

*LA DEMOISELLE DE NORISON : la fin du monde où l' on croyait
aux fées*

Cristina Álvares & Américo Diogo
Universidade do Minho— Braga, Portugal

1. Après la rupture avec Laudine, Yvain sombre dans la folie. Il devient sauvage: il perd sa condition socioculturelle, sa mémoire, son nom. Il vit sans signes; il est l' absence même des signes (ou presque). Soustrait au Symbolique, il dort tout nu, dans la forêt, lorsque la demoiselle de Norison le trouve.

Devant celui qui n' est plus qu' un corps, la demoiselle met pied à terre et se rue sur lui, afin de l' examiner (vv. 2888-9). Le désir de voir, la curiosité, était considéré un vice féminin .¹ L' action de la demoiselle est, donc — du point de vue masculin —, impropre ; toutefois, elle représente assez bien non pas seulement les vices féminins , mais aussi la configuration , pour la plupart féminine, des vices mêmes . L' imodestie, la curiosité , le passage à l' acte où se manifeste l' irréflexion , sont, d' ailleurs, à l' origine de la Chute de l' Humanité . Elles seraient la part d' Ève de notre condition.

La demoiselle de Norison met , donc, pied sur terre :

mes molt le regarda einçois

¹ Sermons et Traités moraux et pédagogiques prescrivait , parmi les normes du comportement féminin le regard (en) bas (CASAGRANDE, 1991: 108). Le regard erect, phallique, ne convenaient qu' aux hommes .

que rien nule sor lui veist
 qui reconuistre li feist;
 si l' avoit ele tant veu
 que tost l' eust reconeu
 se il fust de si riche ator
 com il avoit esté maint jor.
 Au reconoistre molt tarda
 et tote voie l' esgarda
 tant qu' an la fin li fu a vis
 d' une plaie qu' il ot el vis;
 c' une tel plaie el vis avoit
 mes sire Yvains, bien le savoit;
 qu' ele l' avoit assez veu.
 Por la plaie l' a coneu,
 que ce est il, de rien n' en dote (vv.2890-905).

Une ironie subtile — c'est à dire, sûre de soi² — parcourt la description de l' observation extrêmement minutieuse que subit le corps de l' homme. Le regard qui examine sert de prétexte au regard du narrateur; sous ce couvert, le regard prend son plaisir. La demoiselle aurait pu reconnaître Yvain immédiatement, si celui *fust de si riche ator / com il avoit esté maint jor*; nu, comme il l' est maintenant, l' identification prend longtemps — et, s' excusant du délai, le regard s' attarderait, donc, à la recherche d' une marque qui rompe la continuité a-signifiante du corps.

Le narrateur attribue à la demoiselle des intentions irréprochables, mais, en même temps, il contredit cette attribution, par des détours rhétoriques. On a là une *simulatio*, c' est-à-dire que le narrateur, face à une accusation implicite (en fait, sa propre accusation, car c' est lui même qui l' insinue), semble se mettre du côté de son personnage, mais uniquement pour mieux coïncider avec l' opinion contraire. Il simule la défense, mais cette défense ne fait que séconder l' accusation (cf.

² Nous disons que l' ironie est sûre de soi, parce qu' elle se produit à l' intérieur du discours des hommes sur les femmes, seule vérité des discours sur cet objet; et elle se produit encore *comme* entre hommes.

LAUSBERG, 1966). Cette accusation, on la déduit *par conséquence*: si la plaie d' Yvain se situe sur sa figure, il n' y avait pas de quoi s' appliquer à chercher si consciencieusement sur tout le corps.

