

Laudine: entre fin Amors et Misogyne

1. Les romans arthuriens se caractérisent par la place et le rôle fondamentaux qu'ils accordent à la matière de Bretagne. Les auteurs de ces romans, et notamment Chrétien de Troyes, puisent dans cette matière folklorique des motifs et des schèmes qu'ils re-structurent, si bien qu'ils produisent «la molt bele conjointure»¹. Ce travail de re-structuration implique logiquement une déconstruction des éléments qui constituent la matière des contes bretons : ceux-ci subissent des transformations qui passent par des opérations de disjonction et de déplacement, entraînées par une attitude critique et esthétique de mise à distance de cette matière traditionnelle et de sa convention constitutive : le merveilleux (Dubost, 1988). Certains de ces motifs se trouvent, selon le mot d'E. Baumgartner, «à l'état brut» dans les lais bretons anonymes (Baumgartner, 1988 : 32)¹. L'un de ces motifs «à l'état brut» est celui de la rencontre du chevalier et de la fée qui se baigne à la fontaine, lequel *Le chevalier au lion* «retravaille et recompose» (*idem* : *ibidem*). En conséquence du travail de l'écriture romanesque sur ce motif, la Dame de la Fontaine quitte son lieu d'origine et est déplacée dans un cadre féodal et courtois où elle devient une riche héritière chrétienne. Ce déplacement produit entre l'ex-fée et la source une distance où s'ins- / écrivent des procédés rhétoriques dont la *descriptio* est l'un des plus importants. Notre propos est de montrer, premièrement, de quelle façon la topique du portrait féminin recompose l'image de la femme telle quelle apparaît «à l'état brut» :

1 — Sans doute parce que les auteurs de ces textes, surtout *Graelent* et *Guingamor*, ont observé plus fidèlement l'esthétique de leurs modèles oraux que ne l'ont fait Marie de France (Ménard, 1979 : 44) et à plus forte raison Chrétien de Troyes, chez qui l'ironie est une des techniques de mise à distance des conventions, bretonnes ou autres.

Laudine: entre fin Amors et Misogyne

1. Les romans arthuriens se caractérisent par la place et le rôle fondamentaux qu'ils accordent à la matière de Bretagne. Les auteurs de ces romans, et notamment Chrétien de Troyes, puisent dans cette matière folklorique des motifs et des schèmes qu'ils re-structurent, si bien qu'ils produisent «la molt bele conjointure»¹. Ce travail de re-structuration implique logiquement une déconstruction des éléments qui constituent la matière des contes bretons : ceux-ci subissent des transformations qui passent par des opérations de disjonction et de déplacement, entraînées par une attitude critique et esthétique de mise à distance de cette matière traditionnelle et de sa convention constitutive : le merveilleux (Dubost, 1988). Certains de ces motifs se trouvent, selon le mot d'E. Baumgartner, «à l'état brut» dans les lais bretons anonymes (Baumgartner, 1988 : 32)¹. L'un de ces motifs «à l'état brut» est celui de la rencontre du chevalier et de la fée qui se baigne à la fontaine, lequel *Le chevalier au lion* «retravaille et recompose» (*idem* : *ibidem*). En conséquence du travail de l'écriture romanesque sur ce motif, la Dame de la Fontaine quitte son lieu d'origine et est déplacée dans un cadre féodal et courtois où elle devient une riche héritière chrétienne. Ce déplacement produit entre l'ex-fée et la source une distance où s'ins- / écrivent des procédés rhétoriques dont la *descriptio* est l'un des plus importants. Notre propos est de montrer, premièrement, de quelle façon la topique du portrait féminin recompose l'image de la femme telle quelle apparaît «à l'état brut» :

1 — Sans doute parce que les auteurs de ces textes, surtout *Graellent* et *Guingamor*, ont observé plus fidèlement l'esthétique de leurs modèles oraux que ne l'ont fait Marie de France (Ménard, 1979 : 44) et à plus forte raison Chrétien de Troyes, chez qui l'ironie est une des techniques de mise à distance des conventions, bretonnes ou autres.

à la source ; ensuite, de montrer que cette topique prend une forme particulière dans le portrait de Laudine qui est l'affaire d'un regard amoureux.

2. L'image de la fée à la fontaine fait partie d'une mise en scène que la fée élabore pour séduire le chevalier. Cette image intègre une stratégie qui vise à arrêter le regard masculin par l'impact de sa nudité, si bien qu'elle dispense le discours des personnages, et que l'on fait semblant même de dispenser le discours du narrateur, car la description de ce que le chevalier aperçoit, reste très élémentaire et est, finalement, le fait d'une *sémantique condensée*². La fée se donne à voir au chevalier dans un lieu hors-la-loi, à la source — là où ce qui est impossible dans le réel devient possible : la merveille. La merveille est ici la beauté de la fée qui s'exhibe dans sa plénitude originale, la nudité qu'aucun signe socio-culturel ne trouble. Elle est une femme sauvage, indéterminée (Libera, 1991 : 207-8) qui échappe à toute classification sociale. N'ayant pas de place dans le monde réel/féodal, son lieu est la source, dont on dirait qu'elle est l'émanation, ce lieu unique et à jamais perdu : l'origine. Elle se donne à voir, alors, comme la femme primordiale, la femme unique, LA femme. En se re-présentant ainsi, la fée signifie au chevalier qu'aucune loi, aucun interdit, ne pourra limiter le plaisir et le bonheur qu'elle lui offre (c'est pourquoi elle « récompense » Graelent de l'avoir violée en lui donnant son amour ; v. Rieger, 1988 : 257-8). L'image que la fée donne d'elle-même est celle de la plénitude. Et la plénitude est ce qui est impossible dans le réel (Rey-Flaud, 1985 : 242) : la merveille de la source.

Remarquons donc que dans les *lais*, la femme est représentée comme celle qui se représente (le narrateur est celui que ne fait que donner à voir ce qu'elle donne à voir, ou en fait, ce qu'elle dévoile) ; et que cette représentation se prétend, en fait, une présentation immédiate et sans médiation.

