

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	IX
I Lieder	
INGRID KASTEN (FU BERLIN) Zur Poetologie der ‚weiblichen‘ Stimme. Anmerkungen zum ‚Frauenlied‘ .....	3
THOMAS CRAMER (TU BERLIN) Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe? .....	19
SABINE OBERMAIER (MAINZ) Der Sänger und seine Rezipientin. Zu Ich-Rolle und Rollen-Ich in den Sänger- und Frauenliedern des Hohen Minnesangs .....	33
ELISABETH SCHMID (WÜRZBURG) Die Inszenierung der weiblichen Stimme im deutschen Minnesang .....	49
JOHN MARGETTS (MÜNCHEN) Wechselhafte Syntax .....	59
INGRID BENNEWITZ (BAMBERG) Die obszöne weibliche Stimme. Erotik und Obszönität in den Frauenstrophen der deutschen Literatur des Mittelalters .....	69
NORBERT RICHARD WOLF (WÜRZBURG) Frauenlied aus Männermund .....	85
JEFFREY ASHCROFT (ST. ANDREWS) Frauenstimmen in der Minnelyrik Walthers von der Vogelweide .....	95
ERWIN KOLLER (BRAGA) Mutter-Tochter-Dialoge in <i>cantigas de amigo</i> und bei Neidhart .....	103
VIKTOR MILLET (SANTIAGO) Der Mutter-Tochter-Dialog und der Erzähler in Neidharts Sommerliedern .....	123
ANTON SCHWOB / UTE SCHWOB (GRAZ) Frauen zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Beobachtungen anhand von Urkunden und Liedern Oswalds von Wolkenstein .....	133
KERSTIN HELMKAMP (FU BERLIN) Gender und Genre. Frauenstrophen in der spätmittelalterlichen Lyrik (Oswald von Wolkenstein) .....	141
HEIKE SIEVERT (HUMBOLDT-UNIVERSITÄT BERLIN) Karl und Galie im Wechsel .....	151
ULRICH WYSS (ERLANGEN) Was heißt Frauenlieder unter komparatistischem Aspekt interpretieren? .....	163

CRISTINA ÁLVARES (UNIVERSIDADE DO MINHO)

### Citations lyriques et roman idyllique: le dialogue entre genres littéraires

0. Fonction métafictionnelle des citations lyriques dans *Dôle* (résumé de la communication présentée au Colloque de Berlin)

Dans la communication présentée au Colloque de Berlin, je n' ai pas traité la chanson d' ami mais la question des rapports entre genres littéraires. Il s' agissait d' étudier dans *Guillaume de Dôle*,<sup>1</sup> de Jean Renart (1228), les formes et les effets de la présence de textes lyriques dans ce roman, et de mettre en évidence la nouveauté et la spécificité de cette présence en tant que nouvelle forme d' appropriation et de transformation de la tradition littéraire (dialogue avec la tradition comme dialogue de genres littéraires)<sup>2</sup>.

Les citations lyriques résultent d' une explicitation radicale de ce que Wolf-Dieter Stempel appelle le *discours troubadour*,<sup>3</sup> assis sur deux piliers: la primauté du discours sur l' histoire et la déconstruction de l' illusion mimétique par une écriture auto-référentielle, c' est-à-dire la métafiction. Par rapport aux romans étudiés par Stempel – *Partonopeu de Blois*, *Bel Inconnu*, *Jouffroi de Poitiers* –, *Dôle* introduit, en ce qui concerne le premier pilier, deux innovations:

i) l' autonomie du lyrique au sein du roman, qui résulte des citations de textes lyriques et non pas de la réécriture de *topoi* qui les intégrerait au récit, et éliminerait la spécificité de la forme lyrique. Cette autonomie est établie par la lettre des textes et préserve l' altérité du lyrique dans le discours du récit.

ii) l' immanence du lyrique au diégétique – les fragments lyriques sont chantés par les personnages, ce qui enlève au narrateur hétérodiégétique la fonction d' énoncer à la première personne du singulier, tel un Je lyrique, un discours parallèle qui commente l' histoire. Dans la métalepse, le lyrique transcende le diégétique; dans la citation, il lui est immanent. La conséquence en est que le lyrique se sépare du subjectif, puisque

1. Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle*, ed. F. Lecoy, Paris, Champion, 1974.
2. Définies dans le prologue comme les lieux brodés du roman, les citations lyriques révèlent sa fonction de remplacer le *topos*, car le *topos* est un lieu: un lieu-commun. Or, dans la mesure où la citation est citation à la lettre de tel texte (elle ne subit aucun processus d' intégration à l' économie narrative), le lieu-commun est remplacé par le texte individuel. Tous les textes cités dans *Dôle* sont des textes lyriques, à l' exception de la seule *laisse* épique. Ceci fait voir que le dialogue avec la tradition, dont tout texte est fait, est un dialogue entre textes et entre genres. La tradition n' est donc pas une réserve de *topoi* mais plutôt un champ générique, correspondant à une coupure synchronique qui le contextualise historiquement, et dans lequel les textes se classent en genres qui ont, entre eux, de multiples relations (Molino, J., „Les genres littéraires“, *Poétique*, 93, 1993). La notion de champ générique implique que les *topoi* n' existent pas en dépôt mais occupent un lieu et jouent un rôle dans la structure syntactico-sémantique (*conjointure*) d' un texte ou groupe de textes, supporté par une logique ou un *ethos* générique. La notion de champ générique, dans la mesure où elle postule la multiplicité des rapports inter-génériques, réactive la notion de mode.
3. Stempel, W.-D., „La modernité des débuts: la rhétorique de l' oralité chez Chrétien de Troyes“ in Selig, M., Frank, B. & Hartmann, J., eds., *Le passage à l' écrit des langues romanes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	IX
I Lieder	
INGRID KASTEN (FU BERLIN) Zur Poetologie der ‚weiblichen‘ Stimme. Anmerkungen zum ‚Frauenlied‘ .....	3
THOMAS CRAMER (TU BERLIN) Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe? .....	19
SABINE OBERMAIER (MAINZ) Der Sänger und seine Rezipientin. Zu Ich-Rolle und Rollen-Ich in den Sänger- und Frauenliedern des Hohen Minnesangs .....	33
ELISABETH SCHMID (WÜRZBURG) Die Inszenierung der weiblichen Stimme im deutschen Minnesang .....	49
JOHN MARGETTS (MÜNCHEN) Wechselhafte Syntax .....	59
INGRID BENNEWITZ (BAMBERG) Die obszöne weibliche Stimme. Erotik und Obszönität in den Frauenstrophen der deutschen Literatur des Mittelalters .....	69
NORBERT RICHARD WOLF (WÜRZBURG) Frauenlied aus Männermund .....	85
JEFFREY ASHCROFT (ST. ANDREWS) Frauenstimmen in der Minnelyrik Walthers von der Vogelweide .....	95
ERWIN KOLLER (BRAGA) Mutter-Tochter-Dialoge in <i>cantigas de amigo</i> und bei Neidhart .....	103
VIKTOR MILLET (SANTIAGO) Der Mutter-Tochter-Dialog und der Erzähler in Neidharts Sommerliedern .....	123
ANTON SCHWOB / UTE SCHWOB (GRAZ) Frauen zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Beobachtungen anhand von Urkunden und Liedern Oswalds von Wolkenstein .....	133
KERSTIN HELMKAMP (FU BERLIN) Gender und Genre. Frauenstrophen in der spätmittelalterlichen Lyrik (Oswald von Wolkenstein) .....	141
HEIKE SIEVERT (HUMBOLDT-UNIVERSITÄT BERLIN) Karl und Galie im Wechsel .....	151
ULRICH WYSS (ERLANGEN) Was heißt Frauenlieder unter komparatistischem Aspekt interpretieren? .....	163

CRISTINA ÁLVARES (UNIVERSIDADE DO MINHO)

### Citations lyriques et roman idyllique: le dialogue entre genres littéraires

0. Fonction métafictionnelle des citations lyriques dans *Dôle* (résumé de la communication présentée au Colloque de Berlin)

Dans la communication présentée au Colloque de Berlin, je n' ai pas traité la chanson d' ami mais la question des rapports entre genres littéraires. Il s' agissait d' étudier dans *Guillaume de Dôle*,<sup>1</sup> de Jean Renart (1228), les formes et les effets de la présence de textes lyriques dans ce roman, et de mettre en évidence la nouveauté et la spécificité de cette présence en tant que nouvelle forme d' appropriation et de transformation de la tradition littéraire (dialogue avec la tradition comme dialogue de genres littéraires)<sup>2</sup>.

Les citations lyriques résultent d' une explicitation radicale de ce que Wolf-Dieter Stempel appelle le *discours troubadour*,<sup>3</sup> assis sur deux piliers: la primauté du discours sur l' histoire et la déconstruction de l' illusion mimétique par une écriture auto-référentielle, c' est-à-dire la métafiction. Par rapport aux romans étudiés par Stempel – *Partonopeu de Blois*, *Bel Inconnu*, *Jouffroi de Poitiers* –, *Dôle* introduit, en ce qui concerne le premier pilier, deux innovations:

i) l' autonomie du lyrique au sein du roman, qui résulte des citations de textes lyriques et non pas de la réécriture de *topoi* qui les intégrerait au récit, et éliminerait la spécificité de la forme lyrique. Cette autonomie est établie par la lettre des textes et préserve l' altérité du lyrique dans le discours du récit.

