

- 19) *E per lui farai semblansa / qu'eu ai sai bon'esperansa* (33. 54) : " et, à cause de lui, je montrerai que j'ai ici mon bon espoir "; *mas no-n fatz semblansa* (38. 35) : " mais je ne le montre pas "; *car eu me mor e nul semblan no-n fatz* (21. 4) : " car je me meurs et je n'en fais rien voir "
- 20) *Be la volgra sola trobar, / que dormis o-n fezes semblan* (20. 41) : " je voudrais bien la rencontrer seule en train de dormir, ou d'en faire semblant ", *amar pot om e far semblan alhor* (20. 53) : " on peut aimer une personne et en faire semblant pour une autre "
- 21) Il peut pourtant être démenti par le regard (22. str. IV).
- 22) *Anc no fetz semblan vair ni pic* (6. 25) : " Elle n'a jamais montré visage changeant ou inconstant "
- 23) *Las trichairitz entre lor an tout joi e pretz e valor* (28. 47-48).
- 24) *Ab bel semblan sui eu traïtz* (42.69), *ab vostra fausa semblansa / m'avetz traït en fiansa* (33. 34-35), *Be m'auci mos nescis talans, / car sec d'amor los bels semblans* (29. 12-13).
- 25) *Aicel jorns me sembla nadaus / c'ab sos belhs olhs espiritaus / m'esgarda; mas so fai tan len / c'us sols dias me dura cen !* (2. 46-49),
- 26) *Midons sui om et amics e servire, / e no-lh en quer mais autras amistatz / mas c'a celat los seus bels olhs me vire, / que gran be-m fan ades can sui iratz; / e ren lor en laus e merces e gratz, / qu'el mon non ai amic que tan me valha* (21, 13-16); ainsi que : *Negus jois al meu no s'eschai / can ma donna-m garda ni-m ve, / que-l seus bels douz semblans / me vai al cor, que m'adou's'e-m reve* (40, str. VI) : " aucune joie n'est comparable à la mienne quand ma dame me regarde et me voit, car l'expression belle et douce de son visage me va droit au coeur, me remplit de douceur et me ressuscite "
- 27) *E si-m tenh a tortura / lo seu respos salvatge, / sei olh m'en fan drechura, / que-m son del cor messatge; / qu'eu sai be per uzatge, / qu' olh no celon coratge. / Sol aisso-m n'asegura, / qu'eu no-n ai autre gatge* (22. str. IV).
- 28) On pourra se reporter pour un examen du passage à Henri Rey-Flaud, *La Névrose courtoise*, Bibliothèque des Analytica, Paris 1983, 17, et J.-Ch. Huchet, *L'Amour discourtois*, Bibliothèque historique Privat, Toulouse 1987, 195-197.
- 29) *E port el cor on que m'estei, / sa beutat e sa fachura* (6. 40-41).
- 30) *Can vei vostras faissos / e-ls bels olhs amoros, / be-m meravilh de vos / com etz de mal respos. / E sembla-m trassios, / can om par francs e bos / e pois es orgolhos / lai on es poderos* (17, 57-64).
- 31) *D'ira e d'esmai m'a traïh / ab sos bels olhs amoros / de que-m poison'e-m fachura, / cilh que m'a joya renduda* (16. 19-22).
- 32) *Car, on plus l'esgar, plus me vens / s'amors* (14, 19-20).
- 33) *Can eu vei midons ni l'esgar, / li seu bel olh tan be l'estan : / per pauc me tenh car eu vas leis no cor* (20, 19-21).
- 34) *Om no la ve que no creya sos bels olhs e so semblan, e no cre qu'ilh aver deya felo cor ni mal talan; mas l'aiga que soau s'adui, es peyer que cela que brui* (23. 33-38).
- 35) *De tot loc on ilh esteya / me destolh e-m vau lonhan, / e per so que no la vey / pas li mos olhs claus denan* (23. 41-44).
- 36) *Li seu belh olh traïdor, / que m'esgardavon tan gen, / s'atressi gardon alhor, / mout i fan gran fahimen* (25. 41-44).

Le regard dans *Ipomedon* : perte, séduction, jouissance

1. La question incontournable d'*Ipomedon*¹ est bien celle de l'incognito du héros. On a toujours trouvé étrange qu'*Ipomedon* cache son identité dès qu'il arrive à la cour de la Fière dont il est tombé amoureux en en entendant parler. Ce problème me semble inséparable, avant tout, de l'existence du demi-frère perdu - existence qui, dès qu'elle a été apprise, a été oubliée. Cet oubli du héros, le narrateur feint de le redoubler, en entraînant ainsi le narrataire dans le même oubli. En fait le narrateur fait semblant de ne pas (vouloir) parler du frère inconnu d'*Ipomedon*. Il n'en est question explicitement qu'en deux moments du récit : celui où la mère mourante avoue à *Ipomedon* l'existence d'un fils bâtard et lui donne l'anneau qui permettra la reconnaissance et l'identification des frères ; et celui de leur reconnaissance grâce à l'anneau, à la fin du roman. Pourtant, entre ces deux moments, le narrateur inter-dit (fait semblant de ne pas dire) à plusieurs reprises la relation de parenté qui relie *Ipomedon* et *Capaneus*.

La première concerne la coupe d'or "listee as peres precieuses" (2917) que l'un donne à l'autre. Par ce don, *Ipomedon* signe le sentiment qui l'attache au neveu du roi ("amisté", "cumpaignie", "amur", "druerie"), si bien que la coupe symbolise l'union des deux moitiés fraternelles : "Amis, cumpainz, a vus bevrail / par tel devise cum dirrai, / vus en avrez l'autre meté" (2939-41). La coupe devient ainsi un signifiant de la Mère, la matière commune aux fils de pères différents, l'identité dont ils ont été coupés : "Mes nus eümes divers peres, / mes nus une mere avion" (10285). La coupe, comme toute coupe, renferme un vide, mais un vide que l'on tendrait à fantasmer comme un secret, étant donné la résistance de la coupe à l'ouverture : les "peres precieuses" qui la couvrent, et dont la grande diversité se traduit dans l'inlassable énumération (2920-7), renferment durement par "quatre haspes", "deus de liois e deus de ivoire" (2929) - un intérieur plutôt impénétrable : "ki la cupe funt si fermer / ke l'engin funt fort a truver" (2931-2). Remarquons l'homophonie et l'homographie entre "peres"-pierres différentes et "peres"-pères différents : les unes et les autres barrent l'accès à un dedans, à une identité secrète. Remarquons encore la répétition du chiffre 2 (2928-9) qui divise la coupe en deux moitiés. Qu'*Ipomedon* et *Capaneus* soient frères se construit ici comme un (non-)dit in-volontaire, un résidu qui tomberait du discours du

narrateur et le dépasserait, dans un clin d'oeil au narrataire. La coupe regarde le narrataire comme plus tard l'anneau regardera Capaneus.

La seconde occurrence d'un implicite sur la relation de parenté entre les deux hommes est un petit commentaire du narrateur qui suit l'affirmation du grand amour que Capaneus a pour Ipomedon : "S'il l'ama mut, il out grant dreit, / jo quit ke asez plus l'amereit / s'il en soust ço ke jo en sai" (3183-5). Là le narrateur avoue sa-voir davantage que le personnage, et ne pas vouloir dire ce qu'il en sait. Mais par la supposition du plus d'amour que le personnage aurait pour l'autre s'il savait ce qu'en sait le narrateur, il laisse apercevoir ou entre-voir au narrataire la vérité sur la relation de parenté d'Ipomedon et Capaneus. Le narrataire est ainsi impliqué dans un savoir non-dit, un savoir évanescent qui fait signe à l'insu de personnages et s'évanouit aussitôt².