2 — De même, la description du lieu, rudimentaire, brute, se borne à l'énumération des éléments qui le composent (lande, source, eau dans *Graelent*, les mêmes plus l'arbre et le sable dans *Guingamor*), éléments qualifiés de quelques adjectifs : « clere » et « belle » qualifient, dans les deux *lais*, l'eau de la source, le second *lai* amplifiant un peu plus la description du lieu (v. 421-16) qui dans le premier se résume à 3 vers : « tant qu'en une lande l'emmainne, / devers le sors d'une fontaine, / dont l'iaue estoit e clere e bele » (v. 207-9). Mais la rudesse de la description ne fait qu'exprimer la rudesse de l'espace décrit et qui sert de cadre à la mise en scène féérique : la source est située au plus profond de la forêt (*Graelent*, v. 281 ; *Guingamor*, v. 421), c'est-à-dire, dans un endroit sauvage qui est à l'opposé du monde ordonné par les limites de la loi : le monde réel / féodal.

Si
tout
qu'o
crip
le dé
limit
se ré
sont
lent,
roug
adjec
mor, c
traits
la cou
ment
et tou
tent c
mule
«el si
la me
la bea
la dire
réel/f
des a
dans
parab
que fe
A c
joncti
sur un

3 —
et sa lia
en fonct
main —
elle a été
un lieu
est habil
et des élé
qués, et
cialité : e
tion de l
pieds nu
laur, 19
pourquo
gante et
M. Paste

Si cette image prétend avoir une telle force, alors, elle *doit signifier* tout: la femme originale, l'origine de la femme, la femme en tant qu'origine, l'origine en tant que femme, la femme Toute. La description du corps féerique est donc inutile, ou même impossible, car le décrire c'est le soumettre aux contraintes du discours et, par là, limiter la plénitude de sa beauté. C'est pourquoi le portrait de la fée se réduit à un minimum de formules qu'aucune voix ne dit (et qui sont un fait d'énonciation antérieure et répétée): celles, dans *Graelent*, concernant le visage — la combinaison topique du blanc et du rouge pour le teint, (v. 220), les yeux et le front déterminés par des adjectifs comme «rieurs» et «bel» (v. 221) — et celles, dans *Guingamor*, concernant les membres, «biaus», «lons», «plains». De tels portraits ne restent pas seulement en deçà de l'impact de l'image qui *arrête la course* du chevalier et le fait oublier, définitivement ou provisoirement, la proie qu'il poursuivait. Ils doivent rester en deçà de l'image et tout simplement signaler sa transcendance évasive. En fait, ils partent de l'Absolu en tant que ce qui ne se manifeste pas. Seule la formule superlative — «il n'a si bele en tot le mont» (*Graelent*, v. 222), «el siecle n'a tant bele chose» (*Guingamor* v. 431) arrive à exprimer la merveille, dans la mesure où elle souligne la dimension unique de la beauté féerique, en même temps qu'elle renonce à la dire. En fait, la dire incomparable équivaut à empêcher son insertion dans le monde réel/féodal, où sa beauté serait mise en rapport et limitée par celle des autres femmes. Ici, à vrai dire, la femme n'est pas sélectionnée dans l'univers de toutes les femmes. Au contraire, la fée est incomparable, unique, parce qu'elle est la femme *à la source* — enfin, l'unique femme (la Mère).

A cet égard, *Désiré* se place entre le lai et le roman arthurien: disjonction de fée et source, déplacement des traits «sauvages» de la fée sur un double, etc.³. Là, on dirait que les traits les plus sauvages,

3 — Dans *Désiré*, fée et source ont été disjointes. Mais la fée n'a pas encore quitté la forêt et sa liaison avec la fontaine est assurée par une autre fée qui lui est inférieure en beauté et en fonctions. C'est cette fée subalterne que Désiré voit venir de la source, deux bassins à la main — éléments épars du motif du bain de la fée, ici déconstruit. Quant à la fée principale, elle a été déplacée dans un abri de feuillage (qui, malgré la «naturalité» de son matériel, est un lieu construit), posée sur un lit couvert d'une étoffe de soie «ben faiz e chers». La fée y est habillée (v. 190) et peignée (v. 191-2). Le cadre combine des éléments relevant de la Nature et des éléments relevant de la Culture: l'intérieur de la «foillee» (v. 177) est farci d'objets fabriqués, et la fée, vêtue et peignée à la mode, a perdu de l'impudeur. Son image a gagné en artificialité: elle pose comme pour un portrait. Une combinaison semblable caractérise la description de la fée subalterne. Celle-ci est élégamment habillée, mais elle est toute dépeignée et va pieds nus. Ces deux derniers traits constituent son côté sauvage, impudique, «naturel» (Kallaur, 1988: 19) qui, sans doute, signifient son indétermination, sa dimension hors-la-loi. C'est pourquoi Désiré la trouve violable. Comment se fait-il qu'une jeune fille bien habillée, élégante et décente, sorte en cheveux et pieds nus? D'après la description détaillée que donne M. Pastoureau sur les cheveux et les coiffures féminines au XII^e siècle (Pastoureau, s/d: 96-7),

ceux qui font de la fée une femme indéterminée et inclassable (la nudité, la chevelure libre), ont été transférés, en euphémisme, à la fée subalterne, comme des traits eux-mêmes subalternes, pour laisser à la fée l'image d'une femme qu'il est légitime de ranger dans un haut niveau socio-culturel. Aussi, son déplacement de ranger dans à demi-sauvage, à demi-civilisé, trouble sa nudité originale et réduit le sens original de l'image de la fée à la fontaine. Mais pour séduire le chevalier, il faut lui offrir la merveille. D'où la nécessité de trouver d'autres moyens de l'exprimer. Et, de nouveau, la fée subalterne s'en charge, en utilisant le discours : c'est elle qui assume la promesse du plaisir (« assez avrez or et argent / tut a vostre comandement » v. 163/4) et c'est elle qui assume la description de la beauté physique de la fée, comme si Désiré ne la voyait pas, ou plutôt, comme s'il ne pouvait pas interpréter ce qu'il voyait comme l'image de la plénitude et avait besoin qu'on le lui dise. Une fois la plénitude de l'image (de la plénitude) défaite, un discours vient y suppléer. De quelle façon ? Evidemment, dans la mesure où elle supplée les failles de l'image, la description doit être un peu plus élaborée que ne l'étaient celles des autres lais où l'image dispensait le discours. Aussi la description de la fée de *Désiré* (v. 189-193) consiste-t-elle en une question rhétorique qui énumère les parties du corps de la fée (« vis », « meins », « braz », « corps », « chevoils »), précédées chacune de l'adjectif « beau » élevé au superlatif. Il s'agit, en fait, de dire *par la voie détournée* de la ques-

