

## Objet perdu, objet tissé. Lieu(x) du roman dans le champ générique des XIIe et XIIIe siècles

---

Cristina Álvares

Université du Minho

### 0. Introduction

La question initiale à poser est celle-ci: comment un objet littéraire représente-t-il sa constitution, sa production ou, si l'on veut, l'opération ou l'événement qui l'ont causé? L'objet en question est le roman médiéval. Je l'ai choisi pour trois raisons: i) parce que sa nature d'objet écrit, passible d'une réception sous le mode de l'audition mais aussi sous le mode de la lecture individuelle, ne fait point de doute, même pour Paul Zumthor (Zumthor, 1984: 112-5); ii) parce que le roman est le seul genre dont on peut suivre les étapes de son évolution alors que les genres lyrique et épique se présentent déjà constitués (Zink, 1992: 131); iii) parce qu'"il se définit dès le début comme un genre réflexif, préoccupé de ses propres démarches" (*idem: idem*). Le roman est un genre qui se réfléchit, un genre auto-référentiel, ce qui en fait un champ privilégié pour la représentation du processus même qui le fonde. J'ai choisi, pour illustrer cette thèse, *Le Chevalier au Lion*, de Chrétien de Troyes (1180) et *Le Roman de la Rose*, de Jean Renart (1208-10 ou 1228), car ces deux romans<sup>1</sup>, en mettant en place des dispositifs différents pour se penser et se représenter eux-mêmes, peuvent être considérés comme des points cruciaux dans ce que Zink appelle "la mutation de la conscience littéraire" des XIIe et XIIIe siècles (Zink, 1981).

Mon idée de départ est que ces romans se distinguent tout d'abord par le lieu du discours où ils installent le dispositif d'auto-référentialité: au niveau de l'énoncé dans le *CL*, au niveau de l'énonciation dans le *RR*. Il ne s'agit pas d'une opposition diamétrale, mais plutôt d'un accent, d'une insistance, d'un privilège. Chez Chrétien, l'auto-référentialité prend la

forme d'une dramatisation au niveau diégétique de l'ensemble d'opérations grâce auxquelles le roman advient à l'existence. Chez Renart, les citations lyriques dont le récit est brodé (prologue), et qui constituent son originalité, introduisent au niveau de l'énonciation où sont montrés les mécanismes de production du roman. Dans le roman arthurien, l'enjeu est celui de l'existence, de l'être: le roman se constitue à la ressemblance du héros dont il raconte l'histoire. D'où le relief qu'y prend l'action. Dans le roman lyrique, l'enjeu est celui du faire, et d'un faire typiquement féminin: broder le récit de fils lyriques. Il s'agit là moins de raconter que de chanter, et les scènes décrites résultent de l'extension des citations lyriques qui imposent sa fonctionnalité au récit. D'où la déconstruction du récit, le *RR* étant l'un de ces romans où presque rien ne se passe. Cet accent mis sur le niveau de l'énonciation au moyen des citations de chansons qui donnent à voir ou plutôt à entendre comment et de quoi est fait le roman, détermine sa constitution comme un objet, un artefact, à la ressemblance des ouvrages brodés par les personnages féminins. Finalement, tandis que le *CL* élit la chevalerie, avec sa fonction de coupure, comme métaphore principale de l'écriture (quoique Chrétien ait développé également la métaphore textile, notamment avec le personnage de Soledamor et qu'il ait été le premier à utiliser la technique dite de l'entrelacement), le *RR* élit la toile comme métaphore privilégiée de l'écriture: écrire c'est entrelacer des fils.

Il découle de ce que je viens de dire sur Renart que son roman est produit dans un rapport assez étroit – disons, assez tissé – de l'écriture romanesque avec un autre genre, en l'occurrence le genre lyrique. La technique des insertions lyriques que Renart a été le premier à pratiquer, n'eût pas été possible sans que l'écriture de Chrétien n'ait ouvert la voie à l'intégration de traits lyriques dans le roman. Ceci a été bien vu par Wolf-Dieter Stempel qui remarque que dans ses romans, Chrétien se désintéresse souvent du déroulement de l'action au profit d'une réflexivité qui se joue de la vérité et de la fiction, stratégie qui a créé les conditions de l'émergence, dans l'écriture romanesque, de ce qu'il appelle le *discours troubadour*, lequel se caractérise par la prédominance du discours sur le récit et la mise à nu du fictionnel (Stempel, 1993: 278-84). Pourtant, pour ce qui est de la question qui nous intéresse – comment le roman représente-t-il sa cause, sa genèse, son fondement, ce qui a permis son existence – les romans de Chrétien, et en particulier le *CL* me semblent avoir affaire à un autre genre narratif: le lai. Mon idée est que le roman se fonde sur la perte du lai. Il s'en sépare et, dans cette opération de coupure, on entrevoit déjà la fonction de la chevalerie.

## 1. Le lai, objet perdu du roman

### 1.1. Le *topos* de la rencontre féerique

L'absence de prologue conventionnel dans le *CL* signale que la question de ce qui a donné lieu au roman – thème de la source dont le prologue est le lieu de convention – a été déplacée sur le plan diégétique où elle prend la forme du récit de Calogrenant qui, en racontant son échec à la Fontaine, déclenche l'action principale. Ceci est fortement symptomatique d'une conscience fictionnelle suffisamment établie pour introduire au sein du plan diégétique un sujet normalement traité comme extérieur à l'histoire et signifier par là que la source du roman est dans le roman lui-même. C'est ainsi, dit E. Baumgartner, que Calogrenant a donné au roman sa Fontaine, lieu central de l'histoire du *CL* (Baumgartner, 1988: 44).