ii) l' immanence du lyrique au diégétique – les fragments lyriques sont chantés par les personnages, ce qui enlève au narrateur hétérodiégétique la fonction d' énoncer à la première personne du singulier, tel un Je lyrique, un discours parallèle qui commente l' histoire. Dans la métalepse, le lyrique transcende le diégétique; dans la citation, il lui est immanent. La conséquence en est que le lyrique se sépare du subjectif, puisque

1. Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle*, ed. F. Lecoy, Paris, Champion, 1974.
2. Définies dans le prologue comme les lieux brodés du roman, les citations lyriques révèlent sa fonction de remplacer le *topos*, car le *topos* est un lieu: un lieu-commun. Or, dans la mesure où la citation est citation à la lettre de tel texte (elle ne subit aucun processus d' intégration à l' économie narrative), le lieu-commun est remplacé par le texte individuel. Tous les textes cités dans *Dôle* sont des textes lyriques, à l' exception de la seule *laisse* épique. Ceci fait voir que le dialogue avec la tradition, dont tout texte est fait, est un dialogue entre textes et entre genres. La tradition n' est donc pas une réserve de *topoi* mais plutôt un champ générique, correspondant à une coupure synchronique qui le contextualise historiquement, et dans lequel les textes se classent en genres qui ont, entre eux, de multiples relations (Molino, J., „Les genres littéraires“, *Poétique*, 93, 1993). La notion de champ générique implique que les *topoi* n' existent pas en dépôt mais occupent un lieu et jouent un rôle dans la structure syntactico-sémantique (*conjointure*) d' un texte ou groupe de textes, supporté par une logique ou un *ethos* générique. La notion de champ générique, dans la mesure où elle postule la multiplicité des rapports inter-génériques, réactive la notion de mode.
3. Stempel, W-D., „La modernité des débuts: la rhétorique de l' oralité chez Chrétien de Troyes“ in Selig, M., Frank, B. & Hartmann, J., eds., *Le passage à l' écrit des langues romanes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.

le discours du personnage n'est pas un discours propre, autonome, qui viendrait du dedans, mais le discours d'autrui, un discours extérieur et pré-existant.

Cette radicalisation du discours troubadour dans *Dôle* souligne la fonction de la lettre et privilégie le travail de l'écriture dans la construction de la fiction. Là nous retrouvons le second pilier, celui de la métafiction. La scène qui représente la métaphore textile selon le modèle de la chanson de toile, donne à voir le travail de l'écriture comme un travail d'entrelacement de fils textiles. Les citations des chansons de toile chantées par les personnages féminins qui sont en train de broder, signifient que les fils textiles sont des fils textuels appartenant à un autre genre littéraire: le lyrique. La réversibilité métaphorique du textile et du textuel confère à cette scène un statut métafictionnel dans la mesure où elle montre le matériel ainsi que la façon dont le roman est fait. Certes, pas mal de romans antérieurs avaient employé la métaphore textile pour signifier la nature textuelle de leur matériel. *Dôle*, cependant, indique par le biais des citations lyriques, que ce matériel textuel est (en bonne partie) d'un autre genre. Et ce n'est sûrement pas par hasard que l'on a affaire à l'association entre le matériel textuel d'un autre genre, chanté par des voix féminines, et l'art de broder, réalisé par des mains féminines.

Je voudrais maintenant poursuivre ma réflexion sur ce roman, en interrogeant la fonction métafictionnelle des citations lyriques dans le cadre thématique et diégétique du roman idyllique.

### 1. Le roman idyllique médiéval

Essayons d'abord d'expliquer la désignation *roman idyllique*. Elle implique déjà une relation entre deux genres littéraires, le roman et l'idylle, dans laquelle l'assimilation de traits thématiques et formels du second par le premier, donne au roman un mode déterminé par la reconnaissance de ces traits idylliques. Le mode est donc une structure de genre à fonction dépendante, qui rend compte de l'existence de relations entre les genres au sein d'un champ générique<sup>4</sup>.

*Idylle* signifie petit tableau, ce qui implique un élément de parasitisme dans le récit: un récit idyllique perd une bonne partie de ce qui constitue sa nature de récit – la succession d'événements diégétiques – et ouvre à la pause descriptive qui remplace la représentation de l'action par la représentation d'un tableau. L'affinité de l'idylle avec le tableau fait penser que l'idylle en tant que genre littéraire n'existe pas. Ce qui existe est un mode idyllique qui confère à n'importe quel genre littéraire des caractéristiques qui relèvent de la description, donc, de la vision et de l'image. Le mode idyllique fait croire au lecteur qu'il est en train de contempler un tableau, ce par quoi il a une fonction stratégique dans la production de l'illusion mimétique.