Un autre procédé rhétorique tient à l' *æquivocatio*. Le narrateur, en s' appuyant sur un *Deckwort*, joue et sur l' homophonie et sur l' homographie, qui, en même temps, voilent le *vit* et le dévoilent (trois occurrences consécutives de *vis*). C' est-à-dire qu' il compte sur un fait incontournable et qu' il en profite. Ce fait est qu' il n' y a pas de texte qui, dans la réception, puisse se défendre contre des interprétations obscènes (cf. LAUSBERG, 1966). Ici, la décodification de l' ironie semble diverger en fonction du type de réception: si l' on entend le texte, étant donné la situation elle-même équivoque de la demoiselle, le sens obscène semble s' imposer d' une façon plus ou moins immédiate (d' ailleurs on le corrige, ou on fait aussitôt semblant de le corriger); si on lit le texte, la graphie semble défendre mieux le sens abstrait du discours. Mais ce mince *decorum* n' est pas moins aux prises avec le cadre de référence de l' action: une demoiselle qui examine minutieusement un homme nu.

En tout cas, une remarque s' impose: le succès de la facétie ne dépend pas d' une réponse immédiate de la réception; une bonne partie de ce succès résulte du fait que le récepteur a à surmonter les voiles du sens (comme Freud le dirait, on lui offre une *prime de plaisir*).

1.1. Cette intervention du narrateur semble interrompre le sérieux du texte, comme n' arrivent pas à le faire d' autres ironies de Chrétien, celui qui (bien avant Boiardo et Ariosto) fut un maître du discours ironique dans ces matières. En fait, le lieu cicatrisé c' est bien ce visage sur lequel, pour l' être humain, repose son identité humaine et personnelle³. Le visage est une partie qui est le tout, et qui peut, donc, prendre aussi à son compte le caractère sexuel de la "plaie" qu' Yvain "ot el vis". Que la *plaie* se situe sur le *vis*, cela semble indiquer que l' identité d' Yvain *commence* sur cette fêlure ou cette fracture. Ce corps déserté par les signes, ne l' est pas complètement: il subsiste la "plaie".

³ Fierbach dit quelque part que lorsqu' on voit le visage on voit l' homme; et qu' on ne peut pas dire la même chose du dos, de la poitrine, etc.

signe unique — *donc* signe originaire — , qui autorise la demoiselle à couvrir cette nudité d' un nom et à la réinsérer dans le Symbolique. C'est-à-dire que ce corps a payé sa *petite livre de chair* à l'ordre symbolique, ou (en invoquant une autre logique) qu' il est en train de la payer.⁴ Alors, on peut s' interroger : à quoi bon ce discours ironique, qui fonctionne comme un mot d' esprit obscène ? Nous essaierons de répondre à cette question , ou, du moins, en partant de là, nous essaierons de lever d' autres questions .

2. Une fois Yvain identifié, la demoiselle propose à la dame de Norison de faire quelque chose pour le guérir, car un chevalier d' une telle valeur lui rendra certainement un grand service , en la défendant contre le comte qui veut l' exproprier. La dame lui confie, alors, un onguent précieux, qui avait appartenu à Morgane, en lui recommandant de l' utiliser avec parcimonie et uniquement sur "les temples et le front", les zones affectées par la folie (vv. 2960-9) . Mais la demoiselle désobéit :

et fet un molt grant hardemant
que del forsené tant s' aproche
qu' ele le menoit et atoché;
et prant l' oignemeant, si l' en oint
tant com en la boiste an ot point,
et tant sa garison covoitte
que de l' oindre par tot exploite;
si le met trestot an despanse
que ne li chaut de la desfanse
sa dame, ne ne l' en sovient.
Plus en i met qu' il ne covient,
molt bien, ce li est vis, l' emploie:
les temples et le front l' en froie

⁴ Cette plaie évoque trois autres plaies qui sont des points de repère du passé d' Yvain, trois moments fondamentaux de sa mémoire: celle infligée par les sarcasmes de Keu, celle d' Esclados qui saigne en présence de son assassin, celle de l' amour de Laudine. Ce rapprochement nous a été suggéré par la lecture d' un essai de J. T. Grimberty (GRIMBERT, 1988: 42).

trestot le cors jus qu' an l' artuel.
Tant li froia au chaut soloil
les temples et trestot le cors
que del cervel li trest si fors
la rage et la melencolie;
mes del cors fist ele folie
qu' il ne li estoit nus mestiers.
S' il en i eust cinc setiers,
s' eust ele autel fet, ce cuit (v. 2984-3005) .