La structure bipartite du *CL* détache une première partie que l'on appelle d'habitude l'Aventure de la Fontaine. Celle-ci est une amplification du *topos* narratif de la rencontre féerique, que l'on retrouve dans des récits écrits et oraux de plusieurs cultures aux quatre coins du monde, et auxquels Jean-Jacques Vincensini donne l'épithète de *mélusiniens* (Vincensini, 1996: 82-113). Ce *topos* raconte la rencontre d'un être humain avec un être de l'Autre monde dont l'union se fonde sur un interdit que la partie humaine du couple transgressera avec, pour résultat, la séparation: rencontre manquée, donc. Dans les récits littéraires médiévaux il s'agit très souvent de la rencontre d'un chevalier avec une fée dans ou près d'une source. À l'époque où Chrétien a écrit le *CL*, le *topos* de la rencontre féerique organise des lais bretons comme *Lanval* (1170), de Marie de France, *Graelent*, *Guingamor* (1178-80), *Désiré* (1190), ceux-ci anonymes, ainsi que les premières parties de romans comme *Bel Inconnu* (1180-95) et *Partonopeu de Blois* (1182-88) et de *Florimont* (1188). Laurence Harf-Lancner a distingué deux types de structures narratives, organisées autour de la rencontre féerique: les *morganiennes* et les *mélusiniennes*. Le point de différence se situe au dénouement, lequel résout de façon complètement différente, dans les unes et les autres, l'impasse créée avec la transgression de l'interdit: le dénouement *morganiennien* – et c'est l'histoire de Lanval, Graelent et Guingamor – est celui où le chevalier est enlevé au monde arthurien pour jouir de l'éternité à Avalon, l'Autre monde féerique où temps, nom et récit n'existent pas; le dénouement *mélusiniennien* – et c'est l'histoire de Raymondin et Mélusine – est celui où la fée, après avoir assumé une existence dans le monde du chevalier et lui avoir donné une nombreuse descendance, promesse de continuité du nom, d'aventures et de récits, disparaît définitivement.

*Morganien* et *mélusinien* correspondent à deux réponses différentes à un même problème: celui de l'impasse, de la rencontre manquée entre homme et femme. Dans *Pensée mythique et narrations médiévales*, Jean-Jacques Vincensini, en s'appuyant sur un large corpus qui dépasse de beaucoup la sphère médiévale, annule la distinction *morganien-mélusinien* au profit de ce qu'il appelle le mythe mélusinien. La nature mythique de ces récits se retrouve et sur le plan formel, où elle est réduite à une structure de relations de termes opposés (Vincensini, 1996: 170-2), et sur le plan sémantique, où se révèle leur vocation anthropologique de faire communiquer "des pôles que la nature a diamétralement opposés" (*idem*: 237). Dans un travail postérieur, Jean-Jacques Vincensini précise que "l'assise sémantique du mythe mélusinien (...) concerne la vanité de l'espoir de suturer les distances sexuelles et ontologiques, (...) l'inaccessibilité de l'autre sexe et de l'autre monde incarné dans une sirène, image de la Merveille" (Vincensini, 1998: 73). Le pivot du mythe est le "tabou mélusinien", lequel "marque le passage de l'espoir de la capture imaginaire<sup>2</sup> au désir qui l'ébrèche, lui-même invariablement suivi de la transgression séparatrice" (*idem*: 72). En effet, les deux types de récits, *morganiens* et *mélusiniens*, sont axés sur la transgression de l'interdit qui fait tourner la rencontre féerique en rencontre manquée. Mais ce n'est pas là qu'il faudrait situer la différence, à mon sens radicale, entre les récits *morganiens* et les récits *mélusiniens*. Ils se distinguent quant au dénouement, car, dans les premiers, l'autre monde incarné dans la fée est finalement accessible avec le séjour définitif du chevalier dans Avalon, l'île des fées où rien ne manque. Il y jouit d'un état de satisfaction et de bonheur parfaits<sup>3</sup>. Le prix en est l'abolition du temps et surtout du langage et de la parole: plus de noms, plus de récits: "La [à Avalon] fu raviz li dameiseaus! Nuls hum n'en oï plus parler/ne jeo n'en sai avant cunter" (*Lanval*, 644-6). Le dénouement *morganien* – où le ravissement du chevalier à Avalon accomplit dans le réel le ravissement imaginaire du regard en tant qu'accès à la Merveille – clôt le récit en opérant une coupure radicale entre le chevalier et le monde arthurien, monde constitué d'un réseau de liens sociaux mis en place grâce à la chevalerie et aux récits des aventures chevaleresques. La cour d'Arthur est le pôle ou le moteur des aventures: c'est là qu'elles se font annoncer, c'est de là que les chevaliers partent, c'est là où ils reviennent et/ou ils envoient d'autres pour les raconter au roi et se faire un renom. Le royaume d'Arthur est celui des récits, et Arthur le roi qui s'en nourrit. Or, Avalon est la négation de ce monde symbolique. Le dénouement mélusinien, en revanche, est bien différent, ne serait-ce que parce que l'effet de la transgression est celui de la perte définitive de la fée et de

tout espoir d'accès à la jouissance d'Avalon. Ainsi la parole n'est-elle pas abolie dans une jouissance dont il n'y aurait rien à dire, mais continue à raconter, par exemple, les aventures du lignage de Lusignan. J'ajoute dès lors, bien que le cadre de cet article ne me permette pas de développer ce point, que le dénouement romanesque n'est ni l'un ni l'autre: ni le bonheur sans manque, ni le manque de bonheur. Car, si le chevalier perd la fée, c'est pour la retrouver en tant que femme.

## 1.2. Structure *morganienne* de la première partie du *Chevalier au Lion*

### 1.2.1. Le choc scopique: amour et mort

La première partie du *CL*, qui raconte la passion d'Yvain, est assise sur une structure *morganienne*. Les éléments du *topos* de la rencontre féerique – choc scopique, interdit, transgression, séparation, y sont déplacés et allongés sous l'effet de l'amplification qui n'altère pourtant pas leur séquence. La rencontre est celle d'Yvain avec une dame dont le nom souligne son affinité avec la source qui marque le seuil de son domaine: la Dame de la Fontaine. Ce seuil est merveilleux car la Fontaine est le lieu d'une merveille, celle de la tempête. L'accès d'Yvain au lieu de la Dame de la Fontaine repose sur une variante du récit *morganien* que L. Harf-Lancner appelle l'histoire du géant et de la fée: le héros doit éliminer au combat le gardien de l'autre monde et occuper sa place aux côtés de la fée (Harf-Lancner, 1984: 348, 362). En effet, Yvain tue Esclados, le gardien de la Fontaine, dans un combat qui prend la forme – que l'on retrouve dans les *lais morganiens* – de la poursuite frénétique de la proie incapturable – car Yvain le blesse à mort mais ne réussit pas à prendre de lui quelque objet qui témoigne de sa victoire. Dans les *lais*, la proie a la fonction de conduire à la fée le chevalier qui en est la proie. Dans le roman de Chrétien, le gardien-proie a la même fonction puisque c'est en le poursuivant qu'Yvain est introduit et enfermé dans le château où il va pouvoir contempler, d'une fenêtre, la Dame de la Fontaine aux funérailles de son mari. Il en tombe amoureux, l'épouse (grâce à l'intervention rhétorique d'un troisième personnage, Lunete, qui persuade la Dame de pardonner à l'assassin d'Esclados) et "li morz est toz obliez" (2168).