1.1. L'oubli d'Ipomedon, qui semble ne rien vouloir savoir de l'existence de son demi-frère, représente le refoulement de la perte originelle. La réaction de jouissance d'Ipomedon à la nouvelle de l'existence du demi-frère inconnu - il est simultanément "hetez" et "dolens" (1716-8) - pointe la faille qui le coupe de cette moitié de soi-même chair de sa chair, sang de son sang - perdue *aveda* mort de sa Mère. L'incognito a sans doute un rapport avec cette perte originelle d'un objet jamais vu, un objet sans visage et sans contour, et dont il n'est resté qu'un bout du corps maternel : l'"anel de [sun] dei" (1706) à travers lequel Ipomedon trouvera l'autre partie de soi-même. Or l'anneau est un regard, c'est-à-dire un trou : "De la manicle del poing destre / est ja rumpue la coreie, / le laz e le fresse seie, / si ke sa main nue remist l'anel parust ke al dei li sist. / Capaneüs l'aparçut l'anel ad veü sil conut, / tut sespert e li chet la chere, / un petitet se est arere, / sis quers volette e est en grande ;" (10202-11). Le trou du nom me semble (pas) symboliser le trou charnel originel, i.e., ce que le sujet *ne sait pas*. L'anneau regard est ainsi le réel du sujet.

1.2. Le réel (l'insu du sujet) prend la forme d'un trou dans le corps, une plaie qui s'ouvre et saigne sous le regard insistant de la reine qui remarque le pâleur d'Ipomedon : "Cil aparceit bien sun regart, / si en rovist e chauffe e a plaie escreve e li sanc saut" (6539-41). Ce regard rappelle celui de la Fiere qui remarque les symptômes de l'amour d'Ipomedon, dont le premier est la pâleur : "La Fiere le regarde assez / veit q'il est tant decolorés / e qe sovent trespas tresue / e la colur li change et mue" (807-10). Le réel prend alors les contours

narrateur et le dépasserait, dans un clin d'oeil au narrataire. La coupe regarde le narrataire comme plus tard l'anneau regardera Capaneus.

La seconde occurrence d'un implicite sur la relation de parenté entre les deux hommes est un petit commentaire du narrateur qui suit l'affirmation du grand amour que Capaneus a pour Ipomedon : "S'il l'ama mut, il out grant dreit, / jo quit ke asez plus l'amereit / s'il en soust ço ke jo en sai" (3183-5). Là le narrateur avoue sa-voir davantage que le personnage, et ne pas vouloir dire ce qu'il en sait. Mais par la supposition du plus d'amour que le personnage aurait pour l'autre s'il savait ce qu'en sait le narrateur, il laisse apercevoir ou entre-voir au narrataire la vérité sur la relation de parenté d'Ipomedon et Capaneus. Le narrataire est ainsi impliqué dans un savoir non-dit, un savoir évanescent qui fait signe à l'insu des personnages et s'évanouit aussitôt².

1.1. L'oubli d'Ipomedon, qui semble ne rien vouloir savoir de l'existence du demi-frère, représente le refoulement de la perte originelle. La réaction de jouissance d'Ipomedon à la nouvelle de l'existence du demi-frère inconnu - il est simultanément "hetez" et "dolens" (1716-8) - pointe la faille qui le coupe de cette moitié de soi-même chair de sa chair, sang de son sang - perdue *aveda* mort de sa Mère. L'incognito a sans doute un rapport avec cette perte originelle d'un objet jamais vu, un objet sans visage et sans contour, et dont il n'est resté qu'un bout du corps maternel : l'"anel de [sun] dei" (1706) à travers lequel Ipomedon retrouvera l'autre partie de soi-même. Or l'anneau est un regard, c'est-à-dire un trou : "De la manicle del poing destre / est ja rumpue la coreie, / le laz e le fresel de seie, / si ke sa main nue remist l'anel parust ke al dei li sist. / Capaneüs ben l'aparçut l'anel ad veü sil conut, / tut sespert e li chet la chere, / un petitet se est trait arere, / sis quers volette e est en grande," (10202-11). Le trou du nom me semble (ne pas) symboliser le trou charnel originel, i.e., ce que le sujet *ne sait pas*. L'anneau-regard est ainsi le réel du sujet.

1.2. Le réel (l'insu du sujet) prend la forme d'un trou dans le corps, une plaie, plaie qui s'ouvre et saigne sous le regard insistant de la reine qui remarque la pâleur d'Ipomedon : "Cil aparceit bien sun regart, / si en rovist e chauffe e art / sa plaie escreve e li sanc saut" (6539-41). Ce regard rappelle celui de la Fiere qui remarque les symptômes de l'amour d'Ipomedon, dont le premier est la pâleur : "La Fiere le regarde assez / veit q'il est tant decolorés / e qe sovent tremble e tresue / e la colur li change et mue" (807-10). Le réel prend alors les contours de la

différence sexuelle. Ipomedon en a honte et essaye de couvrir ce que la reine de devait pas voir. Mais elle l'a vu et veut sa-voir "dunt vent cele plaie?" (6553) Question très gênante, car Ipomedon ne saurait y répondre. Outre l'impossibilité de raconter la vérité pour ne pas abîmer le jeu de dis-simulation pendant le tournoi, il y a encore une autre impossibilité : celle de sa-voir que son adversaire de la veille est son frère. La question de la reine sur l'origine de la plaie apparaît après-coup comme une question sur l'identité du sujet. La réponse ne pourra être donnée que par l'Autre - bien que de façon décevante, j'y reviendrai. Pendant le combat de Capaneus et d'Ipomedon, qui se fait passer pour Leonin, quelque chose apparaît sous l'effet d'une coupure - l'anneau qui fait tache/trou sur l'armure noire d'Ipomedon et regarde l'autre comme quelque chose qu'il avait perdu³.

1.3. Ajoutons les trous du récit, trous de jouissance pour le narrateur et le narrataire, où joue/it un savoir non dit. Ce que le narrateur tait de la parenté entre Ipomedon et Capaneus rejoint le sexe en tant que savoir qui ne passe pas par/dans le langage - "kar l'um pot saveir cel mester / senz aprendre e senz enseigner" (10509-10). Le roman s'organise sur ce silence autour (au-trou) duquel "ça ne sexe pas de ne pas s'écrire" (Lacan). Dans l'épilogue, où le narrateur dit son savoir jouir, la métaphore de la charte phallique pointe l'affinité de l'écriture et du sexe. Le texte de l'épilogue glisse du registre religieux au registre obscène. Hue commande à tous les amants ("amanz" est du masculin, et il me semble indéniable que le narrateur ne s'adresse pour le moment qu'aux hommes de l'audience), au nom du dieu de l'amour, d'aimer "sens tricherie e senz fauser" (10564). Si je le lis correctement, le texte envisage la possibilité, plutôt heureuse (10565-6), de la transgression de ce commandement divin qui entraînerait l'excommunication de l'hérétique. Celui-ci sera alors libre "de enveisir la u il purra" (10569). Le vers suivant montre que l'on est dans une autre logique car l'absolution sera accordée au plus dissolu des dissidents, celui qui profitera le plus de la condition neutre d'excommunié - "Asouz ert cil ki plus avra" (10570). Dans cette logique, une telle absolution ne reconvertira pas l'hérétique à l'ancienne loi. Elle l'initie à une autre condition, à une autre loi - celle de l'écriture dont la nature transgressive est dans le fait de nier ou inverser la norme (le "normal", le "naturel") de la relation et de la position des sexes. Les amants infidèles, puis libres, sont enfin sodomisés. En fait, les vers qui suivent construisent l'absolution comme sodomisation - dont l'agent est Hue et le patient... l'audience féminine. Il invite les dames et les demoiselles à aller chez lui où il garde la charte,

d'absolution (10571-6). "Ainz ke d'iloc s'en seit turné/la chartre li ert enbrevé,"e çø n'ert pas trop grant damages/se li seaus li pent as nages" (10577-80). Précisons, en suivant l'explication de S. Crane, que: 1. les chartes avaient la forme d'un rouleau auquel pendait le ou les sceaux; 2. le verbe "enbrever" signifie "inscrire" mais il peut être lu comme "embriever" qui veut dire "se jeter sur" (Crane,1986:172, n.90)⁴. Absolution égale sodomisation qui égale signature - inscrite, ou pendue ("pendant" désigne aussi les testicules), sur les corps marqués par l'autre loi, à savoir l'écriture⁵.