4 J'emploie *mode* non pas au sens de Genette – catégorie trans-historique qui transcende les genres littéraires dans la mesure où elle désigne une situation d'énonciation – (Genette, G. *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979), mais au sens de Jauss: „structure de genre à fonction dépendante ou concomitante“ (c'est le cas du satirique dans les états du monde ou dans l'épopée animale; Jauss, H.-R., „Littérature médiévale et théorie des genres“ in Genette, G. & Todorov, T., dir., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986) – ce qui implique que le mode est une catégorie historique, située en-deçà du genre, immanente à un champ générique donné. Le mode résulte des multiples relations que les genres établissent entre eux au sein d'un champ générique. Le mode est un élément hétérogène au sein d'un texte appartenant à un genre.

Le tableau idyllique est conventionnellement un scénario pastoral. La différence entre idyllique et pastoral est difficile à déterminer. La caractéristique thématique centrale du genre ou mode pastoral c'est le rapport hiérarchique entre nature et culture, associée à un scénario paysan pointant un idéal d'harmonie avec la nature<sup>5</sup>. L'idyllique, de son côté, s'il n'est indépendant du thème, l'est au moins du scénario paysan. Les romans idylliques médiévaux – *Floire et Blanchefleur*, *L'escoufle*, *Floris et Lyriopé*, et autres<sup>6</sup> –, dont les protagonistes sont des personnages nobles, ont très peu de pastoral. Certes, l'épisode central de *L'escoufle* a lieu dans un scénario pastoral. Mais la question du rapport entre *Nature et Nourriture* est, dans celui-ci comme dans d'autres romans idylliques, posée au niveau du thème de l'amour, et concerne le rapport entre les genres sexuels. Myrrha Lot-Borodine considérait que ce qui définit le roman idyllique médiéval, c'est une configuration naïve de l'amour inscrite dans une intrigue qui raconte la naissance de l'amour entre deux enfants, leur séparation et leurs retrouvailles<sup>7</sup>. Lot-Borodine suivait une idée de Hegel selon laquelle l'idylle présenterait l'homme dans sa primitive ingénuité<sup>8</sup>. Mais si l'on prend le récit idyllique de Longus, *Daphnis et Chloé*<sup>9</sup>, on verra que l'ingénuité en question consiste dans l'ignorance de ce qui serait le plus naturel, le plus instinctif: ce qu'il faut faire pour faire l'amour. Cette ignorance même, que seules effacent les explications données à Daphnis par un troisième personnage, implique une non-coïncidence radicale entre la primitive naïveté de l'homme et la connaissance instinctive ou instinctuelle du vagin comme lieu de la pénétration génitale<sup>10</sup>. Autrement dit, ce que *Daphnis et Chloé* et la tradition littéraire idyllique font c'est mettre en question l'idée ou l'idéal d'une harmonie de la sexualité humaine avec la nature, i.e. avec ce qui relèverait de l'instinct et du rapport direct et simple à un objet adéquat et satisfaisant une nécessité.

Les romans idylliques médiévaux sont d'autant moins naïfs qu'ils racontent l'impossibilité même de l'amour idyllique, en procédant à la mise en place d'un ensemble de stratégies narratives et rhétoriques qui le contestent et le dénoncent en tant que tel, c'est-à-dire en tant que construction culturelle, artifice, fiction. La littérature, ou plutôt, les références métalittéraires jouent un rôle important dans cette dénonciation. Je m'en occuperais dans un premier moment (2.1.), en prenant comme *corpus* un groupe de romans idylliques des XIIe et XIIIe siècles, dont *L'Escoufle*, roman que Jean Renart écrivit avant *Dôle*. J'interrogerai ensuite la fonction des citations lyriques dans la construction et dans la déconstruction de l'amour idyllique dans *Dôle* (2.2.)

5 Ettin, A. V., *Literature and the pastoral*, New Haven & London, Yale UP, 1984.

6 Jean Renart, *L'Escoufle*, ed. F. Sweetser, Paris/Genève, Droz, 1974. Leclanche, J.-L., ed., *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, Paris, Champion, 1980. Reinhard, J.R., ed., *Amadas et Ydoine*, Paris, Champion, 1974. Renaut, *Galeran de Bretagne*, ed. L. Foulet, Paris, Champion, 1975. Robert de Blois, *Floris et Lyriopé*, ed. P. Barrette, Berkeley & Los Angeles, U. of California P., 1968; ed. J. Ulrich, Genève, Slatkine Reprints, 1978 (1889).

