chrétien. On y reconnaît donc les mythes de Mélusine ou de Thésée, ceux de saint Georges, d'Orphée ou du roi David. Le merveilleux (l'intervention de forces surnaturelles) peut relever du monde magique de la matière de Bretagne, des mythologies païennes ou du merveilleux chrétien (qui suppose l'intervention du Dieu unique). Ce syncrétisme, ces contaminations narratives ou thématiques tiennent non seulement aux invasions multiples, à la circulation des peuples du nord vers le sud, de ceux de l'est vers l'ouest, mais encore au statut de l'auteur médiéval. Le jongleur raconte, comme le barde celte, de lieu en lieu, les anciennes fables. Mais il ne manque pas de les commenter et de les augmenter. Il n'oublie aucun des épisodes dont la tradition orale et la mémoire populaire font foi. Il en rapporte alors certains dont le sens est depuis longtemps perdu. Trouvères et troubadours qui fixent par écrit ces récits à partir du XII<sup>e</sup> siècle procèdent encore ainsi.

On interroge la cohérence de ce type de récits lorsque des univers culturels entrent en compétition : entre le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècles, la doctrine chrétienne veut réduire, voire éradiquer le merveilleux païen. Nos *Tristan* s'en ressentent. C'est en revanche au nom d'une cohérence psychologique, morale et idéologique que le médiéviste Joseph Bédier, en 1900, recompose et discrimine les fragments épars de la légende (dont on ne connaît aucune version complète avant le XIII<sup>e</sup> siècle). C'est sa version du mythe qui marque notre imaginaire culturel, et elle s'ouvre sur ces mots, adressés pour notre plus grand plaisir à une cour imaginaire : « Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort ? ».

### I. De l'objet magique au mythe : le philtre

*Tristan* est traversé par le merveilleux propre à la « matière de Bretagne », dragons, géants, nains astrologues et sorciers. Ainsi Tristan, après avoir vaincu le géant Morholt, blessé, pourrissant, se confie à une barque sans rames ni voiles pour un « voyage de guérison ». Vers quelque île accueillante aux guerriers ? Non pas Avalon (royaume des morts dans la tradition celtique) mais l'Irlande où la fille du roi, Iseut, aux talents sorciers, le guérit, une première fois, avant qu'il retourne vers son oncle le roi Marc, en Cornouailles.

*Tristan* rappelle étrangement un conte irlandais du VIII<sup>e</sup> siècle *Diarmuid et Grainne*. Dans la tradition celte, des femmes puissantes peuvent user d'objets magiques : copeaux gravés, baguette de coudrier, anneau de jaspé vert – la couleur de l'au-delà –, cheveu d'or (qu'on retrouve dans notre *Tristan*). Elles prononcent aussi

des paroles contraignantes (des *geiss*). Grainne contraint ainsi Diarmaid contre sa volonté à l'enlever pour échapper au vieux roi qui prétend l'épouser. Et les fuyards se réfugient dans la forêt. La nuit, Diarmaid place une pierre (qui sera épée dans *Tristan*) entre leurs deux corps. Il signale ainsi leur chasteté. Mais que signifie l'épée qui sépare les corps de Tristan et Iseut dans la forêt ? Ils ne sauraient avoir prévu que le roi les observerait. Le motif archaïque demeure après que son sens a été perdu.

Du fonds celtique de la légende vient aussi le philtre (le boire herbé ou lovandrin) que la mère d'Yseut a préparé pour sa fille et pour le roi Marc, ce « fiancé » qui l'attend en Cornouailles pour l'épouser. Tristan et elle le boivent par erreur (vraiment ?) sur le bateau qui les emmène. Dès lors, ils ne peuvent rester plus de trois jours sans faire l'amour : ils en mourraient. Les poètes médiévaux qui fixent la légende, marqués par leur religion qui peine alors à mettre en place, avec le mariage chrétien, des règles de chasteté, sont troublés par ce motif du philtre. Ils commencent par limiter son effet à trois ans (ce qui réduit les pouvoirs magiques et païens) puis ils le font se transformer en ce qu'ils présentent comme l'amour véritable : un amour qui se vit dans la séparation, dans la chasteté. Après avoir fui la cour qui condamne leurs amours coupables, après avoir vécu dans la forêt auprès des bêtes sauvages, Tristan et Iseut décident librement de retourner, séparément, à leurs devoirs, en se jurant un amour éternel. Il n'est pas interdit de voir ici un effet de l'influence platonicienne, vraisemblablement relayée par les poètes d'Al Andalus, tel Ibn Hazim de Cordoue (993-1064). La légende fait dialoguer les traditions.

## II. Cours d'amour et amour courtois

Les fragments qui nous sont parvenus cependant ont été écrits dans une période surtout favorable aux valeurs épiques et chevaleresques. Les chevaliers alors ont pour mission de servir une souveraineté (et un État) encore bien fragile, comme en atteste la figure du roi Marc. Lorsque le roi envoie son neveu chercher la jeune fille dont on a trouvé un cheveu d'or, Iseut – car il s'agit bien d'elle – est conquise au prix d'une lutte contre un dragon – laquelle lui permet de guérir Tristan pour la deuxième fois. Que le roi n'a-t-il conquis sa belle ? Le Marc de la légende est d'ailleurs bien loin d'avoir la grandeur que lui prête Bédier. Il est longtemps la dupe des amants, et un mari trompé est aisément grotesque. En ces temps où les chevaliers n'avaient souvent d'autre choix que de servir plusieurs suzerains, il faut pourtant conforter l'ordre social, donc la féodalité. L'Église s'y emploie : elle sanctifie par l'adoubement le serment du vassal. Quant aux femmes, elles promeuvent les valeurs de la courtoisie (la fin' amors) qui font de la Dame une suzeraine pour son amant (celui qui l'aime), lequel va rendre le service d'amour, accomplir des prouesses en son nom – sans manquer de lui faire hommage des gains qu'il tire du combat (on verra Iseut récupérer les gains de Tristan, en effet).

Les cours d'amour discutent la casuistique amoureuse observable dans notre légende. Ces débats judiciaires autour du comportement amoureux sont au plus loin des représentations de l'éros féminin divinisé qu'on découvre dès le XIII<sup>e</sup> siècle, ce qui n'empêche pas les deux traditions de se tresser l'une à l'autre. Par ailleurs, la figure du féminin comme préfiguration de l'au-delà, venue d'un fonds poétique à la