nous pouvons conclure que, quelle que soit l'âge ou l'état civil d'une femme, elle n'est jamais nu-tête (les jeunes filles portent des tresses). La chevelure doit être plus ou moins couverte selon la situation de la femme à l'égard de la sexualité (les veuves et les religieuses, par exemple, portent une « guimpe » qui cache complètement la chevelure ; celles qui sont encore à marier exhibent leurs cheveux à condition qu'ils soient tressés, ordonnés, maîtrisés). Dans la rue et surtout à l'église, on se couvre les cheveux. Il semble que nous ayons affaire à un tabou des cheveux ou plutôt de la pilosité, investie d'un sens honteux (la chevelure c'est ce qu'il faut cacher) et d'un pouvoir de séduction dangereux. Ceci explique, d'une part, que l'on tonde les cheveux des femmes adultères pour les punir de leur crime (Rey-Flaud, 1985 : 59), et, d'autre part, que la prostituée de Babylone soit représentée toute échevelée. De plus, la pilosité est un des traits caractéristiques de l'Homme Sauvage (Walter, 1990 : 195 sq). Aussi, les cheveux désordonnés de la fée subalterne représentent-ils une sexualité libre, débordant tout interdit et tout contrôle. Quant aux pieds nus qui marchent sur la rosée (v. 140), ils figurent l'étroite relation entre la fée et la Nature, c'est-à-dire, les forces de la Nature. Dans *Guingamor*, pourtant, la fée se fait peigner les cheveux (v. 428). Mais ici peigner ne signifie pas tresser, mais purifier les cheveux du venin menstruel (Gaignebet in Régnier-Bohler, 1979 : 21). Dans la tradition folklorique où les auteurs des lais bretons ont puisé leur matière, l'image de la fée se baignant dans la source représente la purification féminine. Elle est censée, alors, être animée, comme toute femme menstruée, d'un désir sexuel brûlant, comme le « sang » de la Lune Rousse qui brûle les premières pousses, et d'un pouvoir de séduction fatal qui la rend énormément dangereuse (Harding, 1953 : 68 ; Wood, 1981 : 716). Que la purification comporte celle des cheveux venimeux, indique qu'une bonne partie du danger de séduction féérique se concentre sur les cheveux.

tion rhé
Mais ce
supplém
et les cl
de « gen
qui éloi
trois dét
à « beau
langage
quand c
gage), j
D'aut
fée mise
« beau »
qui cou
la questi
qui affir
Cette fo
sieurs to
originale
ment est
l'élabora
là où l'i
si l'on pr
la décon
a produi
loppée. C
rendre d
ment de l
gorie). L
au moye
le chevali
rable. Il
codes no
à la descr

3. Pou
gne, Chr

4 — L'ir
se lavent les

tion rhétorique qu'une femme d'une telle beauté c'est du jamais vu. Mais ce principe d'élaboration est quand même brisé par ce procédé supplémentaire qu'est la répétition de l'adjectif « beau ». Seuls le corps et les cheveux échappent à cette répétition. Le premier est qualifié de « gent » et « vestu a laz » ; ce dernier élément souligne la différence qui éloigne cette fée de celles qui se baignent nues. Pour les seconds, trois déterminants (« dulgez », « assemez », « treciez ») viennent s'ajouter à « beaus »⁴. Cette répétition dont on dira qu'elle se répète, et où le langage bégaye, spéculé vraiment (sur) le portrait de l'Absolu : ici, quand on énumère on énumère en même temps des limites (du langage), justement pour que l'Absolu dévore le limité.

D'autre part, il n'est pas indifférent que les parties du corps de la fée mises en relief par la rupture de la répétition systématique de « beau » soient justement celles marquées par des signes socio-culturels qui coupent le lien entre la fée et son lieu d'origine. La réponse à la question rhétorique est donnée au dernier vers de la description qui affirme la nature unique de la fée : « onques ne fus si bele nee ». Cette formule superlative, que les romans amplifient à travers plusieurs *topoi*, replace la fée à la source parce qu'elle en fait la femme originale, le modèle de la femme, l'image de la femme. Ce remplacement est l'œuvre du discours romanesque, menée à terme grâce à l'élaboration rhétorique et à des techniques narratives qui suppléent là où l'image a perdu de la force, et la merveille du pouvoir. Ou, si l'on préfère, on formulera autrement ce phénomène, en disant que la déconstruction romanesque des motifs de la matière de Bretagne a produit des manques et des espaces vides où l'écriture s'est développée. C'est désormais le discours qui doit rendre visible, qui doit rendre désirable, et qui doit faire exister. Il y a là comme un déplacement de la généralité sensible vers la détermination universelle (la catégorie). La fée n'est plus son image : cette image on la lui attribue, au moyen d'un discours qui, de ce fait, la lui dénie. En même temps, le chevalier doit apprendre à la voir et à la connaître en tant que désirable. Il y a là comme une allégorie de l'apprentissage de quelques codes nouveaux : justement, ceux du roman arthurien qui ont trait à la *descriptio*.

3. Pour faire le travail de re-structuration de la matière de Bretagne, Chrétien de Troyes a puisé dans d'autres traditions et d'autres

4 — L'insistance sur l'art de la coiffure sert sans doute à distinguer cette fée des autres qui se lavent les cheveux, naturellement, à la source.

genres, notamment la lyrique des troubadours et la tradition ovidienne⁵ qui lui ont fourni des *topoi*, des techniques narratives comme le monologue, des structures. L'écriture romanesque est tissée du dialogue entre plusieurs traditions orales et écrites qui échangent leurs conventions dans un processus complexe où le fait même qu'elles s'interpénètrent contribue fortement à leur mise à distance. En ce qui concerne la description des personnages féminins, il nous semble que des conventions d'origines diverses se sont conjuguées dans la topique du portrait, dont la tâche est celle de la fée subalterne de *Désiré*: médiatiser la relation entre la fée et la source. Et dans la mesure où le roman augmente la distance qui sépare la femme et la source, en la faisant quitter la forêt pour la cour, le discours qui dit sa beauté physique doit être rhétoriquement plus élaboré, de façon à *re-produire* l'impact de l'image. Ceci revient à dire que le portrait féminin doit justifier la réaction du héros qui tombe amoureux de la femme qu'il voit dans une attitude qui n'a plus rien de la pose féerique. En fait, c'est au portrait que, désormais, le héros ré-agit (sans doute, lui-même comme un autre portrait).