2. Au lieu et place du premier objet perdu s'installe la femme. Ipomedon tombe amoureux de la Fièrre avant de l'avoir vue et avant de savoir qu'il a un demi-frère perdu. La femme apparaît *après-coup* comme un objet remplaçant l'objet toujours déjà perdu (insu). L'anticipation de la mort de la Mère au moment où Ipomedon doit renoncer à la Fièrre fait voir que la perte originelle (qui n'est pas chronologique mais logique) n'apparaît comme telle qu'après la perte de l'objet partiel.

La Fièrre doit son nom au voeu orgueilleux prononcé le jour où elle prit possession de Calabre. Elle promet de n'épouser qu'un homme tel que "ne fust chivaler si pruz/ke il as armes venquit tuz/ke en totes terres ou entrast/le los e le pris en portast" (129-32). Par cette "parole fièrre" (139), la riche héritière de Calabre manifeste son désir d'exclusivité : être la seule femme pour le seul homme. En se disant LA femme, la Fièrre dit son désir de l'unité sans faille du masculin et du féminin : elle rêve de l'abolition du désir ou d'un désir sans objet. Or, du côté des barons, le rêve d'amour de la Fièrre est interprété comme "orgueil", mot qui rime avec "doil" (135-6) - deuil pour la perte de cette femme qui ne pourra pas aimer (158), i.e., qu'aucun homme ne pourra aimer. En se présentant comme LA femme, la Fièrre incarne l'énigme de la jouissance féminine, ce surplus de jouissance auquel les hommes ne sauraient pas accéder. Que le nom de la Fièrre s'écrive aussi Fèrre (619) dit assez de la nature indomptable de (la jouissance de) la femme. Et qu'il puisse s'écrire Ferre (4406) construit le personnage féminin en équivoque : en tant que corps barré, défendu, inaccessible, et en tant que corps (déjà) en-ferré - ce qui assimile la femme au cheval dans une métaphore très fréquente au moins depuis Guillaume IX. En entendant vanter la Fièrre comme LA femme, Ipomedon se met à son service et est confronté à l'énigme du désir de

d'absolution (10571-6). "Ainz ke d'iloc s'en seit turné/la chartre li ert enbrevé,"e ço n'ert pas trop grant damages/se li seaus li pent as nages" (10577-80). Précisons, en suivant l'explication de S. Crane, que: 1. les chartes avaient la forme d'un rouleau auquel pendait le ou les sceaux; 2. le verbe "enbrever" signifie "inscrire" mais il peut être lu comme "embriever" qui veut dire "se jeter sur" (Crane,1986:172, n.90)⁴. Absolution égale sodomisation qui égale signature - inscrite, ou pendue ("pendant" désigne aussi les testicules), sur les corps marqués par l'autre loi, à savoir l'écriture⁵.

2. Au lieu et place du premier objet perdu s'installe la femme. Ipomedon tombe amoureux de la Fièrre avant de l'avoir vue et avant de savoir qu'il a un demi-frère perdu. La femme apparaît *après-coup* comme un objet remplaçant l'objet toujours déjà perdu (insu). L'anticipation de la mort de la Mère au moment où Ipomedon doit renoncer à la Fière fait voir que la perte originelle (qui n'est pas chronologique mais logique) n'apparaît comme telle qu'après la perte de l'objet partiel.

La Fière doit son nom au voeu orgueilleux prononcé le jour où elle prit possession de Calabre. Elle promet de n'épouser qu'un homme tel que "ne fust chivaler si pruz/ke il as armes venquit tuz/ke en totes terres ou entrast/le los e le pris en portast" (129-32). Par cette "parole fière" (139), la riche héritière de Calabre manifeste son désir d'exclusivité : être la seule femme pour le seul homme. En se disant LA femme, la Fière dit son désir de l'unité sans faille du masculin et du féminin : elle rêve de l'abolition du désir ou d'un désir sans objet. Or, du côté des barons, le rêve d'amour de la Fière est interprété comme "orgueil", mot qui rime avec "doil" (135-6) - deuil pour la perte de cette femme qui ne pourra pas aimer (158), i.e., qu'aucun homme ne pourra aimer. En se présentant comme LA femme, la Fière incarne l'énigme de la jouissance féminine, ce surplus de jouissance auquel les hommes ne sauraient pas accéder. Que le nom de la Fière s'écrive aussi Fère (619) dit assez de la nature indomptable de (la jouissance de) la femme. Et qu'il puisse s'écrire Ferre (4406) construit le personnage féminin en équivoque : en tant que corps barré, défendu, inaccessible, et en tant que corps (déjà) en-ferré - ce qui assimile la femme au cheval dans une métaphore très fréquente au moins depuis Guillaume IX. En entendant vanter la Fièrre comme LA femme, Ipomedon se met à son service et est confronté à l'énigme du désir de

l'Autre : que veut cette femme avec son voeu ? A cet énigme il op-pose le sien propre: celui de son nom, celui de sa récréantise. Face au divorce beauté-prouesse chez le valet, la Fièrre se demande: que veut cet homme avec son mépris de la chevalerie, c'est-à-dire de la masculinité ? Qu'est-ce d'autre, dans ces deux interrogations, sinon l'énigme de la différence des sexes. Remarquons qu'à l'excès de la jouissance féminine, inscrit dans le nom de F(i)er(r)e, (ne) répond (pas) la virilité en défaut d'Ipomedon inscrite dans l'absence de son nom. Serait-ce ce défaut la réponse perverse à l'énigme de la différence des sexes, réponse qui nie cette différence (la castration) dans l'attribution du phallus à la femme-mère et l'identification du sujet à ce phallus ?

2.1. Que cette réponse perverse ne comble pas le vide de l'énigme, en témoigne la crise. La Fière veut ne plus voir le valet et ne plus être vue de lui. Car l'échange des regards mine sa "parole fière" : "mult s'entregardent longement./Le vallet veit qe doucement/l'ad regardé e de bon oil,/qu'il ne pot pru noter de orgoil" (777-80). L'expulsion d'Ipomedon obéit à une mise en scène où la Fièrre fait semblant de ne pas s'adresser à lui (elle dirige ses mots vers Jason et son regard vers Ipomedon), et lui fait semblant de s'en aller volontairement. L'ex-cuse pour s'ex-clure est l'anticipation en faux rêve de la mort de la mère accompagnée de la perte d'un flanc par le père (1277-82). Ce mensonge place la séparation d'avec la Fière sous le signe de la castration et de la mort - qui arrivera effectivement - de l'objet premier du désir. En même temps la perte de la Fière re(m)place la perte du demi-frère annoncée par la Mère avant de mourir. Les jeux d'Ipomedon ne feront que symboliser cette grosse perte.