Ainsi, le récit *morganien* s'enrichit-il de la variante géant et fée et du *Roman de Thèbes* (Whitehead, 1965). La rencontre féerique prend la configuration d'un mariage établi sur une mort dont il tâche d'effacer le souvenir. Toute la rencontre, depuis le choc scopique jusqu'aux noces, se déroule dans un cadre de mort et de deuil<sup>4</sup> où l'amour naît et s'exprime dans une association à la haine dont il se distingue mal<sup>5</sup>. Violence de la

passion d'Yvain qui voudrait "qu'il fussent tuit ars" (1277) pour que ne reste que l'objet du désir. Désir fou frôlant la mort, comme Lunete le remarque lorsqu'Yvain lui dit que ce qu'il a vu aux funérailles lui a beaucoup plu: "Cil ainme sa mort et desirre!" (1558). Jouissance d'un glissement hors des contours physiques – auto-destruction de Laudine qui se meurtrit le corps et le visage, invisibilité d'Yvain rapidement renversée en prison d'amour – dont un avant-goût avait été donné dans le déchaînement de la tempête à la "fontaine perilleuse" (810). La Fontaine signale moins la frontière de l'Autre monde que le seuil d'une jouissance dont la violence fascinante – celle des deux tempêtes de la Fontaine et du deuil de la Dame – pousse Yvain à un point extrême où il risque la mort. Il en va ainsi du saut mortel qu'il aurait fait pour rejoindre la Dame, si Lunete n'avait pas barré sa pulsion de défenestration:

A mon grant painne se detient  
 Mes sire Yvains, a quoi que tort,  
 Que les mains tenir ne le cort. (1302-4)

Aussi, cet autre monde n'est-il pas le monde-à-part du bonheur éternel mais celui de l'excès humain, de la passion, de la folie d'amour, du ravage.

### 1.2.2. Transgression de l'interdit: l'oubli du temps

De cette merveille qui, dans son effort pour rejoindre celle d'Avalon, la déplace, la Dame est l'incarnation. Elle donne corps à une jouissance dont la dimension mortelle apparaît dans ce pouvoir de vie et de mort qu'elle est supposée avoir sur son mari-prisonnier. Elle incarne, pour Yvain, la cruauté de son désir (cru et cruel dans son absolu). Si, aux dires ironiques de Lunete qui encourage Yvain, "de peor esbaiz" (v. 1955), à parler en présence de la Dame, celle-ci ne mord pas, c'est qu'en cette perte de la parole, il est mordu par la pleine présence de la Dame où l'absence du verbe se fait chair. L'abolition féérique du langage a ici la durée d'un moment. La pleine présence de la Dame devient le plein présent des amants, lequel ne subsiste que sur l'effacement de la mémoire: oubli du mort, oubli du délai. On touche là à la transgression de l'interdit: la Dame concède qu'Yvain la quitte pour un an pour aller courir les tournois avec Gauvain; mais qu'il revienne inmanquablement dans un an. Or, Yvain dépasse le délai fixé et le jour où il s'en souvient, il reçoit un message fixant les termes du divorce. La Dame est perdue. L'oubli d'Yvain ne peut être que l'effet de la pleine présence de la Dame

– dont il n'a pas gardé l'image car sa symbolisation impliquerait son absence –, et du présent concentré et sans fissure de la passion – incompatible avec l'étayage du temps en passé et en futur. Son amour fou ne s'accommode point de limites ni de conditions et, s'il s'abandonne à la folie et à la sauvagerie, c'est qu'il ne peut supporter la perte de la Dame. La folie lui permet de la retrouver dans la violence déchaînée du prédateur qui dévore de la chair crue: rapport immédiat, plein, avec l'objet devenu l'abject. Le *CL* étale ainsi l'horreur de ce que les lais suggèrent comme merveille: l'abolition du langage et de la parole n'est autre chose que la perte de l'humanité, son ravèlement dans l'immonde. Là où les lais pointaient la tranquillité de l'être dans un monde sans temps et sans histoire(s), Le *CL* montre le ravage de l'homme dans une jouissance insoutenable assise sur la perte du langage et du temps. Là où les lais nous invitaient à imaginer comme le summum du bien-être, l'accès du chevalier à cette autre jouissance qu'est la jouissance de l'autre monde, le roman en dénonce l'impossibilité.

### 1.2.3. Perte (du lai): l'épuisement de l'onguent de Morgue

Le dénouement *morganien* est ainsi condamné d'avance. Mais pour que le roman se débarrasse de cette structure qu'il a tournée à l'envers, il faut rendre Yvain à la raison et à la chevalerie – au monde des hommes. C'est le rôle de la demoiselle de Norison qui lui ôte "de la teste/tote la rage et la tempeste" (2945-6) au moyen de deux opérations: i) celle du regard qui examine minutieusement le corps de l'homme nu, à la recherche d'une marque qui puisse l'identifier: une cicatrice sur le visage permet à la jeune fille de reconnaître Yvain et de le réintroduire au monde; ii) celle du massage de sa tête à l'aide d'un onguent magique qui avait autrefois appartenu à Morgue (l'allusion n'est pas hasardeuse). Mais l'application de l'onguent qui devait être purement locale, excéda de beaucoup la région affectée – "les temples et le front" (v. 2968) –, et s'épuisa dans un massage de tout le corps, en pure perte. L'épuisement de l'onguent de Morgue est, à mon sens, un élément de la plus grande importance, car sa fonction et son sens ne se réduisent pas à la petite ironie misogyne de Chrétien. Qu'il s'épuise implique qu'avec lui, s'épuise la fonction de la femme de garantir la jouissance. Elle n'aura plus ce pouvoir, qui est celui de la fée<sup>6</sup>, substantialisé ici dans l'onguent de Morgue. Privée de ce fétiche, la femme n'assurera désormais que la perte de la jouissance divisée, différée, dispersée, dans le temps et l'espace. Ce n'est donc pas l'onguent mais son épuisement qui guérit Yvain car sa folie consistait, comme on l'a vu, à investir la Dame du