De l' appropriation visuelle qui aboutit à l' identification du corps, la demoiselle passe à l' appropriation tactile ; et son désir transforme l' application stricte de l' onguent sur *les temples et le front* dans un massage sur tout le corps , *jusqu'au doigt du pied* (elle n' exempte rien) . Ce faisant , elle transgresse la limite imposée par la dame , qui visait à rationner et à rationaliser la thérapie magique: le désir féminin transgresse la limite de la raison et se manifeste avec immodération dans un massage de plaisir qui prend possession du corps masculin et qui s' y épuise . Et, qui plus est, l' onguent s' épuise pendant que le désir n' est pas vraiment satisfait .

L' ironie misogyne du narrateur, en se concentrant sur la *despanse* du composé magique (représentation du pouvoir féminin) , affirme le désir malséant et fou , sans bornes, de la femme . En fait, celui ne vient buter que sur des limites matérielles : *S' il en i eust cinc setiers / s' eust ele autel fet, ce cuit* . Excès inutile — *qu' il ne li estoit nus mestiers* — , le désir féminin est perçu comme superflu, irrationnel , anti-économique . Non seulement il ne sert à rien — et moins encore à guérir un homme (une simple application topique suffirait) — , comme , de plus, il court vers son propre épuisement , en exigeant une dépense sans réserves . Or, c' est justement cette *despanse* qui ruinerait le pouvoir féminin: ce peu de magie morganienne que la dame de Norison détenait est à jamais perdu — il est perdu dans un acte de plaisir inutile.

L' œuvre de thérapie de la demoiselle correspond, donc, à la ré- création d' un homme , mais en tant que cette ré- création est

contemporaine de l'en-gendre-ment des deux sexes⁵. C'est là, à notre avis, le sens de ce mélange de magie médicale et d'un érotisme qui ne peut pas prétendre à des résultats. En fait, le réveil d'Yvain — en tous les sens, assisté par la demoiselle — est la naissance d'un homme (d'un homme nouveau). À partir du chaos, représenté par la double inconscience du fou endormi, et par le corps anonyme du sauvage, émerge un homme qui se ré-connaît lui-même et qui ré-connaît le monde qui l'entoure: en se réveillant, Yvain, tout comme Adam, se découvre dans la honte d'être nu; ensuite, il réussit à se mettre debout, en reprenant la position verticale qui distingue l'homme des animaux; et finalement, il s'habille avec les vêtements que la demoiselle a mis près de lui, en retrouvant, donc, son statut social. En somme, l'œuvre de la demoiselle est une anthropogonie. Cependant, on peut et on doit ajouter que la demoiselle et ses actions sont aussi l'œuvre d'une "anthropologie".

2.1. La subtilité de l'ironie ne fait que reposer sur cette "anthropologie" (et pas seulement sur les stéréotypes du discours misogynne, que ne sont que sa surface). Certes, le narrateur interprète un vieux fantasme masculin (et cette interprétation prétend à sa dissipation): ce fantasme qui, par exemple, soutient un certain savoir médico-philosophique, et qui attribue à la femme le pouvoir de concevoir seule, sans intervention du mâle:

À partir du moment où l'on suppose que le sperme féminin possède un pouvoir d'aménager la matière — comme Galien l'avait fait — il y a chez la femme deux humeurs susceptibles de participer à la génération: l'une de manière active, le sperme, l'autre de manière passive, les menstrues. Donc, si l'on raisonne en termes de philosophie, la femme pourrait concevoir seule (JACQUART & THOMASSET, 1985: 90).

⁵ Nous faisons allusion au couple sex-gender, courant dans les pays anglo-saxons.

Le même fantasme soutiendrait l'onguent, que l'on peut bien considérer comme une figure de ces émissions mystérieuses qui permettraient à la femme d'être auto-suffisante; on peut aussi l'associer à ces secrets sur la fertilité et sur la stérilité que les femmes se transmettraient de bouche à oreille. Évidemment, ce fantasme reste toujours à être vraiment dissipé; ou il ne peut qu'être dissipé toujours et encore pour la dernière fois.