2.1.1. Il en est ainsi du don de la reine. En arrivant à la cour de Meleager, Ipomedon contraint le roi à lui accorder un privilège assez singulier: "Ke nuls ne pusse a chambre aler/pur la reïne avant mener,/fors sul mei, si pleisir vus est,/assez li serrai tuz jurz prest./Si vus restot, reis, graanter/ke ausi la pusse remener,/e si me graantez, bel sire,/un poi ke jo vus revoil dire:/quant pur li vois si fetement/beser la pusse ducement,/sul une feiz la beserai,/autre fiez quant la remerrai" (3013-24). Bien qu'indigné, le roi lui accorde le don d'aller chercher et de ramener la reine à sa chambre et de lui donner un baiser à chaque fois - ce qu'Ipomedon accomplira rigoureusement en dépit de la reine qui désirait le reste (5509-19). Ipomedon ne passe pourtant pas le seuil de la chambre royale, seuil qui frappe la femme du roi d'un interdit (Alvares et Diogo,1993). La reine apparaît

donc à la place de la Mère ainsi qu'à celle de la Fièrre à qui il a dû renoncer. L'abandon de la reine au seuil de la chambre répète symboliquement la perte de l'objet primordial (la Mère, LA femme), et figure le renoncement du sujet à la jouissance sans limites. Que fait Ipomedon, à chaque fois qu'il disparaît pour la Fièrre, sinon renoncer encore une fois à l'objet du désir ?

2.2. Quant à la Fièrre, l'absence d'Ipomedon, parti sans avoir pris congé, fait vaciller son rêve d'amour. Elle est obligé de reconnaître qu'elle aime l'"estrange vadlet", l'envers de son idéal. Elle aime un corps qui a la beauté sans la prouesse, un corps vidé du contenu de son voeu : le bien, le bien au superlatif dont est fait le meilleur chevalier : "dehez ait or sa grant beauté/quant tant i ad poi de bunté" (3491-2). Aussi énonce-t-elle une nouvelle (in)version de son voeu : "Qe ja mes ne prendrai autre humme/ffors le valet que tant amai/e aim e tuz jurz amerai" (1908-10). Inversion purement apparente car le valet anonyme ne fait que donner corps au vide pointé par le désir de la Fièrre. Elle ne pouvait que tomber amoureuse de ce corps de Personne.

L'objet du désir est une énigme et la Fièrre le désigne au moyen d'une devinette (1508-19). La devinette que la Fièrre propose à Ismaine souligne le trou de/dans l'identité d'Ipomedon par le biais du soupir qui vient couper le mot "valet" d'un "ha" de trop⁶. Ismaine doit enlever le "ha" de trop pour joindre les syllabes "va" et "let" et reconstituer l'identité (possible) de l'ami de la Fièrre. La devinette est une ébauche de symbolisation qui se heurte à la poussée de jouissance qui la rompt.

2.3. Toute devinette se fonde sur le désir de savoir. L'"engin" qu'Ipomedon met en marche prend la forme d'une devinette élaborée sur et pour le désir de savoir, dans la mesure où elle s'adresse au regard de l'Autre - regard que le jeu de la dis-simulation appelle, interpelle, fascine et déçoit. Il s'agit d'une devinette scopique par laquelle le sujet (se) pose (en) une question - qui suis-je ? - dont la réponse est différée par sa perte de vue. Aussi le tournoi est-il le lieu par excellence où le héros met en scène son secret : il s'y donne à voir pour ne pas se donner à voir, il y déploie le spectacle de son manque - son manque à être et son manque à être vu.

Et aussi son manque de réponse à l'énigme de son identité. Ipomedon n'a pas la solution de la devinette et attend que l'Autre la lui ap-prenne. C'est à

donc à la place de la Mère ainsi qu'à celle de la Fièvre à qui il a dû renoncer. L'abandon de la reine au seuil de la chambre répète symboliquement la perte de l'objet primordial (la Mère, LA femme), et figure le renoncement du sujet à la jouissance sans limites. Que fait Ipomedon, à chaque fois qu'il disparaît pour la Fièvre, sinon renoncer encore une fois à l'objet du désir ?

2.2. Quant à la Fièvre, l'absence d'Ipomedon, parti sans avoir pris congé, fait vaciller son rêve d'amour. Elle est obligée de reconnaître qu'elle aime l'"étrange vadlet", l'envers de son idéal. Elle aime un corps qui a la beauté sans la prouesse, un corps vidé du contenu de son vœu : le bien, le bien au superlatif dont est fait le meilleur chevalier : "dehez ait or sa grant beauté/quant tant i ad poi de bunté" (3491-2). Aussi énonce-t-elle une nouvelle (in)version de son vœu : "Que ja mes ne prendrai autre humme/ffors le valet que tant amai/e aim e tuz jurz amerai" (1908-10). Inversion purement apparente car le valet anonyme ne fait que donner corps au vide pointé par le désir de la Fièvre. Elle ne pouvait que tomber amoureuse de ce corps de Personne.

L'objet du désir est une énigme et la Fièvre le désigne au moyen d'une devinette (1508-19). La devinette que la Fièvre propose à Ismaïne souligne le trou de/dans l'identité d'Ipomedon par le biais du soupir qui vient couper le mot "valet" d'un "ha" de trop⁶. Ismaïne doit enlever le "ha" de trop pour joindre les syllabes "va" et "let" et reconstituer l'identité (possible) de l'ami de la Fièvre. La devinette est une ébauche de symbolisation qui se heurte à la poussée de jouissance qui la rompt.

2.3. Toute devinette se fonde sur le désir de savoir. L'"engin" qu'Ipomedon met en marche prend la forme d'une devinette élaborée sur et pour le désir de savoir, dans la mesure où elle s'adresse au regard de l'Autre - regard que le jeu de la dissimulation appelle, interpelle, fascine et déçoit. Il s'agit d'une devinette scopique par laquelle le sujet (se) pose (en) une question - qui suis-je ? - dont la réponse est différée par sa perte de vue. Aussi le tournoi est-il le lieu par excellence où le héros met en scène son secret : il s'y donne à voir pour ne pas se donner à voir, il y déploie le spectacle de son manque - son manque à être et son manque à être vu.

Et aussi son manque de réponse à l'énigme de son identité. Ipomedon n'a pas la solution de la devinette et attend que l'Autre la lui apprenne. C'est à

Capaneus de répondre à la devinette en se révélant comme le demi-frère perdu d'Ipomedon. Aussi l'identité du sujet est un fait d'aliénation puisqu'elle est dévoilée par l'Autre. "Mes nus eumes divers peres mes nus une mere avion" : ce "nus", pronom personnel, qui se réfère aux deux frères enfin réunis, ressemble (graphiquement) au pronom indéfini "nus" qui signifie "nul", "aucun", personne. Un jeu semblable atteint le nom du père d'Yder lors de la scène de reconnaissance : il s'appelle Nuc(s) ou Nus (*Yder*;5028-9).