pouvoir féérique de lui assurer une jouissance sans perte. Pour retrouver la raison et être réintroduit dans le monde, il lui faut renoncer à l'onguent – ce qui apparaît clairement dans le fait que la jeune fille jette à l'eau la boîte vide qui le contenait. Autrement dit, la raison et la mémoire ne se rétablissent qu'après renoncement au leurre d'un objet féminin tout-puissant qui donnerait corps et substance à la jouissance. C'est ce leurre que le lai *morganien* raconte et c'est lui que le roman rejette sous la forme de l'objet-onguent. Ce rejet est la condition de la continuation de la narration romanesque qui s'engage sur la voie de l'errance chevaleresque<sup>7</sup>. Autrement dit, le roman reprend haleine et élan sur l'épuisement du lai (car, à vrai dire, l'aventure de la Fontaine a mis Yvain à bout de souffle).

La seconde partie du *CL* commence à partir de l'épisode de Norison, coupure qui divise le roman en deux et qui apparaît sur le corps du chevalier en tant que cicatrice. Comme son héros, le roman se restructure autour ou sur l'aventure de la Fontaine qui est l'aventure d'une perte. Perte de la Fontaine en tant que lieu du lai – lieu où le récit s'organise comme un lai –, perte du lai en tant que lieu de la Fontaine du roman: lieu-source, lieu (perdu) où le roman advient à l'existence. Ainsi le *CL* procède à une réécriture non pas du *topos* de la rencontre féérique en tant que motif narratif de dimension archétypale ou transculturelle, mais de sa structuration spécifique dans un ordre logico-syntaxique mis en place dans un groupe de textes de la fin du XII<sup>e</sup> siècle: des lais féériques bretons dans leur variante *morganienne*. Ce roman se trouve alors situé dans un *champ générique* où, à un moment donné, des genres plus ou moins définis entretiennent entre eux des relations multiples (Molino, 1993: 12). Le champ générique permet de contextualiser historiquement la "vocation mythique" des récits médiévaux, de l'ancrer dans leur *Sitz im Leben*. Le *CL* prend le genre-lai en tant que *topos*, lieu, son *là* qu'il réécrit en l'amplifiant, en le mettant à l'envers, en le symbolisant dans une substance-fétiche à épuiser. Le lai est l'objet perdu du roman, ce qu'il lâche et laisse<sup>8</sup>.

## 2. La lyrique, objet d'amour du roman

### 2.1. Immanence du lyrique au diégétique et disfonction du narratif

Le *RR*<sup>9</sup> a été considéré comme un roman lyrique du fait que son récit soit à plusieurs reprises interrompu pour qu'y prenne place une citation lyrique: une ou deux strophes, quelques vers, une composition entière, introduisent, au sein du discours narratif, des fragments des formes lyriques médiévales: chansons d'amour, de croisade, de toile, de malmariée,

rondeaux, caroles. On a là affaire au discours troubadour dans sa pureté, dans son autonomie, c'est-à-dire, sans que le discours lyrique soit soumis au travail d'intégration au discours narratif (*topos* printanier, monologues, métalepses). Or, si Wolf-Dieter Stempel a raison, on pourra s'attendre à ce que la déconstruction du récit par le discours lyrique mette à nu le dispositif fictionnel en ouvrant sur le plan même de l'énonciation. Dans son étude, Stempel ne considère pas le roman de Jean Renart. Les textes qu'il étudie sont *Le Bel Inconnu*, *Partonopeu et Jouffroi de Poitiers*, romans dont le récit se dédouble d'un plan lyrique où le narrateur commente l'histoire et raconte son histoire à lui, ce qui a pour effet de suspendre ce récit. Dans le *RR*, le lyrique n'a pas la forme d'un discours métaleptique parallèle transcendant le plan diégétique, mais surgit de son intérieur même dans la mesure où les vers ou strophes sont chantés par les personnages. Cette immanence du lyrique au diégétique a sur le récit un effet de rupture plus profond que ne l'ont les métalepses dans les romans étudiés par Stempel: au lieu du commentaire de l'action par la voix d'une instance qui lui est extérieure (le narrateur), l'action est interrompue de l'intérieur par les voix des personnages.

Mais l'effet des citations sur le discours narratif n'est pas seulement l'interruption de l'action qu'elles illustreraient. Elles soumettent le récit à la logique fonctionnelle du genre lyrique, si bien qu'il se fragmente et s'immobilise en des moments dilatés et intensifiés (Carmona, 1988). Ainsi le récit est-il construit à partir des fragments de chansons qui le déconstruisent (Zink, 1979). Il en résulte un roman où presque rien ne se passe, où notre goût de l'intrigue, notre désir d'événements qui poussent l'action en avant, est constamment déçu par l'impasse lyrique du récit (on a pu parler de narration sans intrigue, sans trame). On a l'impression qu'à chaque fois qu'elle se met en marche, la machine narrative tombe en panne. Pourtant, à partir de la crise de la rose, lorsque la tension du conte de la gageure<sup>10</sup> se fait sentir, le mode lyrique du roman s'affaiblit et le récit obéit plus nettement à une fonctionnalité narrative.