3.1. Prenons le cas d'Enide. Victime de la déchéance socio-économique de son père, Enide est insérée dans un cadre réaliste (la déchéance du vassal est paradigmatique de la déchéance de la petite noblesse du XII^e siècle) qui n'a rien à voir avec le cadre merveilleux de l'apparition de la fée insouciant. Pourtant, les déchirures de sa robe usée, signes réalistes de la déchéance et de la condition de son père, laissent entrevoir sa nudité (v. 409-10), la merveille de son corps qui fait Erec « s'esbahir » (v. 448). Et le narrateur décrit cette merveille à l'aide de plusieurs *topoi* qu'il amplifie. Le premier, qui marque l'aspect général, est celui de la « Natura formatrix » (v. 411-23), où les superlatifs et les hyperboles contribuent à la présentation du personnage comme un modèle unique, irreproductible, une image : *un prototype*. Il s'en suit des comparaisons hyperboliques qui particularisent, non pas le corps, remarquons-le, mais uniquement la tête (plus loin, vv. 1471-7, il énumère les parties du corps d'Enide dont le regard d'Erec s'approprie) : avec Iseut la Blonde pour les cheveux dorés, avec la fleur de lis pour le visage, avec les étoiles pour les yeux. Encore une hyperbole (Dieu ne ferait mieux) et une question rhétorique, dont la réponse est une amplification de quatre vers de ce que l'on va appeler le *topos* du miroir :

5 — D'après le prologue de *Cligès*, Chrétien a lui-même contribué à la traduction en langue vulgaire de textes d'Ovide, traductions qui ont été malheureusement perdues.

La compar
mologiqueme
est à « mirer »,
la langue) se
Lorsqu'Erec e
lement, le nar
Aussi le *topos* d
étant i) celle q
du mot : la ferr
rit sur la mise e
ii) parce qu'ell
qui la regarde
Lorsqu'Erec e
pas seulement
« l'ymage » qu
tion. Aussi, le
l'arrache aux l
elle redevient :

Cependant,
reste à l'origine à
et même du co
il est i) deux *to*
parties proven
lis et étoiles), e
d'Enide, argun
caractère de pr
sence d'un autr
qu'à travers une
désormais, n'es
produit d'une sp
sitôt le contred

3.1. Dans *Cl*
au héros. En dé
amander » (v. 7
à son front : « qu
front que Dex a
du regard qui, d
un sujet neutre (

Que diroie de sa biauté?
 Ce fu cele por verité
 qui fu fete por esgarder,
 qu'an se poist an li mirer
 ausi com an mireor.

(v. 437-41)

La comparaison de la beauté d'Enide avec un miroir la relie étymologiquement à «mirabilia», racine latine de «merveille», ce qui est à «mirer», à «esgarder» (Legoff, 1985: 19-20): le regard (ou bien la langue) serait ce *lieu* où merveille et image se recouvrent. Lorsqu'Erec et Enide, égaux en perfection, se contemplent mutuellement, le narrateur les considère «deus si beles ymages» (v. 1495). Aussi le *topos* du miroir permet de définir la beauté merveilleuse comme étant i) celle qui est à regarder comme une image, au sens artistique du mot: la femme est l'œuvre parfaite de la Nature, *topos* qui renchérit sur la mise en scène féerique où la femme (se) pose comme image; ii) parce qu'elle est un miroir, cette beauté merveilleuse rend à celui qui la regarde l'image de soi-même: «qu'an se poist an li mirer». Lorsqu'Erec et Enide se regardent l'un l'autre, ils ne contemplent pas seulement l'autre en tant que modèle, ils contemplent aussi, dans «l'ymage» qu'est l'autre, leur propre image, l'image de leur perfection. Aussi, le portrait de la femme, en l'idéalisant comme image, l'arrache aux limites (déchirures) du réel et la re-place à l'origine où elle redevient fée à la source.

Cependant, on doit remarquer que le portrait féminin (celui qui *reste à l'origine du mouvement spéculaire*) est vraiment le fait du multiple et même du composite; il ne relève pas tout à fait de l'Un. En fait, il est i) deux *topoi* («Nature formatrice» et miroir), ii) assemblage de parties provenant d'origines disparates (cheveux de Iseut, fleur de lis et étoiles), et, de ce fait, il contredit et la production organique d'Enide, argumentée dans le *topos* de la «Nature formatrice», et son caractère de prototype, et iii), finalement, il n'est que miroir en présence d'un autre miroir; ici, on ne retrouve l'absence de médiation qu'à travers une double médiation. On pourrait dire que l'immédiat, désormais, n'est qu'une image spéculaire, — ou qu'il n'est que le produit d'une spéculation langagière qui ne peut le dire que pour aussitôt le contredire.

3.1. Dans *Cligès*, le narrateur délègue la tâche du portrait féminin au héros. En décrivant la beauté de Soredamor, où il n'y a rien «à amander» (v. 776), Alexandre dit qu'il désire beaucoup se regarder à son front: «que desiranz et anvieus/Sui ancor de moi remirer/El front que Dex a fet tant cler» (v. 798-800). Remarquons que le sujet du regard qui, dans le portrait d'Enide, assumé par le narrateur, était un sujet neutre (tout le monde et personne), est devenu le sujet amou-

reux, troublé, comme son monologue l'indique, par la force du désir. Ceci signifie que la topique du portrait est de la responsabilité du sujet du désir. C'est ce sujet qui voit l'aimée comme une image, c'est son regard qui la replace à l'origine — pour, en même temps, déplacer cette origine et nous rendre l'origine désormais comme remplacement et déplacement. Le *topos* du miroir lui-même est formulé en termes de désir (je veux me regarder à son front). Remarquons également que le *topos* du miroir qui, chez Epide, concernait sa beauté en général, s'est localisé, chez Soredamor, sur son visage. D'*Erec et Enide* à *Cligès*, ce *topos* a subit une double spécification : celle du sujet regardant et celle de la partie du corps regardée (celle justement, où réside le regard).