3. En quoi consiste l'"engin" d'Ipomedon pendant le tournoi ? Il s'agit, premièrement, de changer la couleur des armes à chacun des jours du tournoi et, évidemment, d'en être à chaque fois le vainqueur. Pour qu'on désire sa-voir qui il est. Puis de disparaître ("il s'en esvani"), juste après avoir révélé à Jason sa non-identité d'"étrange vadlet" anonyme que la Fièvre aime. Il laisse ainsi la Fièvre suspendue au désir de le revoir le lendemain - désir déçu à chaque fois par la substitution de la couleur des armes. Cette substitution, en déplaçant le désir de la Fièvre sur des objets *différents*, barre le vœu d'unité de LA femme. Le désir de la Fièvre abandonne l'Objet impossible, éclate et s'aliène dans le jeu d'errance de la pulsion. Son regard, censé ne rien perdre du spectacle du tournoi (4087-92), perd toujours son objet, le remplace et dérive de l'un à l'autre. La stratégie déceptive d'Ipomedon détruit le rêve d'amour de la Fièvre et ce qu'il suppose d'une identité fixe et unique, en même temps qu'il ne répond pas à la question "qui est-ce?" - la même qu'il pose à l'Autre. Il semble que la présence toujours différée d'Ipomedon établit l'intrication et même la réversibilité des deux énigmes, celle du désir de l'Autre et celle de l'identité du sujet. La réversibilité des champs de l'Un et de l'Autre est dite dans ces vers : "L'un dit suvent en reprover,/ke teus quide autrè engingner/est engignez al chef de tur de ren si suvent cum d'amur" (2147-50). Ce qui interdit, me semble-t-il, d'essayer de comprendre qui trompe qui, qui manipule qui, qui se moque de qui.

3.1. L'"engin" comporte encore d'autres stratégies. Pendant les trois jours du tournoi, Ipomedon se dédouble en deux identités, l'une visible, l'autre invisible, auxquelles correspondent deux qualités, deux espaces, deux femmes, deux activités, deux discours. Chez Meleager, dont la cour s'est installée dans un château près de la ville de la Fièvre (3149-54), il est le beau chasseur récréant et le dru de la reine. Un rapport métonymique relie ces deux activités, la chasse et

l'amour courtois (3028-9, 3481-2) et les oppose en bloc à la chevalerie. Ipomedon fait semblant de ne rien vouloir savoir du tournoi, destiné à sélectionner un mari pour la Fiere, et de se consacrer entièrement aux plaisirs de la chasse et de la fin'amors. Il exhibe sa feinte préférence pour ce monde féminin et cache soigneusement sa participation aux exercices durs et pénibles du tournoi ainsi que son amour pour la Fiere. Hors le tournoi tout le monde se moque de lui et l'appelle "bel malveis". Tout comme la Fiere par rapport à l'"estrange vadlet", la reine se culpabilise d'aimer un homme qui a la beauté mais pas la prouesse, i.e., le bien (3491-2). Dans le tournoi, il est l'"estrange chevalier" qui remporte le prix de chaque jour de combats et dont tout le monde parle comme le meilleur, tout en regrettant de ne pas savoir qui c'est. Ipomedon construit ainsi une opposition tranchée et une alternance entre le "bel malveis" que personne ne craint de perdre, car il est supposé être toujours là, près de la reine il invoque le "covenanz" issu du don contraignant pour ne pas quitter la reine et la forêt (3207-26), et "l'estrange chevalier" que l'on perd de vue aussitôt le tournoi terminé. L'un est quand l'autre n'est pas, l'un est l'envers de l'autre. A l'exhibition⁷ d'un Moi fait pendant un On. Le premier se construit comme une instance fortement expressive et attachée au principe du plaisir et à l'esthétique (il est beau et courtois). Le second se dé-construit comme Personne, il est une instance inexpressive, décevante et séduisante dans l'exacte mesure où son identité est opaque.

Cette scission du sujet provoque deux types de discours : d'un côté, au dedans, on exalte la prouesse du chevalier inconnu et absent. De l'autre, au dehors, - et il s'agit surtout des femmes - on méprise, en sa présence, le valet chasseur dont on se moque comme de ce que l'idéal chevaleresque exclut pour pouvoir consister⁸. Or, l'"engin" d'Ipomedon consiste justement à neutraliser l'opposition des deux registres grâce à la métaphore. A la fin de chaque journée de combats, la cour réunie entend le récit des aventures cynégétiques du valet. Celui-ci élabore son récit de telle façon que prédateur et proies apparaissent comme des métaphores du vainqueur et des vaincus du tournoi. Cette correspondance est mise en relief par la contiguïté entre le récit d'Ipomedon et celui de Thoas qui raconte à la reine ce qui s'est passé au tournoi. Il signifie par là que le chasseur récréant n'est pas extérieur au meilleur chevalier mais qu'il y est au dedans, comme une tache d'animalité et de sauvagerie, que l'on ne veut pas voir, dans l'image idéale du chevalier.

l'amour courtois (3028-9, 3481-2) et les oppose en bloc à la chevalerie. Ipomedon fait semblant de ne rien vouloir savoir du tournoi, destiné à sélectionner un mari pour la Fiere, et de se consacrer entièrement aux plaisirs de la chasse et de la fin'amors. Il exhibe sa feinte préférence pour ce monde féminin et cache soigneusement sa participation aux exercices durs et pénibles du tournoi ainsi que son amour pour la Fiere. Hors le tournoi tout le monde se moque de lui et l'appelle "bel malveis". Tout comme la Fiere par rapport à l'"estrange vadlet", la reine se culpabilise d'aimer un homme qui a la beauté mais pas la prouesse, i.e., le bien (3491-2). Dans le tournoi, il est l'"estrange chevalier" qui remporte le prix de chaque jour de combats et dont tout le monde parle comme le meilleur, tout en regrettant de ne pas savoir qui c'est. Ipomedon construit ainsi une opposition tranchée et une alternance entre le "bel malveis" que personne ne craint de perdre, car il est supposé être toujours là, près de la reine - il invoque le "covenanz" issu du don contraignant pour ne pas quitter la reine et la forêt (3207-26), et l'"estrange chevalier" que l'on perd de vue aussitôt le tournoi terminé. L'un est quand l'autre n'est pas, l'un est l'envers de l'autre. A l'exhibition⁷ d'un Moi fait pendant un On. Le premier se construit comme une instance fortement expressive et attachée au principe du plaisir et à l'esthétique (il est beau et courtois). Le second se dé-construit comme Personne, il est une instance inexpressive, décevante et séduisante dans l'exacte mesure où son identité est opaque.

Cette scission du sujet provoque deux types de discours : d'un côté, au dedans, on exalte la prouesse du chevalier inconnu et absent. De l'autre, au dehors, - et il s'agit surtout des femmes - on méprise, en sa présence, le valet chasseur dont on se moque comme de ce que l'idéal chevaleresque exclut pour pouvoir consister⁸. Or, l'"engin" d'Ipomedon consiste justement à neutraliser l'opposition des deux registres grâce à la métaphore. A la fin de chaque journée de combats, la cour réunie entend le récit des aventures cynégétiques du valet. Celui-ci élabore son récit de telle façon que prédateur et proies apparaissent comme des métaphores du vainqueur et des vaincus du tournoi. Cette correspondance est mise en relief par la contiguïté entre le récit d'Ipomedon et celui de Thoas qui raconte à la reine ce qui s'est passé au tournoi. Il signifie par là que le chasseur récréant n'est pas extérieur au meilleur chevalier mais qu'il y est au dedans, comme une tache d'animalité et de sauvagerie, que l'on ne veut pas voir, dans l'image idéale du chevalier.

4. Le jeu d'Ipomedon fait penser au "Fort ! Da !" dans la mesure où il s'agit finalement d'un va-et-vient où alternent présence et absence, visible et invisible. Freud interprétait le "Fort ! Da !" comme la maîtrise par l'enfant de l'absence de la mère, maîtrise qui prenait la forme de la symbolisation de cette absence : "Il était passif, à la merci de l'événement ; mais voici qu'en le répétant, aussi déplaisant qu'il soit, comme jeu, il assume un rôle actif" (cité in Dor, 1985 : 115). Et c'est maintenant à l'enfant d'abandonner la mère. Plusieurs études sur *Ipomedon* suivent un raisonnement semblable, en assimilant le jeu d'Ipomedon à sa maîtrise de la femme qui se voudrait inmaîtrisable.