### 2.2. Amour des lettres et métafiction

Le roman lyrique résulte de la radicalisation d'une caractéristique de la tradition de *Floire et Blanchefleur*. À l'image de Floire et Blanchefleur dont l'amour est né et se nourrit de la lecture de textes païens, le couple amoureux de ces romans élit comme idéal, comme modèle, un autre couple représentatif d'un texte de la tradition littéraire occidentale: le Guillaume de *L'Escoufle* a pour modèle Tristan, ceux de Galeran et de Fresne sont Pâris et Hélène et aussi Tristan et Iseut, celui de Floris et

Lyriopé est Piramus et Thisbé. Par le biais du modèle littéraire de l'amour, ces romans se donnent une référence textuelle centrale grâce à laquelle ils revendiquent une place dans la tradition littéraire, en même temps qu'ils réfèrent l'histoire d'amour qu'ils racontent à un ou à des textes. Ainsi, comme l'a bien vu Michel Zink, le référent de ces romans est-il d'abord la littérature, et l'amour dont il est question est-il d'abord un **amour des lettres**. Le *RR* représente ceci au niveau diégétique dans le fait que Conrad tombe amoureux non pas de Liénor qu'il n'a jamais vue, mais de son nom – la sonorité de son nom, le pur signifiant dans sa matérialité sonore, sa lettre: il l'aime à la lettre de son nom. Or, les insertions lyriques radicalisent cette fonction intertextuelle en posant comme modèle du *RR* non pas un ou des romans (ce qui ne signifie pas du tout qu'il n'y ait pas de rapports avec d'autres récits), mais des chansons, citées telles quelles. Ce roman est le premier qui, dans la littérature narrative en langue vulgaire, assume explicitement, visiblement, audiblement (puisque les chansons étaient chantées lors de la performance) le genre lyrique comme son fondement et son matériau. *L'amour des lettres* se précise ici en amour du lyrique et c'est cet amour du lyrique que le *RR* raconte et chante.

Or, l'amour de ce roman pour les chansons, en soumettant le récit à la disfonctionnalité lyrique, produit l'articulation des deux effets du discours troubadour, selon Stempel: la rupture de la trame diégétique donne à voir le mécanisme de production du roman. Ainsi, quelques chansons ont-elles une fonction de mise en abîme donnant sur le plan métafictionnel où le roman exhibe son artifice et s'exhibe comme artefact.

C'est le cas de la scène où Liénor et sa mère, dans le *pléssié* de Dôle, s'adonnent à des travaux de fils et aiguille pendant qu'elles chantent des chansons de toile dans lesquelles une mère et une fille, occupées aux mêmes travaux, discutent l'amour de cette dernière. La chanson qui s'accorde le mieux au cadre narratif est la première, celle que la mère chante<sup>11</sup>:

Fille et mère se sieent a l'orfrois,  
a un fil d'or i font orieuls croiz.  
Parla la mère qui le cuer ot cortois.  
Tant bon'amor fist bele Aude en Doon! (1159-1162)

Zink a analysé cette scène en montrant que, tout en étant brossée à partir des chansons qui y sont chantées, elle met en évidence la consistance purement littéraire, lyrique, fictionnelle, des personnages du *RR*. Un personnage comme Liénor, par exemple, a été déplacé des chansons

de toile vers le roman. Autrement dit, le roman y signifie ou indique que son référent n'est pas la réalité mais la littérature, en l'occurrence les textes lyriques.

### 2.3. Métaphore textile et rapport des genres

De plus, la scène des chansons de toile pose la question de l'articulation entre la production du roman, représentée comme un travail de broderie, et sa double énonciation. Cette question est posée dès le prologue, où le narrateur développe la métaphore textile<sup>12</sup> pour comparer son roman à un tissu, un vêtement ("dras") dans lequel les citations lyriques ("biaus chans", "biaus vers") ont la fonction de la teinture rouge, c'est-à-dire, d'un artifice qui met le tissu en valeur (qui lui donne "los et pris"). Et les morceaux lyriques sont eux-mêmes comparés à une broderie. Ainsi le roman est-il "brodez, par lieus, de biaux vers":

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

Il est une pièce de haute couture (Jewers, 1996) dont l'originalité et la valeur se trouvent dans les fils lyriques qui le brodent – ce qui est articulé à la double forme d'énonciation du roman: on y chante et on y lit:

Ce sachiez de fi et de voir,  
bien a cist les autres passez.  
Je nuls n'iert de l'oïr lassez,  
car, s'en vieult, l'en i chante et lit (v. 16-19).

La métaphore textile du prologue est représentée dans la scène des chansons de toile, où le roman, en faisant miroiter son infrastructure lyrique, affiche le fait qu'il est un objet tissé avec des fils lyriques. Or, cette élection du tissage, activité féminine par excellence, comme modèle de l'écriture, pose la question du rapport des genres, aux sens littéraire et sexuel du mot, au niveau de la production du roman: comment la double énonciation narrative et lyrique ouvre sur le double genre de la voix du

narrateur. Car cette scène, en suggérant que le roman est fait comme une toile, suggère aussi qu'il y a participation et des mains et de la voix féminines à sa production.

Remarquons que ce problème de la double énonciation masculine et féminine est le propre des chansons de femme. L'équivoque réside dans une question que Michel Zink étudie depuis une vingtaine d'années: le contraste de forme (laisse épique, refrain) et de contenu (expression du désir féminin souvent malheureux) entre les chansons de femme, notamment les chansons de toile, et la lyrique courtoise, au sein de laquelle elles apparaissent, fait croire – mais ceci est un leurre – qu'elles sont et populaires ou popularisantes (antérieures aux troubadours ou, plus rigoureusement, dérivées, au-delà des troubadours, d'une tradition authentiquement populaire et perdue) et composées par des femmes. Tout le travail de Michel Zink, depuis *Belle* jusqu'à *Le Moyen âge et ses chansons* a été d'établir que l'impression d'ancienneté et de voix féminine qui se dégage de ces chansons est l'effet d'une structure savamment mise en place pour contraster volontairement avec la *canço*, expression privilégiée du désir masculin. Ce contraste voulu concerne ceci: tandis que la Dame des troubadours est une femme sans désir, la jeune fille des chansons de femme y est soumise<sup>13</sup>. Bref, la voix féminine est de l'ordre de la fiction, de l'artifice, ce qui est également suggéré dans la scène des chansons de toile. À chaque fois que Guillaume et Nicole demandent aux femmes de chanter, elles se font un peu prier. On dirait même que Liënor le fait à contre-cœur: "Or ne me demandez plus rien!", "or seroit ce sanz cortoisie, / fet ele, qui plus me querroit". Ce qui suggère deux choses: d'abord que les personnages du récit ne s'identifient pas aux personnages de ces chansons que la mère dit démodées – ce qui est la marque d'une disjonction entre les deux genres littéraires –; ensuite, que les chansons de toile, que des hommes font chanter à des femmes – ne réjouissent qu'eux-mêmes.