7 Lot-Borodine, M. *Le roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1913.

8 Hegel, G. W. F., *Esthétique*, Lisboa, Guimarães, 1993.

9 Longus, *Daphnis et Chloé*, Paris, Gallimard, 1973.

10 Lacan, J., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966

## 2. Fonction de la littérature dans la déconstruction de l'amour idyllique

### 2.1. *Amour idyllique et amour des lettres* (L' Escoufle)

L'amour idyllique unit deux enfants séparés par une distance qui résonne à plusieurs niveaux: sexuel, social, parfois culturel et religieux, comme dans le cas de Floire et Blanchefleur. L'amour idyllique annule ces différences à travers l'artifice d'une géminalité qui n'est pas l'oeuvre de *Nature* mais de *Nourreture* (l'élevage, l'éducation). Les deux enfants partagent la date de leur naissance ainsi qu'une extraordinaire ressemblance physique. Mais ils subissent un ensemble d'opérations visant à réduire le plus possible les différences qui les séparent, et à faire de chaque genre l'image spéculaire de l'autre<sup>11</sup>: les genres sont produits (comme) des jumeaux. Mais la géminalité artificielle sur laquelle se fonde cet amour, signifie que l'homogénéité qui le constitue est le résultat illusoire d'une fiction – celle des parents des enfants, extensible à leur groupe social<sup>12</sup>.

Mais la fonction de la fiction dans la production de l'amour idyllique a une dimension littéraire puisque l'amour idyllique, notamment celui de Floire et Blanchefleur, a un modèle littéraire, construit par les enfants eux-mêmes à partir des textes qu'ils avaient lu et qui nourrissent leur amour. La substance de l'amour idyllique est textuelle. Aussi, un circuit réflexif entre amour et littérature est-il établi: d'un côté, l'amour idyllique est amour de la littérature, amour des textes qui modélisent l'amour des enfants; de l'autre côté, l'écriture romanesque, étant réécriture d'autres textes, prend l'amour idyllique comme modèle, puisque, étant donné le cadre amoureux des références littéraires, une telle réécriture manifeste l'amour de la tradition littéraire occidentale (latine et en langue vulgaire): l'amour de l'écriture pour l'écriture. Bref, l'amour idyllique est amour des lettres et l'amour des lettres est idyllique.

Pourtant, l'homogénéité et le narcissisme de ce circuit ne sont qu'apparents. D'abord, parce que l'intrication de l'amour et de la littérature met en évidence que l'amour idyllique n'a rien de naturel, de spontané ou de biologique. Il résulte de l'action d'autrui et d'un artifice qui s'impose du dehors aux enfants. Dans son opposition à la *Nature*, la *Nourreture* signifie précisément cette extériorité, cette altérité d'une troisième entité qui transcende et détermine le couple idyllique. Puis, parce que la réécriture, comme inventi-

11 Floire et Blanchefleur, les protagonistes du conte homonyme de 1150, ont établi le modèle suivi par des romans comme *L' Escoufle*, *Galeran de Bretagne ou Floris et Lyriopé*. Floire, le fils du roi et de la reine païens, et Blanchefleur, la fille d'une esclave chrétienne d'origine noble, ont été conçus et sont nés le même jour – comme s'ils étaient des jumeaux. Ce „comme si“ va être élargi et exploité imaginairement par les éducateurs, comme artifice de l'indistinction des genres qui soutient l'indifférence sexuelle. Les prénoms choisis – Floire et Blanchefleur – se réfèrent au jour de la naissance des enfants, Pâques Fleuries. La ressemblance sémantique des prénoms traduit la ressemblance physique qui ferait de chacun l'image de l'autre, dans une identification spéculaire qui les réunit en Un. Dans *L' Escoufle*, Guillaume, le fils du comte de Normandie, et Aélis, la fille de l'empereur, sont nés le même jour. La beauté de l'un et de l'autre, „assés doné por une fois“, est la même: ils semblent estre suer et frere“. Pour augmenter la ressemblance on les habille pareil. Égaux, inséparables et unis dans un amour réciproque, Guillaume et Aélis sont l'image l'un de l'autre. Dans le conte de Robert de Blois, Lyriopé, la fille d'un seigneur grec, est née le même jour où sont nés Floris et Florie, de vrais jumeaux, enfants d'un vavasseur. Les trois enfants sont nourris ensemble et plus ils grandissent, plus ils se ressemblent.

12 Pour la dimension sociale et idéologique de l'amour idyllique, cf. Álvares, C., „Sexualidade, economia e ficção nos romances de Jean Renart“ in Macedo, A. G. (org.), *A mulher, o louco e a máquina*, Braga, Universidade do Minho / Hespérides, 1998.

on topique ou comme citation textuelle, implique l'hétéronomie de la tradition littéraire, i.e., l'antériorité, l'extériorité et l'hétérogénéité des textes qui la constituent<sup>13</sup>. Le roman est fait d'autres textes, de textes d'autrui.

Tout comme l'amour idyllique, l'écriture romanesque n'a rien de naturel. Ce qui dans le roman est posé comme naturel ou réel – la représentation de la réalité, l'illusion mimétique – c'est l'effet imaginaire du travail de l'écriture, de son art et de son artifice. Ce que Barthes appelait l'effet du réel ne résulte pas d'une représentation directe et fidèle de la réalité – d'une adéquation géminal du roman à la réalité – mais d'une construction fictionnelle produite par le travail de l'écriture<sup>14</sup>.