Le regard ironique du narrateur sur le plaisir de la demoiselle a donc pour but de réduire à rien l'excès féminin. Dans son immodération exemplaire, le désir féminin se consomme lui-même — il s'épuise en plaisir d'une façon absurde (risible).

Le narrateur dissocie donc la ré-création d'Yvain et le désir féminin. Celui-ci hérite du *pouvoir de concevoir seule* un trait fondamental: ce plaisir, qui dénonce le *surplus*, est un *plaisir solitaire*, qui s'épuise soi-même, et, de ce fait, devient inoffensif. Ce trope indique bien un des enjeux les plus importants de l'épisode de Norison.

3. Il est temps de reprendre quelques fils de notre texte. Le mot d'esprit obscène, jouant sur *vit - vis*, fonctionne plus ou moins au même niveau où fonctionne ce qu'on peut appeler la morale de l'épisode et comme fonctionne encore ce qu'on peut appeler la scène anthropologique originaire qui le soutient en tant que vérité. Il obéit (il devrait obéir) à la même logique de subordination de la femme.

3.1. Le mot d'esprit obscène — et là nous suivons Freud — a trait à la possession de la femme au moyen d'un détour. Il s'agit d'un petit drame qui comporte trois "personnages": le premier, celui qui produit le mot; le deuxième, la femme à posséder; et le troisième, l'auditeur qui représente la loi et les interdits sociaux. Le premier, ne pouvant posséder la femme immédiatement, produit le mot d'esprit, le troisième (si on réussit à susciter son rire), en échange de ce petit plaisir gratuit, donne son consentement au mot et à la violation des interdits qu'il représente; finalement, la femme est possédée par la honte (cf. FREUD, 1985). Dans l'épisode, le mot d'esprit obscène rallie, donc, les hommes qui rient au dépens de la femme (au dépens des femmes). En plus, le mot produit

cette honte que la demoiselle n'aurait pas, et il force encore une situation sociale où la femme n'a pas de défenseur entre les hommes et, finalement, où la pudeur même dont la femme doit s'orner c'est ce qui rend effective l'agression. Disons, plus abstraitement, que le mot est une façon détournée, ou déplacée, de ré-conduire la demoiselle à la modestie qui convient à son sexe. Ajoutons que, si la demoiselle jouissait au couvert d'un regard, de la part des hommes, on prendrait aussi son plaisir sous le couvert des mots.

3.2. En ce qui concerne la morale de l'histoire, on a déjà vu qu'elle est de nature "économique". Quant à ce que nous avons appelé la scène anthropologique originale, il s'agit bel et bien de la Genèse — ce qui nous permet de circonscrire le texte entre la désobéissance de la demoiselle-Eve et le sommeil d'Yvain-Adam. Évidemment, ici, la logique narrative n'est plus la même.

Tout comme celui d'Adam, le sommeil d'Yvain est la condition de la création subsidiaire de la femme. Ce sommeil est encore le sommeil de la raison qui permet l'activité sensuelle (le regard et le tact). L'épisode de la demoiselle de Norison s'adapte, donc, aux conséquences de la lecture de la Genèse en tant qu'allégorie de l'âme, où la part de l'intellect est l'homme et la part (déchue) de perception sensorielle est la femme (cf. TOBIN, 1983: 146).

Reprenons le texte. Ce dont il s'agit, c'est bien de la ré-création de l'homme en tant que 'cervel' nettoyé des sens et des passions : *del cervel li trest si fors / la rage et la melencolie*. Le corps d'Yvain ce n'est que le moyen physique, où — d'ailleurs, d'une façon inconséquente et ridicule — l'onguent devient inutile; et de cette action sur ce corps résulte le statut inférieur de la femme (ou de la dame, par le biais de son double). Sur le plan d'une logique autre (celle du rêve, celle de l'inconscient), on peut dire que l'action de la demoiselle de Norison représente aussi la naissance de la femme ou de l'activité sensuelle *qui est femme*; on peut dire encore que cette naissance s'ensuit de la naissance de l'activité rationnelle *qui est homme*; et que, du fait que la femme s'ensuit, on anticipe sur son statut inférieur. En fait, l'action de la demoiselle, qui, faute de raison, sans y mettre plus de soin, épuise l'onguent, n'a d'autres

conséquences diégétiques que la dépendance de la dame de Norison. La logique narrative corrobore, donc, l'inversion temporelle produite au sein de l'autre logique.