#### 2.4. De la toile de la chanson au dénouement du fil narratif: l'ordalie comme mise à nu du fictionnel

En référant son roman aux chansons de toile, Renart non seulement assume leur programme fictionnel, mais en dénonce l'artifice en l'élargissant à l'artifice de son roman. De quelle façon? En déléguant à Liënor, dans la deuxième partie du roman, la fonction de tisser le fil narratif jusqu'au dénouement de l'histoire. La deuxième partie du roman est introduite avec l'événement critique de la divulgation du secret de Liënor: ayant appris que la jeune fille a une rose rouge sur la cuisse, le

sénéchal le communique à la cour comme la preuve qu'il l'a séduite. Qu'il connaisse son secret implique que Liënor n'est pas vierge et n'a donc pas le droit d'épouser l'empereur Conrad. À partir de ce point critique du récit, Liënor prend en charge et manipule, grâce à son art manuel et verbal, le déroulement de l'action. Pour ce faire, elle doit quitter le *pléssié* de Dôle où elle était enfermée et occupée à broder. Parallèlement le récit sort de l'impasse lyrique où il s'enroulait et déroule son fil diégétique jusqu'au mariage, sans que pour autant les citations lyriques disparaissent; seules disparaissent les chansons de toile. On dirait que Liënor se débarrasse de cette toile qui l'immobilisait dans l'attente d'être choisie, de préférence par l'empereur. Elle entre alors en action et se rend, incognito, en ville (v. n. 9), à Mayence, où se trouve la cour, pour prouver à Conrad qu'elle est toujours vierge<sup>14</sup>. Sa stratégie consiste à prendre le sénéchal dans la toile de sa fiction. Elle commence par lui envoyer, au nom d'une femme à qui il faisait la cour, des objets brodés – des *joiaus*: une bague, une ceinture, une aumônière, un broche – en gage d'amour, en lui recommandant de les porter, notamment le "tiessu" (la ceinture), "emprés sa char". Puis elle porte plainte contre le sénéchal à la cour, en l'accusant de l'avoir violée et de lui avoir volé ses objets brodés – ceux-là même qu'il porte sur son corps. Après avoir décrit les *joiaus*, Liënor invite la cour à les découvrir, à titre de preuve de son viol, sous les vêtements de l'accusé:

Uns chevaliers li tret et sache  
la robe amont et la chemise,  
que chascuns vit qu'il l'avoit mise  
et çainte estroit a sa char nue (4862-5)

En construisant sa fiction sur celle du sénéchal (la rose signifiant la perte de la virginité), Liënor déplace sur un corps masculin l'enjeu du sien: c'est sur le corps du prétendu séducteur que l'on pourra voir les marques de son viol. C'est également sur le corps masculin que l'on pourra voir que l'histoire du viol est mensongère. Comment? Par le jugement de Dieu, instrument juridique et narratif de mise à nu de la vérité. Pourtant, la détermination de la vérité que l'ordalie est supposée produire, ne neutralise les fictions produites par les personnages, que pour mieux montrer le dispositif romanesque de production de la fiction. L'ordalie de l'eau froide prouve, par l'immersion du corps, l'innocence du sénéchal et, par conséquent, la virginité de Liënor. Autrement dit, ce dont il est question, l'enjeu de toute l'affaire – le corps de Liënor – est pris dans une non-coïncidence entre vérité et référent ou entre vérité et

réalité. Car la vérité du corps de Liënor est déterminée par ce que l'eau de la cuve montre: la vérité du corps de l'autre, de l'autre sexe. La vérité ne se fonde pas sur le sol stable d'un rapport direct à l'objet mais sur un déplacement, une transférence, une aliénation<sup>15</sup>, qui en fait une déduction, l'effet d'une conjecture. L'ordalie ne montre pas une réalité mais une fiction. Elle est le lieu où la mise à nu du corps du sénéchal descend un voile pudique sur le corps de Liënor et découvre non pas une nature mais l'artifice de l'écriture qui produit de la fiction à partir de la fiction. Elle est le lieu où le roman, en montrant que la vérité est de l'ordre de la fiction, se met à nu.

Ceci résulte du travail fictionnel du personnage féminin. Fictionnel au sens où Liënor s'est tirée d'affaire en racontant des histoires et au sens où son intervention dans l'histoire représente le travail de celui qui raconte l'histoire. Fiction de/dans la fiction. Le travail fictionnel féminin change de figure au long du roman: tisser et chanter sont remplacés par agir et raconter, la toile de la chanson devenant le fil du récit à dérouler et à dénouer. Les deux figures donnent à voir de quoi et comment le roman est fait, la première mettant l'accent sur l'impasse lyrique du récit (attente et immobilité du personnage féminin manipulé), la seconde sur la manipulation (féminine) des événements diégétiques. Ce contraste entre manipulation féminine du fil de l'histoire et personnage féminin manipulé, ne doit pas faire oublier qu'il s'agit toujours de manipulations du narrateur qui donne une voix féminine à deux phases du rapport du récit au genre lyrique dans son roman.

### 3. Conclusion

Si la pratique médiévale de l'écriture, qui est réécriture, c'est-à-dire, invention topique, détermine le *topos* comme lieu (*locus*) d'accès à la parole, lieu où le discours advient (Agamben, 1981), on voit bien par ces deux exemples que l'objet-roman se constitue dans une relation à d'autres genres. Dans les deux textes étudiés, l'autre genre a une fonction spatiale: la réélaboration rhétorique du *topos* de la rencontre féerique détermine le lai comme lieu que le roman a à perdre pour advenir à l'existence non pas dans ce qui serait quelque chose comme la pureté du discours ou du genre romanesque, mais dans ce qui lui permet de poursuivre son récit au-delà d'une aliénation qui écraserait la parole. Les citations lyriques, lieux brodés du roman, ne sont pas réécrites mais citées dans un contexte narratif qu'elles déterminent pour une large part. Elles ne sont pas, comme les *topoi*, des lieux communs, des conventions à réinventer, mais des textes dont la lettre est répétée dans sa radicale sin-

gularité. Elles ne sont pas des lieux à perdre mais des fils rouges que le roman donne à voir et à entendre comme matériau à tisser. Elles ont une fonction de *shifters* dans la mesure où leur énonciation ouvre sur le plan de la production du roman, là où il s'exhibe comme artefact. Aussi, le *CL* se situe-il dans un registre de l'être, ainsi que le chevalier reprenant place dans le monde comme sujet grâce à une coupure qui a laissé sur son corps la marque de l'objet perdu (la cicatrice sur le visage); alors que le *RR* s'inscrit dans un registre du faire en se mettant en abyme pour se montrer comme objet fabriqué, produit.