W. Calin pense que "Ipomedon's revenge is to trick, deceive, and manipulate the women who have mocked him, to mock them in turn, in a more subtle, more complex, more decisively manner" (Calin, 1988 : 121). De même R. Krueger explique que l'"engin" du héros ronge le pouvoir de la Fiere et finit par la manipuler (Krueger, 1990: 401-2) tout comme le narrateur manipule l'audience, notamment la féminine (idem: 404-5). Aussi, en symbolisant le manque, Ipomedon aurait-il réussi à inverser la situation à son profit : maintenant, à chaque fois qu'il disparaît, c'est la Fiere qui (le) perd. On se demande pourtant à quoi sert la répétition de l'alternance de la présence et de l'absence sinon à une errance et du héros et de l'écriture qui vient contrarier sa stabilisation dans le mariage - happy end de tout roman. Des auteurs comme S. Crane, W. Calin et R. Krueger sont d'accord pour voir dans l'"engin" d'Ipomedon une figure de l'"engin" du narrateur ; en fait, si le héros diffère toujours son mariage et continue d'errer, ceci permet au narrateur de poursuivre l'errance de l'écriture et de manipuler l'audience, en décevant ses attentes (Crane, 1986 : 170 ; Calin, 1988 : 123-4 ; Krueger, 1990 : 400, 404). Ceci nous semble juste, sauf pour ce qu'il en est de la manipulation. Nous pensons que l'"engin" d'Ipomedon est un jeu où lui-même se met en jeu. Si le jeu ipomédién est bien une version plus élaborée du jeu de la bobine, il faudra peut-être l'interpréter autrement. Dans sa lecture de la lecture freudienne du "Fort! Da!", Lacan écrit : "La fonction de l'exercice avec cet objet se réfère à une aliénation, et non pas à une quelconque et supposée maîtrise, dont on voit mal ce qui l'augmenterait dans une répétition indéfinie, alors que la répétition indéfinie dont il s'agit manifeste au jour la vacillation radicale du sujet" (Lacan, 1973 : 266). Il s'agit

moins de maîtrise que d'aliénation, moins de manipulation que de perte, séduction et jouissance - pour les deux côtés. En faisant ce qu'il fait, Ipomedon attend que l'Autre réponde à la question "qui suis-je?", autrement dit qu'il réponde à sa demande de reconnaissance, à sa demande d'amour⁹. Mais l'Autre lui renvoie, ou renverse, sa question : "qui est-il ? que veut-il ?". Ce qui se répète dans ce jeu c'est la rencontre manquée avec l'Autre en tant notamment qu'Autre sexe. C'est un jeu de déception et de perte, qui relance l'errance du sujet qui rate toujours l'objet du désir. "Et si le jeu est une séduction, la séduction est un jeu qui tient à son dérèglement plus qu'à ses règles, à sa poursuite plus qu'à son terme. Ça confirme au passage que l'enjeu est moins la "possession sexuelle" qu'une autre jouissance" (Sibony, 1986 : 69). Dans un article de 1991, publié en portugais et qui reprend une partie du paragraphe sur la séduction de son oeuvre, *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*, H. Parret caractérise ce qu'il appelle la phénoménologie de l'art de séduire. D'abord, il fait remarquer l'ambiguïté du terme "seducere" qui signifie simultanément "se retirer dans le secret et se produire dans le visible" (Parret, 1991 : 11). La séduction implique un "lien intrinsèque entre le secret et sa visibilité. Elle présuppose la mise en scène et la théâtralisation du secret : il n'y a pas de secret et simultanément le secret apparaît sous la forme du simulacre et du déguisement" (idem : 16). La séduction joue donc avec la visibilité du vide ou la révélation du négatif (comme si on parlait de photographie) qui traverse la présence et la met en suspens. Ipomedon est au tournoi comme s'il y était déjà absent, déjà perdu: le voir c'est (ne) voir personne. Ensuite, H. Parret expose la pensée sophiste en ce qui concerne la séduction. Contre la conception éthique-théologique, les sophistes pensaient que la séduction est indépendante et opposée à la volonté intentionnelle et subjective du séducteur : elle s'impose aussi bien au séducteur qu'au séduit (idem : 11). "Il s'agit d'une logique qui exclut l'identité du séducteur, étant donné qu'il est toujours différent, en occupant plusieurs positions. Le séducteur n'est marqué d'aucune subjectivité, ni d'aucune localisation spacio-temporelle identifiable : la séduction émane de Personne" (idem : idem). Je pense que ceci s'applique parfaitement au cas d'Ipomedon: inidentifiable, inlocalisable et occupant plusieurs positions. Le sujet de la séduction est ainsi un sujet indéterminé, inexpressif. Citons encore Blanchot à propos de la fascination : "Quiconque est fasciné, ce qu'il voit, il ne le voit pas à proprement parler, mais cela le touche dans une proximité immédiate, cela le saisit et l'accapare, bien que cela le laisse absolument à distance. La fascination est fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le On

moins de maîtrise que d'aliénation, moins de manipulation que de perte, séduction et jouissance - pour les deux côtés. En faisant ce qu'il fait, Ipomedon attend que l'Autre réponde à la question "qui suis-je?", autrement dit qu'il réponde à sa demande de reconnaissance, à sa demande d'amour⁹. Mais l'Autre lui renvoie, ou renverse, sa question : "qui est-il ? que veut-il ?". Ce qui se répète dans ce jeu c'est la rencontre manquée avec l'Autre en tant notamment qu'Autre sexe. C'est un jeu de déception et de perte, qui relance l'errance du sujet qui rate toujours l'objet du désir. "Et si le jeu est une séduction, la séduction est un jeu qui tient à son dérèglement plus qu'à ses règles, à sa poursuite plus qu'à son terme. Ça confirme au passage que l'enjeu est moins la "possession sexuelle" qu'une autre jouissance" (Sibony, 1986 : 69). Dans un article de 1991, publié en portugais et qui reprend une partie du paragraphe sur la séduction de son oeuvre, *Les passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*, H. Parret caractérise ce qu'il appelle la phénoménologie de l'art de séduire. D'abord, il fait remarquer l'ambiguïté du terme "seducere" qui signifie simultanément "se retirer dans le secret et se produire dans le visible" (Parret, 1991 : 11). La séduction implique un "lien intrinsèque entre le secret et sa visibilité. Elle présuppose la mise en scène et la théâtralisation du secret : il n'y a pas de secret et simultanément le secret apparaît sous la forme du simulacre et du déguisement" (idem : 16). La séduction joue donc avec la visibilité du vide ou la révélation du négatif (comme si on parlait de photographie) qui traverse la présence et la met en suspens. Ipomedon est au tournoi comme s'il y était déjà absent, déjà perdu: le voir c'est (ne) voir personne. Ensuite, H. Parret expose la pensée sophiste en ce qui concerne la séduction. Contre la conception éthique-théologique, les sophistes pensaient que la séduction est indépendante et opposée à la volonté intentionnelle et subjective du séducteur : elle s'impose aussi bien au séducteur qu'au séduit (idem : 11). "Il s'agit d'une logique qui exclut l'identité du séducteur, étant donné qu'il est toujours différent, en occupant plusieurs positions. Le séducteur n'est marqué d'aucune subjectivité, ni d'aucune localisation spacio-temporelle identifiable : la séduction émane de Personne" (idem : idem). Je pense que ceci s'applique parfaitement au cas d'Ipomedon: inidentifiable, inlocalisable et occupant plusieurs positions. Le sujet de la séduction est ainsi un sujet indéterminé, inexpressif. Citons encore Blanchot à propos de la fascination : "Quiconque est fasciné, ce qu'il voit, il ne le voit pas à proprement parler, mais cela le touche dans une proximité immédiate, cela le saisit et l'accapare, bien que cela le laisse absolument à distance. La fascination est fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le On