Le portrait de Fénice (v. 2677-713) confirme cette tendance par la négative. Le narrateur reprend la responsabilité du portrait, mais pour démissionner tout de suite après, sous prétexte que la beauté divine du personnage est indicible. Pour justifier son incompetence, le narrateur renchérit sur les superlatifs et les hyperboles, si bien que, quoique Fénice n'y soit pas décrite, la plupart des *topoi* du portrait y figurent : ce sont justement les *topoi* de l'ineffable et de l'incapacité de l'auteur qui les mettent en place ; et on revient à l'aspect général de la beauté et à la glose de « Dieu formator / Natura formatix » : beauté sans pareille, indicible, assimilée à « miracles et merveille » (v. 2692). Ce faisant, le narrateur renonce à décrire les parties du corps de Fénice qu'il se borne à énumérer rapidement sans aucune adjectivation (v. 2696). Logiquement, le *topos* du miroir qui, depuis Alexandre, se concentre sur le visage de l'aimée et exprime le désir de l'amant, ne se trouve pas dans une telle description. On le retrouvera dans le monologue d'Yvain sous la forme de la comparaison du visage au cristal ou à la glace⁶.

6 — Cette variante du *topos* du miroir apparaît dans *Le lai de Narcisse*, texte anonyme qui doit être antérieur à *Cligès* (Thiry-Stassin et Tyssens, 1976) pour caractériser hyperboliquement « le face » de Narcisse « clere plus que cristaus ne glace » (v. 78). Le sens narcissique du *topos* du miroir se renforce dans cette variante : Narcisse est celui qui s'est glacé ou cristallisé en regardant sa propre image à la fontaine. Au début il la prend pour une merveille — « ninphe », « duesse », « fee » (v. 6778) — et ce n'est que petit à petit qu'il comprend que cette beauté qu'il croit extérieure à la sienne, n'est, en fait, que l'image (« unbre », « fantosmes ») de sa propre beauté. Le cas de Narcisse est exemplaire de l'intériorisation de la merveille, processus qui déplace la fée à l'intérieur du sujet lui-même. Elle devient, alors, une projection du désir du sujet, un leurre du regard qui le fige / fixe à la source, une image qui fait écran sur le réel. Le désir narcissique n'est autre, en fait, que le désir d'accéder à ce lieu à tout jamais perdu : l'origine, là où le sujet, projeté hors les limites du réel, s'idéalise comme un être unique (Grae-lent, devenu unique parce qu'il est le seul qui peut voir la fée, voit pleinement satisfaits tous ces désirs). Aussi, cette variante du *topos* du miroir, en renforçant l'idéalisation de l'aimée en tant qu'image, fait que sa description puisse représenter le désir narcissique de l'amant.

v
d
d
g
de
ui
di
di
to
pa
le
co
sup
lat.
Re
tive
que
les
der

7
scisse
tion
chan
la for
avant
mant
8 —
ple de
La cor
leque

3.2. On ne s'étonnera donc pas si les portraits de Soredamor et de Laudine se trouvent insérés dans des monologues, où le héros est aux prises avec son désir. Le chevalier des *lais* agit dans le sens de s'appropriier l'objet du désir: Graelent et Guingamor prennent les vêtements de la fée pour l'empêcher de s'en aller; le premier la viole, le second lui demande son amour un peu plus courtoisement. Aucun ne subit de crise intérieure et la réalisation du désir est immédiate. Le chevalier des romans, lui, dont l'objet du désir n'est plus à la source, doit trouver un autre moyen de se l'approprier: le discours; et là, on lui attribue le monologue et le registre courtois. Cependant, le monologue n'arrive vraiment pas ni à présenter la femme à la source ni à présenter le sujet à soi-même: il les leur représente, dans l'intervalle qui sépare le sujet de soi-même et de son discours⁷. Remarquons, cependant, que tout le monologue, y compris la description de l'aimée, est construit sur un seul registre ou style: le courtois; mais, dans *Yvain*, par contre, cette dialectique troublée atteint le registre du discours même du monologue, car il y a là deux styles qui dialoguent: le courtois et le misogynne. Le premier fait de l'aimée un objet donné *a priori* comme inappropriable, inaccessible. Le second en fait un objet donné *a priori* comme bel et bien approprié/able. C'est-à-dire que le discours qui présente le bel objet est en même temps le discours qui l'interdit; et que le discours où la femme serait depuis toujours approprié ne peut la présenter que comme un objet qui n'est pas unique (ici, la femme est comme toutes les femmes). En somme, le discours qui rend la femme appropriable et qui, en fait, est un discours d'appropriation ou de l'appropriation comme discours, vient suppléer d'une façon impropre à ce discours où la femme n'était superlativement unique qu'à la condition de ne pouvoir pas être possédée. Remarquons, alors, que la femme à la source, se présentant superlativement belle, se faisait posséder; ici, par contre, la femme est unique (donc inapprochable), et, en même temps, elle est comme toutes les femmes (donc, il y aura toujours quelqu'un qui pourra la posséder; et, en fait, Laudine est une femme mariée)⁸. A la différence du

7 — A la façon ovidienne, le monologue exprime la crise du sujet amoureux à travers une scission de celui-ci qui dialogue avec un double fantasmatique de lui-même: le monologue fonctionne, donc, lui-même comme un miroir. D'où sa structure dialectique, quelque peu trébuchante, par laquelle le sujet en crise dit et (se) contredit aussitôt. Dans *Cligès*, le dialogue prend la forme de questions que le sujet adresse à lui-même et dont la réponse nie ce qu'il a affirmé avant: « Li miens est si anracinez, / qu'il ne puet estre mecinez. / Ne puet? Je cuist que j'ai manti. » (v. 643-5).