Les deux romans ont pourtant en commun quelque chose qui se situe au niveau diégétique: une séparation par rapport au genre qui leur sert de lieu. Car, si le genre lyrique n'est pas un objet ou un lieu dont le roman a à se débarrasser au même titre que le lai, il apparaît néanmoins comme cause d'une impasse du récit figurée dans le *plessié* de Dôle. Il semble que le discours romanesque n'est possible – c'est ainsi qu'il figure sa possibilité – qu'au moyen d'une opération de déplacement (perte ou éloignement) par rapport au lieu diégétique qui représente le genre par rapport auquel il s'aliène pour se constituer. Cette aliénation est également une question de temps (abolition du temps pour Yvain, impasse de l'attente pour Liënor) qui sera abordée dans une prochaine étude.

<sup>1</sup> Désignés dans la suite du texte par les abréviations *CL* (*Chevalier au Lion*) et *RR* (*Roman de la Rose*).

<sup>2</sup> C'est l'effet de ce que Jean-Jacques Vincensini appelle "le choc esthétique", car celui qui rencontre la fée est charmé, séduit, la voie du charme étant les sens, notamment la vision (Vincensini, 1996: 132).

<sup>3</sup> *Guingamor* suggère que le passage dans l'autre monde correspond à la mort, elle-même représentée comme vie éternelle. Ainsi, Guingamor retrouve-t-il dans le palais de la fée les chevaliers disparus du monde arthurien pour être allés chasser le sanglier blanc, tout comme lui. Et le vacarme que fait le cheval de Graellent à chaque anniversaire de son départ avec la fée, est une manifestation de deuil.

<sup>4</sup> Deuil de la Dame, excessif, auto-destructeur; "deuil" d'Yvain qui doit renoncer à rentrer à la cour en exhibant une preuve de sa victoire. Mais de rentrer à la cour, il perd l'envie dans la mesure où l'image de la Dame occupe toute sa vision et toute sa pensée.

<sup>5</sup> Haine d'Yvain qui, en souhaitant venger Calogrenant, autrefois défait par Esclados, tente la revanche sur Keu qui s'était moqué de lui; haine de la Dame pour l'assassin insaisissable de son mari, haine d'elle-même dans le deuil; haine des gens de la Fontaine qui essaient vainement de prendre l'assassin qu'une bague magique a rendu invisible.



<sup>6</sup> Dans les lais, avant la transgression de l'interdit, la fée procure au chevalier tout ce qu'il désire: richesse, abondance, gloire chevaleresque, amis, plaisir érotique.

<sup>7</sup> L'errance chevaleresque est la forme typique de la quête dans les romans arthuriens (mais elle peut assumer la forme du tournoi ou du siège ou celle de l'engin verbal et artistique). Le trait le plus saillant de la quête est l'incognito du chevalier, ce qui en fait une demande de reconnaissance. En tant que mise en question de soi, la quête est un appel adressé à l'Autre pour que l'Autre l'appelle, le nomme. La réponse de l'Autre est le renom, discours collectif qui déroule le récit des exploits du chevalier *incognito* autour du manque du nom. La reconnaissance, c'est-à-dire la réinsertion sociale du chevalier, s'assoit sur ce fond narratif collectif qu'est le renom. L'identité du sujet se constitue dans une aliénation au réseau du discours social et elle est la condition pour qu'il puisse retrouver la femme perdue. Ainsi, le bonheur du chevalier est-il traversé du renom qui le fait exister dans le monde arthurien des récits. Dans cette perspective, au contraire du lai *morganien*, le roman investit le monde et la parole.

<sup>8</sup> "La, lai, lay, adv., se dit d'un lieu qu'on désigne d'une manière précise", affirme de *Dictionnaire d'ancien français* de F. Godefroy (cité in Bloch, 1990: 48). "Lai" signifie aussi "laïque" et "legs", "don": ce qui est laissé (Greimas, 1992: 331). Selon H. Bloch, "lai" était utilisé sous les formes "loi", "lei", "ley" pour désigner la loi, la coutume et la justice. Il relie "lai" à "laisse" en tant que processus de relier des vers. Mais le mot "laisse" se rattache aussi à "laisser", du latin "laxare" (relâcher, laisser aller), qui signifie laisser de côté, quitter, abandonner (idem: idem; cf. aussi Zink, 1992: 72).

<sup>9</sup> Les oeuvres de Renart appartiennent à un groupe de romans qui constitue la tradition de *Floire et Blanchefleur*, roman anonyme de 1150, dont le trait le plus saillant est la déchéance ou même la faillite du registre guerrier. L'art militaire du chevalier est remplacé par l'art (l'engin) verbal (rhétorique) et l'art manuel, l'art de faire de beaux objets tissés et brodés, des *parerga* (ornements, bijoux), ce qui ouvre la voie à une présence plus active des personnages féminins – car on suppose que la femme n'est pas de nature à combattre mais qu'elle a une nature seconde, latérale, dérivée, par rapport à l'homme, tout comme l'ornement, l'artifice, l'art para rapport à la nature (Bloch, 1990). Ce déclin du registre guerrier fait que le tournoi du *RR* n'est pas important en soi mais dans la mesure où il est prétexte à la fête: les gens dansent, chantent, mangent, boivent, échangent des regards et des cadeaux. La substitution du combat par la fête, de l'échange de coups d'épée par l'échange de cadeaux, est solidaire du relief que le registre économique reçoit dans ce roman, si bien que Caroline Jewers lui attribue la fonction qu'a le registre merveilleux dans les romans bretons (Jewers, 1996: 914). En consolidant une caractéristique des romans comme *Amadas* et *L'Escoufle*, où l'argent joue un rôle dans l'action (*Amadas* emprunte à un bourgeois pour pouvoir acheter un cheval, Guillaume travaille pour faire des économies), le *RR* introduit décidément l'économie de l'argent et de l'échange. Le rôle