indéterminé, l'immense Quelqu'un sans figure. Elle est la relation que le regard entretient, relation elle-même neutre et impersonnelle, avec la profondeur sans regard et sans contour, l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante" (Blanchot, 1955 : 30-1). Aussi, la séduction n'a-t-elle rien à voir avec intention ou intentionnalité, avec volonté ou conscience. Parret distingue la séduction du mensonge et de la manipulation. Celle-ci est, selon lui, une action unilatérale, non-dialogique et un acte intentionnel par excellence (idem : 14). Or, "le séducteur, en étant essentiellement séduit par la séduction, n'a aucune psychologie interne, aucune vraie motivation"(idem : 16)¹⁰.

5. Au moment de la reconnaissance, Capaneüs croit combattre Leonin, un prétendant discourtois de la Fiere. Un coup d'épée sur la "manicle" met au dehors ce qui devait être caché par/dans l'homogénéité noire de l'image : sur la main nue, une pierre, éclat du corps maternel, éclate aux yeux de Capaneüs. Il en éclate : il s'é-perd et laisse tomber sa "chere" - son expression, son regard avec son coeur qui "volette" - sous le regard de cet éclat de l'absence maternelle. Fortement troublé, Capaneüs recule et arrête le combat. Le fait d'être reconnu par son demi-frère arrête la différence continue d'Ipomedon qui ne semble pas particulièrement heureux d'avoir été "pris" : "e or m'en voleie partir/del país, senz mei descobrir (...) Einz voil de terre en terre aler,/senz mei descobrir, querre pris ;/or sui aparceuz, m'est avis,/si m'aït Deus, ço peise mei!" (10247-8, 10278-81) Voici arrivé le moment où le chevalier errant se case. Il a retrouvé cette moitié de soi-même à laquelle il s'identifie et qui l'identifie au nom de la mère : "- Beaus amis, ki fut vostre mere ?/Par fai, reine de Puille ere" (10237-8), et lui-même "est de Puille reis e sire" (10380). Pourtant cette identification n'est pas complète. Elle est décalée et, à proprement parler, bâtarde, car ils ont eu "divers peres". Insistons sur le "demi" des frères qui diffère l'identité : si les frères sont les deux moitiés du Tout maternel, ils ne le sont qu'à moitié. Cette *différance* retentit dans la réponse à la question sur l'origine d'Ipomedon (dont le nom, disons-le en passant, n'est jamais prononcé dans la scène de reconnaissance et ce qui suit). Cette réponse a deux moments : 1. Ipomedon révèle son identité par la négative: il n'est pas Leonin (10245) ; 2. à la question "Dunt venez vus? U fustes nié?" (10251), Ipomedon répond en résumant le roman dans un court récit qui se termine par ce "ço peise mei!" qui y inscrit la déception et le déplaisir. Ce schéma se répète par

rapport à la Fiere qu'un troisième personnage renseigne sur l'identité de son prétendant : il lui dit d'abord qu'il ne s'agit pas de Leonin, puis il résume l'histoire du roman qu'il termine par l'annonce du mariage et à laquelle il ajoute un "plus" (10386): "pur vus se fist rere le col,/pur vus se fist tenir pur fol/pur la deredne pur vus feire,/pur vus ad eu meint contreire,/pur vus ad suffert meinte peine" (10387-91). Le récit de l'identité d'Ipomedon, ou plutôt son identité récitée aboutit au "cuntreire" et à la "peine" qu'il a souffert pour l'Autre sexe¹¹. Autrement dit, l'identité récitée d'Ipomedon est le manque qui le structure comme sujet du désir¹². L'identité du héros ne peut être révélée, comme le serait la vérité, mais seulement ra-contée (comptée) et se confond ainsi avec le roman. Ainsi, le narrateur jouit du jeu de l'écriture comme le héros de celui de l'errance. Les deux jeux se jou(iss)ant autour d'un non-dit, d'une opacité, d'un trou. Plutôt que de faire saillir la "vraie" identité du héros contre une "apparence" négative (Bruckner, 1980 : 165-6 ; Hanning, 1977 : 131), ce dont il s'agit ici c'est de l'identité en tant que jeu, récit, écriture.

Cristina ALVAREZ
 Université du Minho

Bibliographie

I

Hue de Rotelande, Ipomedon éd. A.J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979.

Yder, ed. A. Adams, Cambridge, D.S. Brewer, 1983.

II

ALVARES, C. et DIOGO, A. (1993), "Désir contenu et apprentissage courtois", *Les Cahiers de CRISMA* 1.

BLANCHOT, M. (1955), *L'espace littéraire* Paris, Gallimard.

BRUCKNER, M.T. (1980), *Narrative invention in twelfth-century french romance: the convention of hospitality* (1160-1200), Lexington, French Forum.

CALIN, W. (1988), "The exaltation and undermining of romance : Ipomedon" in LACY, N.J., KELLY, D., and BUSBY, K., eds., *The legacy of Chrétien de Troyes* 11, Amsterdam, Rodopi.

CRANE, S. (1986), *Insular romance: politics, faith, and culture in anglonorman and middle english literature* Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

rapport à la Fiere qu'un troisième personnage renseigne sur l'identité de son prétendant : il lui dit d'abord qu'il ne s'agit pas de Leonin, puis il résume l'histoire du roman qu'il termine par l'annonce du mariage et à laquelle il ajoute un "plus" (10386): "pur vus se fist rere le col,/pur vus se fist tenir pur fol/pur la deredne pur vus feire,/pur vus ad eu meint contreire,/pur vus ad suffert meinte peine" (10387-91). Le récit de l'identité d'Ipomedon, ou plutôt son identité récitée aboutit au "cuntreire" et à la "peine" qu'il a souffert pour l'Autre sexe¹¹. Autrement dit, l'identité récitée d'Ipomedon est le manque qui le structure comme sujet du désir¹². L'identité du héros ne peut être révélée, comme le serait la vérité, mais seulement ra-contée (comptée) et se confond ainsi avec le roman. Ainsi, le narrateur jouit du jeu de l'écriture comme le héros de celui de l'errance. Les deux jeux se jou(iss)ant autour d'un non-dit, d'une opacité, d'un trou. Plutôt que de faire saillir la "vraie" identité du héros contre une "apparence" négative (Bruckner, 1980 : 165-6 ; Hanning, 1977 : 131), ce dont il s'agit ici c'est de l'identité en tant que jeu, récit, écriture.

Cristina ALVAREZ
Université du Minho

Bibliographie

I

Hue de Rotelande, Ipomedon éd. A.J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979.

Yder ed. A. Adams, Cambridge, D.S. Brewer, 1983.

II

ALVAREZ, C. et DIOGO, A. (1993), "Désir contenu et apprentissage courtois", *Les Cahiers du CRISIMA* I.

BLANCHOT, M. (1955), *L'espace littéraire* Paris, Gallimard.

BRUCKNER, M.T. (1980), *Narrative invention in twelfth-century french romance: the convention of hospitality* (1160-1200), Lexington, French Forum.