8 — Dans un article de 1971, E.P. Nolan présente le monologue d'*Yvain* comme un exemple de ce qu'il appelle « the contamination of the romantic and the real » (Nolan, 1971: 155). La contamination des styles est une réalisation du principe rhétorique de la « *reductio* », par lequel l'auteur introduit dans un motif conventionnel un élément perturbateur, « a breach of

portrait d'Enide, qui abolit les déchirures du réel, celui de Laudine les porte d'une façon bien plus effective. On pourrait dire que ce sont ces déchirures, ces tâches de réel (et dans la femme représentée et dans le *decorum* de la *descriptio*), qui rendent possible la possibilité de la posséder. En fait, c'est la *fin'amors* que l'on trouve ici tachée. Comme on sait, ce registre est celui où d'une esthétique découlerait immédiatement une éthique (le Beau est le Bien), mais à condition que le sujet masculin du discours (et du désir) soit essentiellement superflu. Sur le registre de la misogynie, le Beau ce n'est plus le Bien, et, par là, peut devenir *un bien* (aussi bien symbolique que matériel).

La dialectique amoureuse s'avère être une machine à citations. Il faut recombinaison des lambeaux de ces discours, et la *dispositio* des éléments du portrait est stratégiquement altérée. En effet, ce n'est qu'à la fin du portrait que les limitations à la beauté de l'aimée sont abolies, et cela par l'intervention du *topos* de la « Natura formatrix » (qui normalement ouvre le portrait). Par rapport à la description d'Enide, celle de Laudine renforce la dépression du réel : la déchéance devient deuil, et les déchirures de la robe deviennent des déchirures sur le corps (les premières laissent entrevoir une beauté intacte, les secondes abîment la beauté). Ces déchirures qui, évidemment, réduisent la beauté de Laudine, sont notées par le regard d'Yvain qui les juxtapose aux *topoi* du portrait. Ces *topoi* sont trois : les cheveux dorés, les beaux yeux et le visage de cristal. Le premier et le troisième constituent des comparaisons hyperboliques : les cheveux sont plus reluisants que l'or fin, le visage est plus limpide et poli que ne l'est nul cristal ou miroir. Le second constitue un superlatif qui exprime la nature unique, originale, des yeux de l'aimée : jamais n'ont existé d'aussi beaux yeux, une formule normalement appliquée à la beauté générale du corps. Chacun de ces *topoi* idéalisants est contredit par la notation, anticonventionnelle, des meurtrissures que Laudine inflige à elle-même. Ainsi, ses cheveux sont-ils plus dorés que de l'or, mais elle les arrache ; ses yeux sont les plus beaux malgré les larmes qui

decorum », qui altère le sens du motif (*idem* : 140). Selon lui, on vérifie une évolution dans l'œuvre de Chrétien dans le sens du réalisme ironique : dans *Erec et Enide*, le traitement conventionnel des motifs produit encore le style idéaliste ou « romantique », dépouillé de « disconcerting elements » (Haidu, 1972 est du même avis) ; dans *Cligès et Yvain* (Nolan ne réfère pas *Lancelot*) la cohérence et l'homogénéité du style idéaliste sont brisées par la « *reductio* » et « the treatment of conventional motifs becomes more and more oblique » (*idem* : 140-2). En ce qui concerne le monologue d'Yvain, il semble qu'effectivement l'idéalisation de la dame inaccessible est oblitérée par la topique misogyne qui la réduit à une femme ordinairement inconstante — ce qui n'est pas le cas du monologue d'Alexandre. Le plus intéressant c'est que ce principe de la « *reductio* » caractérise aussi le portrait de Laudine, car la topique de la *descriptio* qui, comme on l'a vu, idéalise la femme en tant qu'image, y est oblitérée par des *déconcertants* éléments réalistes. C'est un peu la sémiose dissociative, dont nous parle Peter Haidu (Haidu, 1982).

les gonflent; son visage est plus limpide et plus poli qu'un miroir, quoiqu'elle le meurtrisse. L'impression générale est formulée dans une question rhétorique au conditionnel: ne serait-elle pas une « mervoille fine a esgarder » si elle était radieuse? — ce qui signifie qu'elle ne l'est pas à présent. Ces subordonnées concessives ainsi que la conditionnelle (propositions inexistantes dans les autres portraits) signalent une limite à l'effet idéalisant de la topique du portrait, car elles empêchent que la femme s'élève au dessus de la loi du réel pour être placée à l'origine (à la source). La représentation du deuil déchire l'image conventionnelle de la femme idéale.

De plus, l'effet de ce spectacle sur l'amant est noté par des expressions hyperboliques de la souffrance: martyr, chagrin lancinant, peine, cruel supplice, ces pleurs m'affligent, ce qui me perce le cœur. Le seul sentiment agréable est provoqué par l'éclat des cheveux qui lui « inspirent autant d'amour ». Ce qui frappe Yvain, ce n'est pas tellement la beauté conventionnellement lumineuse de Laudine, mais la déchirure de cette beauté dans le deuil. A ses yeux, la femme réelle se superpose à l'image-qui-aurait-pu-être-si...

Cependant le regard de l'amant doit faire disparaître le « si », c'est-à-dire la limite sur laquelle se fonde la loi du réel. Le sujet travaille. Car tel est son désir: devenir unique en se reflétant sur le visage-miroir de la femme-image. Il faut donc effacer les meurtrissures qui troublent la transparence du miroir et la pureté de l'image. La réponse à la question rhétorique actualise ce qui n'était qu'une condition:

(...) nus cristuaz ne nulle glace
 n'est si clere ne si polie.
 Dex! Por coi fet si grant folie
 et por coi ne se blece mains?
 Por coi detort ses beles mains,
 et fiert son piz et esgratine?
 Don ne fust ce mervoille fine
 a esgarder, s'ele fust liee,
 quant ele est or si bele irice?
 Oïl voir, bien le puis jurer,
 onques mes si desmesurer
 ne se pot an biauté Nature,
 que trespassee i a mesure,
 ou ele, espoir, n'i ovra onques.
 Comant poïst ce estre donques?
 Don fust si grant biauté venue?
 Ja la fist Dex, de sa main nue,
 por Nature feire muser, etc.