### 2.2. *Citations idylliques et amour de la lettre* (Dôle)

La fonction métafictionnelle des citations lyriques consiste précisément à expliciter cette priorité de l'écriture sur la représentation (la représentation n'est pas naturelle).

#### 2.2.1. lyrique vs pastoral

Dans *Dôle* la configuration traditionnelle de l'amour idyllique telle que *Floire et Blanchefleur* l'a établi, est déplacée et désarticulée par un ensemble d'innovations topiques. Ainsi, la géminalité des genres dans ce roman ne passe-t-elle pas par le *topos* des deux enfants extraordinairement ressemblants qui sont élevés ensemble. Guillaume et Lienor sont frère et soeur, et l'idéalité de cette relation de parenté est, dès le début de l'histoire, référée simultanément à un rapport érotique et à une fiction: le couple-modèle du récit de Jouglet. De plus, la géminalité des genres se trouve déjà subvertie par la présence d'un troisième personnage: Conrad. Voilà des faits qui dès le début du roman dénoncent la nature sexuelle et fictionnelle de l'amour idyllique, si bien qu'en conformité avec ces données, l'expression *géminalité des genres* devient problématique. Et pourtant toute la première partie du roman se fonde sur une configuration de l'amour qui est idyllique, dans la mesure où l'escamotage de la différence sexuelle est son trait fondamental. Finalement, ce n'est pas la peine de géminaliser les genres, car la relation d'amour concerne deux hommes, Guillaume et Conrad, qui établissent entre eux une alliance à travers la promesse de mariage de Conrad avec Lienor. Devenant un nom échangé entre deux hommes, Lienor est réduite à la condition de signifiant d'un rapport homosocial. Mais ce dont il s'agit plus spécifiquement, c'est d'explicitier et de radicaliser l'élimination de l'Autre sexe – de sa présence corporelle – comme condition de la transparence des deux hommes l'un à l'autre; autrement dit, comme condition d'une homogénéité où la fraternité remplace l'amour sororal tel que les romans idylliques l'avaient mis en convention.

13 Une telle hétéronomie est plus évidente dans le cas de la citation textuelle qui n'a pas l'effet assimilateur et homogénéisant de l'invention topique.

14 *L' Escoufle* dénonce ce que cache l'amour idyllique, le sexuel, au moyen d'une stratégie métafictionnelle qui révèle l'artifice et le jeu de l'écriture: deux représentations, l'une naïve, l'autre obscène, dans un seul texte; l'oblitération de la première par la seconde oblige le lecteur à se concentrer sur l'équivoque du signifiant et à perdre l'effet-cinéma que possède toute fiction narrative ou, plus précisément, l'effet-tableau du récit idyllique (cf. Álvares, C., „O equívoco nalguns romances idílicos do século XIII“, *Diacrítica*, 9, 1994).

Malgré ces altérations dans la topique idyllique, la première partie du roman est constituée par une succession de tableaux susceptibles d'être classifiés comme idylliques, dans la mesure où ils représentent l'harmonie de la vie à la cour de l'empereur Conrad. Les compositions chantées par les personnages sont des signifiants de cette harmonie qui retentit à plusieurs niveaux: sexuel, social, économique. Sur le plan de la représentation mimétique, les citations lyriques contribuent à la production du tableau idyllique, d'autant plus que, son effet le plus immédiat étant l'interruption du fil narratif, elles semblent soutenir ce même tableau et être au service de l'image.

Pourtant la relation entre l'idyllique et le lyrique n'est pas aussi harmonieuse qu'elle le paraît. La scène du camping courtois, la seule qui peut être dite pastorale parce qu'elle a lieu dans un scénario champêtre, souligne la fonction de la littérature et, plus particulièrement du genre lyrique, dans la déconstruction du tableau idyllique. Et ceci en deux temps: premièrement, il s'agit de la déconstruction du thème idyllique du tableau; deuxièmement, celle du tableau lui-même, i.e., de la représentation. La scène montre que la so-disante simplicité pastorale des plaisirs auxquels s'adonne la cour à la campagne, n'est finalement qu'un effet de la sophistication rhétorique du genre lyrique. Le cas du plaisir est particulièrement intéressant. D'un côté, il est mis à l'enseigne d'une naturalité prétendument libre de déterminations ou médiations socioculturelles, ici représentées par les limitations et contraintes que l'institution ecclésiastique impose au plaisir:

*Il ne pensent pas a lor ames,  
si n' i ont cloches ne noustiers  
(qu' il n' en est mie granz mestiers)  
ne chapelains, fors les oiseaus.  
Mout orent tuit de lor aveaus. (v.224-8)*