principal que jouent dans ces romans les femmes nobles (Ydoine, Aélis, Fresne, Liënor) dont la mobilité les conduit en ville, où elles (quelques-unes au moins) mènent un style de vie bourgeois (travail, commerce) indique assez qu'on a là affaire à des romans qui, indépendamment du niveau social de leurs personnages, obéissent à une logique bourgeoise et urbaine qui les éloigne des romans bretons et byzantins (cf. Alvares, 1999). C'est sans doute pour cette raison que le *RR* comme les autres récits de Renart, ont été considérés réalistes jusqu'à ce que Michel Zink ait montré de façon remarquable que le *RR* est un roman rose et invraisemblable qui ne cache pas l'artifice de son dispositif d'écriture par un effet de réel, dont le référent est moins la réalité du XIII<sup>e</sup> siècle que la langue et la littérature, c'est-à-dire, des textes. Cela est peut-être vrai pour n'importe quel texte littéraire mais ce qui fait l'originalité de celui-ci c'est que son référent littéraire est non pas réécrit mais cité sous forme de fragments de textes lyriques.

<sup>10</sup> Un homme parie sur la vertu d'une femme contre un autre qui parie qu'il réussira à la séduire; pour ne pas perdre le pari, le séducteur manqué présente de fausses preuves, mais ces preuves prouveront, malgré lui, l'innocence de la femme.

<sup>11</sup> Les deux autres, chantées par Liënor, s'éloignant de plus en plus: la deuxième parle d'une mère qui bat sa fille amoureuse, la troisième est une chanson de femme où une jeune fille attend, près d'une aubépine, l'ami qui tarde à venir (cf. Zink, 1977).

<sup>12</sup> Qui est une métaphore traditionnelle, conventionnelle: elle se retrouve chez Chrétien de Troyes dans *Philomena* et *Cliges*, ici par le biais du personnage de Soredamor: le tissage et la broderie sont la forme féminine de l'écriture et l'effet de la métaphore textile est de donner à l'écriture le modèle de l'activité féminine par excellence.

<sup>13</sup> Ajoutons: en cela conforme au désir masculin. La question n'est pas pacifique et il y a quelques années, Ria Lemaire a soumis ce qu'elle considère le préjugé central des études littéraires (et même des sciences humaines) à une critique acerbe: le scriptocentrisme associé au viricentrisme (Lemaire, 1988).

<sup>14</sup> Le *pléssié* apparaît comme un gynécée, un lieu féminin soustrait à l'espace-temps diégétique occupé par la cour de Conrad, ne serait-ce que parce qu'il est enveloppé d'une aura de sacré qui en fait le lieu d'un tabou: Liënor, ou plutôt sa virginité, y est gardée comme un trésor précieux. Que Liënor se déplace du *pléssié* à la cour implique son introduction dans l'espace proprement diégétique et masculin, dont elle était retranchée, mise en réserve lyrique (pour la fonction socio-nostalgique de la lyrique dans son rapport au fétichisme de la virginité, cf. Alvares, 1999).

<sup>15</sup> De même que Liënor, n'étant pas une riche héritière, figure au mieux la femme affranchie de la terre avec laquelle elle constituait, dans une sorte de consubstantialité, une propriété immobilière et immobile que les chevaliers obtenaient par les armes (pour un développement de cette question, notam-

ment en qui concerne le cadre socio-économique de l' "émancipation urbaine" de la femme, cf. Alvares, 1999).

### Bibliographie

#### I

- Chrétien de Troyes (1990) *Le Chevalier au Lion*, édition bilingue de Michel Rousse, Paris, Garnier-Flammarion
- Jean Renart (1979) *Le Roman de la Rose*, édition de Félix Lecoy, Paris, Champion
- Marie de France (1983) *Les Lais*, édition Jean Rychner, Paris, Champion
- Tobin, P.M.O., ed. (1976) *Les lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles*, Genève, Droz

#### II

- Alvares, C. (1999) "Sexualidade, economia e ficção nos romances de Jean Renart" in Macedo, A.G., ed., *A mulher, o louco e a máquina*, Braga, Hespérides (à paraître)
- Baumgartner, E. (1988) "La fontaine au pin" in Dufournet, J., dir., *Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes: approches d'un chef d'oeuvre*, Paris, Champion, pp. 31-46
- Bloch, H. (1990) "New philology and old french", *Speculum*, 65, 1, pp. 38-58
- Carmona, F. (1988) *El roman l'rico medieval*, Murcia, PPU
- Greimas, A.J. (1992) *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse (1979)
- Harf-Lancner, L. (1984) *Les fées au Moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Genève, Slatkine
- Jewers, C. (1996) "Fabric and fabrication: lyric and narrative in Jean Renart's Roman de la Rose", *Speculum*, 71, 4, pp. 907-24
- Lemaire, R. (1988) *Passion et positions: contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam, Rodopi

Molino, J. (1993) "Les genres littéraires", *Poétique*, 93, pp. 3-28

Stempel, W-D. (1993) "La "modernité" à ses débuts: la rhétorique de l'oralité chez Chrétien de Troyes" in Selig, M., Frank, B. & Hartmann, J., eds., *Le passage à l'écrit des langues romanes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 275-98

Vincensini, J-J. (1996) *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Champion

Vincensini, J-J. (1998) "Du récit mélusinien au Dernier chant des Malaterre, de François Bourgeon. Proposition pour une esthétique de la réécriture", *PRIS-MA*, XIV, 1, pp. 63-82

Zink, M. (1977) *Belle. Les chansons de toile*, Paris, Champion

Zink, M. (1979) *Roman rose et rose rouge*, Paris, Nizet

Zink, M. (1981) "Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers des exemples français du XIIe siècle", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24, pp. 3-27

Zink, M. (1992) *Littérature française du Moyen âge*, Paris, P.U.F.

Zink, M. (1996) *Le Moyen âge et ses chansons*, Paris, Fayard

Zumthor, P. (1984) *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, P.U.F.