(vv. 1486-1503)

dine
 sont
 dans
 pos-
 sime
 imé-
 ue le
 rflu.
 , par

ns. Il
 s élé-
 qu'à
 abo-
 (qui
 nide,
 vient
 sur le
 econ-
 aient
 s jux-
 dorés,
 cons-
 relui-
 st nul
 ime la
 existé
 beauté
 lit par
 inflige
 , mais
 es qui

s l'œuvre
 entionnel
 rting ele-
 Lancelot)
 treatment
 concerne
 le est obli-
 — ce qui
 la « reduc-
 me on l'a
 s réalistes.

Il s'agit d'une amplification du *topos* de la « Natura formatrix » qui sert à recoudre la déchirure pour recomposer l'image⁹. L'amplification du *topos* de la « Natura formatrix » contraste fortement avec la réduction réaliste qui oblitérait les autres *topoi*. Ce contraste signale la transfiguration que le désir narcissique de l'amant fait subir au réel : puisque la contemplation des déchirures sur le corps de la femme le déchirait, son regard les efface, en produisant l'image de la femme dans sa plénitude originale (à la source). Il peut alors (se) la contempler comme « une merveille fine »¹⁰.

Douglas Kelly, dans une étude remarquable, définit la description dans les romans de Chrétien comme articulation « of *matiere* and *san* that we associate with *conjointure* (...). What was before desmembered and corrupte or incomplete (*depreciar* and *corrompre* in the *Erec* Prologue) is made whole and coherent » (*idem* : 193). Néanmoins, son texte vient à supposer une disjonction *a priori* entre portrait (qui relèverait toujours d'une rhétorique de l'ornat) et récit, que Chrétien réussirait à surmonter, intégrant habilement le portrait à la narration ; mais, d'autre part, son texte suppose aussi que ce sont les conventions et les *topoi* du portrait qui réussissent à contenir la diversité du récit. En fait, il nous parle d'une « articulation and amalgamation of topical and formal artistry with narrative diversity » (*idem* : 206).

Kelly se donne donc de la peine à associer ce que Haidu a défini au sein d'une sémiose dissociative, bien qu'il soit, par exemple, parfaitement conscient du fait que Chrétien fréquemment « combines two of heterogeneous descriptions in one figure, the one description determined by the *san*, the other only by the *matiere* » (*idem* : 198). *Eo ipso*, le *san* serait dissociable en différents aspects — et la description selon la *matiere* appartiendrait en propre non à l'objet de la description mais à son contexte narratif, beaucoup plus global : « the "places" in the *matiere* » (cf. *idem* : 193). Si c'était le cas, la description en tant que « elucidation of meaning » (*idem* : *ibidem*) ne ferait que placer le *san*

9 — Dans les portraits antérieurs, il y avait une espèce de complicité ou de collaboration entre Nature et Dieu dans la formation de l'image. C'est Nature qui a fait Enide, et Dieu n'aurait pas fait mieux. Dieu a modelé Fénice pour la « gent feire mervellier » (v. 2680), et Nature ne pourrait reproduire une telle œuvre. On dirait que cette collaboration est rompue dans le cas de Laudine qui a été faite par Dieu pour « esbahir » Nature ; mais tous les deux se rejoignent dans une sorte d'impuissance car ni Nature ni Dieu ne pourraient imiter ce chef-d'œuvre. Si le narrateur était impuissant à reproduire par l'écriture la beauté de Fénice, Dieu lui-même est impuissant à reproduire la beauté de Laudine. Une telle hyperbole signifie que rien ne limite la perfection de cette femme unique qui est ainsi élevée au dessus du réel (et de sa déchirure).

10 — En somme, « while Laudine quite literally is in the process of tearing apart and corrupting her beauty, Yvain is reconstructing her in his mind, in effect restoring in his imagination the harm Laudine does herself » (Kelly, 1987 : 200).

déj
top
N
là,
wo
de
T
ce c
cell-
pou
d'u
en t
pria
ou,
la m
sera
à la
form
mer.
trav
peu
« the
Fath
198
rom
nari
C'es
cher
rom
lier
taio
ou r
tre l
E:
ver
beau
corp
dine
don
quel
hold
of th
(Blo

déjà connu et déjà donné sur une *matiere* qui n'est pas tout à fait topique.

Mais la dissociation traverse bel et bien le portrait de Laudine : et là, à notre avis, on ne peut plus définir le *san* comme l'*ethos* « of the work which topical invention expresses » (*idem* : 192). Le *san* est matière de conflit ; et l'unicité d'un *ethos* n'est plus le cas.

Tout se passe comme si Yvain devait rendre complet et inentamé ce qui ne l'a jamais été (*idem* : 200). Il doit enclorre dans la *descriptio* celle qui porte le manque, pour qu'elle ne le porte plus et, finalement, pour qu'elle ne soit plus (c'est-à-dire, pour qu'elle ne soit qu'un miroir d'un autre miroir). Il doit donc s'appropriier Laudine non seulement en tant qu'inappropriée mais aussi, et surtout, en tant qu'inappropriable. Autrement dit *ce san* ne correspond pas vraiment à *cette matiere*, ou, du moins, il ne s'y retrouve pas d'une façon univoque, car, selon la *matiere*, Laudine a été possédée — et ce n'est en tant que tel qu'elle sera repossédée. Alors, ce *san* semble appartenir de fait et de droit à la lyrique courtoise. Cependant, ce regard masculin qui veut se transformer en Idée pour nous rendre la beauté non maculée sous les vêtements en lambeaux, ou qui s'applique à la refaire — et qui, dans ce travail, semble oublier le père (Enide) ou le mari (Laudine) — on peut le voir, finalement, comme le complice du discours misogyne « that dominated the articulation of gender from the Early Church Fathers to the troubadours » (cf. Bloch, 1990 : 313 ; voir encore Huchet, 1981). Il semble que la dame parfaite du discours courtois, dans les romans, n'apparaisse en tant que telle qu'au commencement de la narration pour que la narration puisse en ignorer la représentation. C'est-à-dire que si le discours misogyne cherche la vierge et, en la cherchant, il la rend lui-même impossible (et la femme haïssable), les romans arthuriens, qui nous racontent toujours comment le chevalier a réussi à posséder la femme, s'intéressent aussi à cette représentation impossible de la dame, selon laquelle elle n'est pas possédable ou ne devrait pas être possédée. C'est-à-dire, enfin, que le récit démontre l'impossibilité de la *descriptio*.