Les oiseaux apparaissent comme le résultat d'une substitution qui en fait les prêtres d'un culte tourné vers les plaisirs du corps plutôt que vers le salut de l'âme. Métonymie de la nature printanière, les oiseaux remplacent la série métonymique ecclésiastique: âmes, cloches, églises, chapelains. Cette opération rhétorique, qui pose la Nature au lieu et à la place de l'Église, ne peut pas ne pas tordre ou briser la relation naturelle – hors des normes institutionnelles – avec le corps et la sexualité qu'elle veut exprimer. Cette torsion s'intensifie si l'on considère que les oiseaux, plus qu'une métonymie de la nature, sont bel et bien une métonymie de la nature telle que le genre lyrique la représente conventionnellement, en la condensant sous la forme du *topos* printanier. C'est le *topos* printanier qui finalement encadre et détermine le plaisir sexuel. Ce rapport entre le sexuel et le littéraire – retrouvable dans l'anagramme érotique-rhétorique – se manifeste dans la métaphore qui substitue aux sonorités de la jouissance les *beaus chans* et les *beaus diz*:

*Dex! tant beaus chans et tant beaus diz,  
sor riches coutes, sor beaus liz,  
i ot dit, ançois qu' il fust prime! (v.229-231)*

Les oiseaux font le passage de l'institution ecclésiastique à l'institution littéraire comme fonction du décalage de la sexualité humaine par rapport à la nature. Ce que signifient les oiseaux c'est l'impossibilité pour l'homme et la femme de se retrouver dans un rapport simple et direct avec son corps et son sexe et avec le corps et le sexe de l'autre. Les déplacements et les remplacements dont les oiseaux sont l'axe, indiquent qu'un tel rapport est rhétorique, i.e., qu'il est ordonné par les lois structurales du langage. Représenté

par les oiseaux, le genre lyrique a donc la fonction de dénoncer ce que le pastoral présuppose d'adéquation à la nature des plaisirs humains. Une telle fonction travaille contre celle qui apparaissait et nous paraissait comme la plus évidente des citations lyriques: celle qui consiste à soutenir la représentation du tableau idyllique.

À vrai dire, le lyrique va au-delà de la déconstruction de l'idyllique. Sous la forme des citations, il met en question le tableau lui-même, en dénonçant sa supposée naturalité représentative et en le révélant comme un produit de l'artifice littéraire, construit selon le modèle lyrique. La métafiction consiste dans la rupture du tableau (image) par l'écriture (lettre). Dans la tension *Nature-Nourriture* sous-jacente au thème idyllique, le lyrique est du côté de *Nourriture*, il la spécifie comme littéraire et dénonce le leurre qu'il aide pourtant à énoncer.

### 2.2.2. lyrique vs idyllique

Voyons maintenant la fonction des citations lyriques dans la construction et la déconstruction d'une configuration de l'amour qui, n'étant pas idyllique au sens le plus évident du terme, a d'idyllique l'idéal d'unité et d'homogénéité exprimé par la figure de la géminalité des genres.

Dans *Dôle*, les citations lyriques fonctionnent comme explicitation radicale de l'amour des lettres. Ainsi, la *canso* fournit-elle à Conrad le modèle littéraire de son amour pour Lienor, i.e., un modèle prêt-à-porter pour dire cet amour:

*Et si chantent [Conrad et Jouglet] ceste chançon  
en l'onor monseignor Gasçon:  
„Quant flors et glais et verdure s'esloigne,  
que cil oisel n'ose un mot soner,  
por la froidor chascuns crient et resoigne  
tresqu' au biau tens qu'il soloient chanter.  
Et por ce chant, que nel puis oublier,  
le bon amor dont Dex joie me doigne,  
car de li sont et viennent mi penser“ (v.844-52)*

*Por l'amor bele Lienor  
dont il avoit el cuer le non,  
a comensié ceste chançon:  
„Li noviaus tens et mais [et violete]  
et roissignox mesemont de chanter;  
et mes fins cuers me fet une amourete  
un doz present que gen n'os refuser.  
Or m'en doivent Dex en tel honor monter,  
cele ou j'ai mis mon cuer et mon penser  
q'entre mes bras la tenisse nuete  
ainz q'alasse outremer“ (v.920-30)*

Mais dans ce mouvement même de modélisation et de construction de l'amour, la citation lyrique déconstruit sa dimension d'unité et d'homogénéité, et dénonce l'altérité qui lui est sous-jacente. En aucune façon, la *canso* ici citée peut fonctionner comme un discours du moi – un discours intérieur, autonome, propre – car, en tant que citation, elle apparaît

nettement comme le discours d' autrui (Gace Bûlé, Châtelain de Couci) que le personnage répète<sup>15</sup>.