CALIN, W. (1988), "The exaltation and undermining of romance : Ipomedon" in LACY, N.J., KELLY, D., and BUSBY, K., eds., *The legacy of Chrétien de Troyes*¹¹, Amsterdam, Rodopi.

CRANE, S. (1986), *Insular romance: politics, faith, and culture in anglo-norman and middle english literature* Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

DOR, J. (1985), *Introduction à la lecture de Lacan I : l'inconscient structuré comme un langage* Paris, Denoël.

HANNING, R.W. (1977), *The individual in the twelfth-century romance*, New Haven and London, Yale UP.

KRUEGER, R.L. (1990) "Misogyny, manipulation, and the female reader in Hue de Rotelande's Ipomedon" in BUSBY, K. and KOOPER, E., eds., *Courtly literature : culture and context* Amsterdam/Philadelphia, Benjamin.

LACAN, J. (1973), *Le séminaire XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* Paris, Seuil.

LEUPIN, A. (1976), "Écriture naturelle et écriture hermaphrodite", *Digraphe*, 9-10, 119-27.

PARRET, H. (1991), "Os argumentos do sedutor", *Revista de comunicação e linguagens* 14.

SIBONY, D. (1986), *Le féminin et la séduction* Paris, Grasset.

STANESCO, M. (1985), "Le secret de l'"étrange" chevalier : notes sur la motivation contradictoire dans le roman médiéval" in BURGESS, G.S. and TAYLOR, R.A., eds., *The spirit of the court : selected proceedings of the fourth congress of the international courtly literature society*, Cambridge, D.S. Brewer.

NOTES

¹ Nous utilisons l'édition de A.J. Holden, citée dans la bibliographie.

² Ajoutons encore comme manières de représenter l'irreprésentable de la relation de parenté les deux occurrences du motif des frères ennemis : 1. la scène du combat malheureux de Drias et Candor, frères qui ne se reconnaissent pas sous l'aspect inexpressif des armes (5993-6088) et qui réécrit, sur le mode tragique, la scène du duel judiciaire d'Yvain; 2. l'épisode du siège de Paris dont la cause est la guerre entre le roi Atreus (nom qui renvoie à une autre histoire de frères ennemis, celle d'Atrée et Thyeste) et son frère Daires (anagramme de Drias).

³ Il faut préciser encore que l'anneau a le pouvoir de cicatriser des plaies "Ipomedon en cel esfrai/regarda l'anel de sun dei,/cel ke sa mere li duna,/la pierre ert bone e estancha;/a sa plaie la pierre mist,/estanchez est, li sancs remist" (9783-8). Cicatrisation, identification, arrêt de la coulée du sang et de l'errance du sujet - trois conséquences d'un regard porté sur l'anneau.

⁴ L'obscénité explicitement dirigée vers les femmes est un détour nécessaire à la compréhension du sens (implicite) obscène de l'absolution pour les "amanz". Le féminin fonctionne comme un signifiant d'une relation homosociale et homosexuelle, assise sur l'ironie misogyne. Il me semble pourtant discutable de lire l'épilogue comme s'il s'agissait tout simplement de manipulation sexuelle des femmes (KRUEGER, 1990 : 406). Car l'épilogue dit sans doute, cela mais il dit encore plus. Il est peu vraisemblable, à mon sens, que les femmes de l'aristocratie anglo-normande du XII^e siècle, même les plus cultivées et les plus renseignées, pussent avoir une conscience féministe et s'assumer comme "resisting reader" (KRUEGER, 1990 : 406). Krueger adopte une perspective essentialiste qui l'amène à juger les femmes du XII^e siècle comme des projections de lui-même.

- ⁵ Pour ce qu'il en est des rapports entre écriture et sodomie, voir LEUPIN, A. (1976), 119-27.
- ⁶ D'autres occurrences de ce topos se trouvent dans *l'artenopeu de Blois*, *L'escoufle* et *Yder*. Dans le premier Mélior n'arrive pas à prononcer le nom de l'artenopeu : elle s'évanouit et, en reprenant conscience, elle balbutie : "Parthé...Parthé...", puis "nopetu". Et elle s'évanouit de nouveau. De même Guenloïe, en apprenant qu'Yder est mort, crie "I" : "Yder volt dire, si dist : "I"/mes dolur qui la fait pasmer/ne li leist "der" od le "I" joster" (26978). Un soupir vient couper le mot "ami" dans la bouche d'Aélis (*L'escoufle*, v.1996-7). Le modèle en est le soupir de Lavine qui scande en trois syllabes le nom de l'aimé : E-ne-as (*L'neas*, v.8553-60). Selon S. Crane, ces romans (elle ne mentionne pas *L'escoufle*) prennent sérieusement "le topos that Hue undermines here"(CRANE, 1986 : 166, n.79).
- ⁷ Il s'agit vraiment de se faire bien remarquer. A chaque fois qu'il part et qu'il revient de la chasse Ipomedon fait sonner les cors si fort que tout le château en retentit (3535-9, 4290-2, 4494-9, etc). De plus il proclame à haute voix sa préférence pour la chasse et en parle abondamment (4441-3, 5492-4).
- ⁸ Curieusement l'alternance du discours d'exaltation et du discours de raillerie correspond à la présence simultanée de ce que S. Crane appelle la lecture orthodoxe, conforme aux conventions courtoises - supposées idéalistes et sérieuses -, et la lecture subversive ou subvertie "by misappropriation of stock patterns, parody, and ironic commentary" (CRANE, 1986 : 164). Selon Crane il ne faut pas séparer ces éléments paradoxaux, car ils coexistent et font du roman une histoire à deux sens sans espoir de synthèse (idem : 170). Sa proposition a été reçue par des auteurs comme W. Calin et R. Krueger. De même la théorie de la motivation contradictoire que M. Stanesco emprunte à Jean Fourquet se fonde elle aussi sur la constatation de la nature paradoxale de la "fabula" des romans, i.e. "la coexistence de deux séries de motifs incompatibles, dont chacune est virtuellement la négation de l'autre (STANESCO, 1985 : 349). Une série de motifs est mythique et irrationnelle, l'autre est humaine et positive; pourtant, insiste Stanesco, l'essentiel n'est pas là mais dans la liaison contradictoire de l'une à l'autre (idem : 348).
- ⁹ Je ne peux m'empêcher de penser à la stratégie de séduction de Soredamor. Persuadée qu'il ne faut pas dire l'amour littéralement, Soredamor élabore sa demande d'amour sous forme de ce que l'on peut considérer une énigme ou une devinette : Alexandre devra identifier parmi les fils d'or qui bordent sa chemise, le cheveu doré qui ne pourrait qu'appartenir à la jeune fille blonde dont le nom signifie surdorée d'amour. C'est dire que dans la demande d'amour, qui est demande de reconnaissance, le sujet se met en question littéralement.
- ¹⁰ Parret se démarque ainsi et de la sémiotique et de la théorie des actes du discours. Greimas et Courtès définissent la séduction comme un sous-type de manipulation (idem : 14). Et la définition du sens d'un acte du discours en fonction de la sincérité de l'intention du locuteur ne peut être productive en ce qui concerne la séduction : pour Austin, la séduction serait encore une "infelicitie" du discours (idem : 17-8).
- ¹¹ La préposition "por" - "pur" en anglo-normand - introduit un complément à valeur finale ou causale, ce qui fait de "vus", la lière, l'objet visé et l'objet cause du désir.
- ¹² Et qui trouve son écho dans la déception d'Ismaïne qui "en sun quer pense : "Ore est issi,/pur cestu sui jo senz ami" " (10393-4).