En fait, ici, le *san* veut se faire matière vierge, sans pouvoir y arriver. La *descriptio*, notamment dans l'*Yvain*, ne fait qu'embaumer en beauté ou en « mervoille » un corps déjà touché par les signes — un corps qui signifie déjà. Ce corps, soit celui d'Enide, soit celui de Laudine, on ne doit pas le voir comme étant déjà vu. Le héros travaille, donc, dans le sens de la transfiguration narcissique des corps auxquels il doit refaire une virginité. Cependant, si « [the] virginity may hold the fantasy of an escape from desire, it cannot escape the logic of the desire to escape desire, which remains internal to desire itself » (Bloch, 1990 : 303). La première rencontre avec la femme qui, selon

la logique de la *descriptio*, devrait être aussitôt la dernière (tout le monde est complet, il ne faut plus désirer), est déplacée par la matière narrative; celle-ci ne peut qu'ignorer cette transfiguration narcissique. Le récit est l'impossibilité de la transfiguration: si la transfiguration était vraiment possible on n'aurait plus de narration. Laudine est, parmi les personnages féminins de Chrétien, la mieux placée pour démontrer, disons, la nécessité de la représentation virginale. Tout dans la matière semble s'opposer à ce *san* — Laudine est déjà mariée, Laudine est vue par Yvain dans des conditions défavorables à sa beauté; néanmoins, elle nous est présentée aussi de cette façon. Donc, la transfiguration est toujours possible; et on peut l'affirmer nécessaire si l'on tient à souligner l'affinité profonde entre le discours courtois et le discours misogyne.

Cristina Álvares et Américo Diogo

- I.
a.
Chrétien de Troyes
(1982) «L'Épave»
(1982) «L'Épave»
b.
Tobin, P. J.
Droz.

- II.
Adams, Ali
in Lacy, J. G.
terdam.
Baumgarten, H.
Le chevalier au lion
Bloch, Howard
tern Roi
Le chevalier au lion
Colby, A. N.
of the Story
Rieger, Die
médiévale
sation M.
Dubost, Françoise
in Dufour, J.
chef-d'œuvre
Gaignebet, G.
verte» in
Goldin, Fredson
New York
Haidu, Peter
Genève.
(1974) «N
Yale French Studies
(1982) «L
ciative ch

BIBLIOGRAPHIE

I.

a.

- Chrétien de Troyes (1981) *Erec et Enide*, éd. M. Roques, Paris, Champion
 (1982) *Cligès*, éd. A. Micha, Paris, Champion
 (1982) *Le chevalier au lion*, éd. Mario Roques, Paris, Champion.

b.

- Tobin, P. M. O'Hara (1976) *Les lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz.

II.

- Adams, Alison (1987) «The Shape of Arthurian Verse Romance (to 1300)», in Lacy, Kelly & Busby (éds.) *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol. I, Amsterdam, Rodopi.
- Baumgartner, Emmanuelle (1988) «La fontaine au pin» in Dufournet (éd.) *Le chevalier au lion: approches d'un chef-d'œuvre*, Paris, Champion.
- Bloch, Howard R. (1990) «Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love», in Cazelles, Brigitte et Méla, Charles (éds.) *Modernité au Moyen Age: Le Défi du Passé*, Genève, Droz.
- Colby, A. M. (1965) *The Portrait in Twelfth-Century French Literature: An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève, Droz.
- Rieger, Dietmar (1988) «Le motif du viol dans la littérature de la France médiévale: entre norme courtoise et réalité courtoise», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 31.
- Dubost, Francis (1988) «Merveilleux et fantastique dans le Chevalier au lion» in Dufournet (éd.) *Le chevalier au lion de Chrétien de Troyes: approches d'un chef-d'œuvre*, Paris, Champion.
- Gaignebet, Claude (1979) «Les contes de la lune rousse sur la montagne verte» in Régnier-Bohler (éd.) *Le cœur mangé*, Paris, Stock.
- Goldin, Frederick (1967) *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- Haidu, Peter (1972) *Lion-queue coupée: l'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*, Genève, Droz
 (1974) «Narrativity and Language in Some 12 th Century Romances», *Yale French Studies*, 51.
 (1982) «Le sens historique du phénomène stylistique: la sémiose dissociative chez Chrétien de Troyes», *Europe*, 60.

- Harding, Ester (1953) *Les mystères de la femme*, Paris, Payot.
- Kallaur, M. (1988) « Une reconsidération du portrait dans les lais médiévaux » in Kupisz, Pérouse, Debreuille (éds.) *Le portrait littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Kelly, Douglas (1987) « The Art of Description » in Lacy, Kelly & Busby (éds.) *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol. I, Amsterdam, Rodopi.
- Legoff, Jacques (1985) *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*, Lisboa, Edições 70.
- Libera, Alain de (1991) *Penser au moyen âge*, Paris, Le Seuil.
- Ménard, Philippe (1979) *Les lais de Marie de France*, Paris, P.U.F.
- Nolan, E.P. (1971) « Mythopoetic evolution: Chrétien de Troyes Erec et Enide, Cligès et Yvain », *Symposium*, 25.
- Pastoureau, Michel (s/d) *No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda*, Sao Paulo, Circulo do Livro.
- Rey-Flaud, Henri (1985) *Le charivari: les rituels fondamentaux de la sexualité*, Paris, Payot.
- Thiry-Stassin, M. et Tyssens, M. (1976) *Narcisse: conte ovidien français du XII^e siècle*, Paris, Les Belles-Lettres.
- Walter, Philippe (1990) *Le gant de verre: le mythe de Tristan et Iseult*, La Gacilly, Artus.
- Wood, Charles T. (1981) « The doctors' dilemma: sin, salvation, and menstrual cycle in medieval thought », *Speculum*, 56.

I
de C

I. Chi

Cons-
vaux ju
sur la n
« A to
Troyes.
ceval, t
prairie e
Trois go
vermeil d
tableau
ni leurs
Inuti.
dans to:
deux esp
tées: le
sur cett
Rom
quand
pas no