De plus, cette altérité est solidaire du caractère fictionnel de l' amour. En effet, la *canso* continue la cause qui l' a déterminée: la fiction de Jouglet qui élabore comme objet du désir non pas l' image de Lienor, mais de nom „Lienor“<sup>16</sup>. Ce qui cause l' amour de Conrad ce n' est pas le fait d' avoir vu la demoiselle, ne serait-ce que son image produite par le discours d' un autre, mais c' est le fait d' avoir entendu son nom, tel quel, à la lettre:

*-Sire, el a non Lienors,  
ce dit li nons de la pucele.  
Amors l' a cuit d' une estencele  
de cel biau non mout pres del cuer; (v.791-4)*

D' où découlent les points suivants:

i) l' amour des lettres se spécifie en amour de la lettre<sup>17</sup>, ce qui rend compte non seulement d' une conscience de la fiction<sup>18</sup>, mais d' une conscience de la littéarité, i.e., de la condition de lettre, d' écriture, qui est celle de la fiction;

ii) le désir ne vise pas directement et spontanément un objet qui lui serait naturel, mais il est médiatisé par une fiction qui crée un modèle littéraire de femme. Le désir a donc un support fantasmatique. L' altérité du modèle poétique se situe moins dans la différence entre Lienor et la Dame que dans le fait d' avoir été produit par des textes d' autrui, des textes qui constituent un patrimoine littéraire collectif. Autrement dit, l' altérité de la fiction poétique qui modélise l' amour de Conrad est l' hétéronomie même de la tradition littéraire.

### 3. Conclusion

La fonction métafictionnelle des citations lyriques, tout en destituant la représentation au profit de l' écriture comme telle, correspond à un degré élevé de la conscience littéraire de la culture médiévale, i.e., de la priorité des textes comme référence et matériel du roman. Cette priorité – l' amour de la lettre – résulte d' une crise de l' homogénéité, tant sur le

15 La désubjectivation du lyrique est particulièrement remarquable dans le cas de Lienor. Lienor ne s' identifie pas aux deux *chansons de femme* qu' elle chante pour faire plaisir à son frère et à Nicole. Ayant fini la première chanson, elle demande: „Or ne me demandez plus rien (v.1194). Et à la fin de la deuxième, elle dit: „Or ce seroit ce sanz cortoisie, / fet ele, qui plus me querroit“ (v.1218-9).

16 La décomposition syllabique du nom produit plusieurs sens possibles: li-en-or (elle en or), li(t)-en-or (un bon mariage, une bonne alliance), lien-(d')-or, li-enors (honneur, richesse, virginité); cf. Durling, N. V., „The seal and the rose: erotic exchanges in *Guillaume de Dôle*“, *Neophilologus*, 77, 1, 1993. Pourtant, le texte ne dit rien du plaisir que Conrad puisse trouver dans ces signifiés.

17 Il est curieux que la description de Jouglet produise non pas une image mais un signifiant qui la condense et résume. Elle peut être considérée comme une mise en abyme de la technique du roman où la représentation de petits tableaux (idylles) courtois et domestiques est déconstruites par la lettre des citations lyriques.

18 Zink, M., „Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers des exemples français du XIIe siècle“, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24, 1981. Michel Zink a étudié *Dôle* dans plusieurs ouvrages mais tout spécialement dans *Roman rose et rose rouge* (Paris, Nizet, 1979), entièrement consacré à la dimension artificielle de ce roman de Jean Renart.

plan du rapport entre les genres sexuels (amour idyllique) que sur le plan du rapport entre représentation et réalité (illusion mimétique). Il s' agit dans les deux cas d' une conjugaison entre nature et image: les genres seraient l' image l' un de l' autre et cette unité serait naturelle (sans différences); la fiction serait l' image naturelle de la réalité. Or, la lettre nie non pas la nature et l' image, mais ce que la prévalence de leur solidarité suppose d' harmonie pré-établie: entre masculin et féminin, entre désir et objet, entre roman et réalité. Mais les genres ne sont pas l' image l' un de l' autre, et le roman ne représente pas la vie réelle, et la sexualité n' est pas orientée par le principe biologique de l' instinct. La relation entre ces termes n' a ni la simplicité ni la linéarité d' une relation duelle, car elle est déterminée, altérée et problématisée par une troisième instance: la littérature, spécifiée dans sa dimension de lettre (lettre des textes cités, lettre du nom), i.e., de chose écrite.

L' amour de la lettre implique l' assumption de la primauté de l' art sur la vie: la vie est vie littéraire, teinte en rouge – la vie en rouge – selon le modèle de l' art de la teinture associé, dans le prologue, à la métaphore textile:

*car aussi com l' en met la graine  
es dras por avoir los et pris,  
einsi a il chans et sons mis  
en cestui Romans de la Rose,  
qui est une novele chose  
et s' est des autres si divers  
et brodez, par lieus, de biaux vers  
que vilains nel porroit savoir (v. 8-15).*