La femme est, ainsi, deux fois prise au piège : elle est prise au piège des mots, d'un jeu de mots, dont le fondement est la nature sensuelle de la femme; et elle est, finalement, prise au piège de cette nature même qui la pousse à la *despanse* de tout son pouvoir (c'est-à-dire qu'elle est piégée dans le cadre de référence du récit original de l'*en-gendre*).

À partir d'ici, il n'y a pas d'autre objet magique qui intervienne dans *Le Chevalier au Lion*. Pour combattre et vaincre ses adversaires, Yvain ne compte que sur lui-même, et sur son lion, symbole de la force, du courage et de la noblesse, acquis par un geste séparateur. Le passage d'une ère à l'autre est représenté par le moment où la demoiselle, en passant sur un pont, et en abdiquant des pouvoirs mystérieux de son sexe, jette à l'eau ce *réceptif vide* de l'onguent qui est une figure de l'organe sexuel féminin. À la dame, *qui se désole d'avoir perdu son bien le plus précieux*, elle dira que l'acquisition d'un chevalier comme Yvain compense bien de la perte définitive du pouvoir de Morgane. Un tel remplacement place la femme dans la stricte dépendance de l'homme: désormais, la dame de Norison dépend entièrement de la prouesse d'Yvain pour se défendre des attaques de son agresseur (du reste, on nous dit que, contre lui, l'onguent n'avait pas de vraie valeur).

3.3. En somme, l'œuvre de la demoiselle de Norison serait emblématique d'un changement radical, où le pouvoir passe des mains (du corps) de la femme à la tête de l'homme — opération où, une fois de plus pour *la dernière fois*, la femme s'approprie l'homme dans un acte de plaisir. L'économie paradoxale de ce passage se fonde sur un pouvoir d'auto-suffisance féminine, qui, par son épuisement dans un plaisir solitaire, transformerait la magie en raison et prouesse.⁶ Donc, le

⁶ En considérant l'épisode de Norison comme exemplaire de la dévalorisation chevaleresque et romanesque du merveilleux au profit de l'intériorité individuelle, M-L Chénierie pense pudiquement que la demoiselle est une sorte d'allégorie de la générosité et de la charité (cf. CHÉNIERIE, 1986:610). Dans un mouvement contraire, Carasso-

massage (qui évoque le travail créationniste, car il s'agit de façonner un corps aussi bien que d'enfanter) a le prestige (anti)-mythique de la *dernière fois* : le narrateur re-jette une substance qui représentait le pouvoir de la femme. En faisant pénétrer tout l'onguent dans tout Yvain, le massage mettrait fin à l'ère de la magie et inaugurerait l'ère de la chevalerie, l'ère du pouvoir rationnel de l'homme. L'ironie du narrateur, dans ses effets, accompagne l'institution fictionnelle de la chevalerie : elle aussi met le pouvoir féminin à distance (elle l'éloigne d'une ère à toujours perdue — et met en relation inégale chevalier et dame, en dissipant *encore une dernière fois* le fantasme de l'auto-suffisance féminine.

4. Il ne reste qu'à ajouter quelques confirmations complémentaires. Demoiselle et dame de Norison reprennent Lunete et Laudine, pour que, d'une façon plus décisive, on sorte du monde des lais, c'est-à-dire du monde des pouvoirs mystérieux de la femme (de la fée). L'épisode de la demoiselle de Norison semble, d'ailleurs, une inversion parodique de l'épisode nucléaire du lai : le chevalier prend possession de la fée, sans se rendre compte que, de cette façon, c'est lui que la fée possède. Ici c'est la femme qui s'approprie de l'homme, qui y épuise son pouvoir, et qui devient, de ce fait, possession de l'homme. Là, c'est le merveilleux qui s'affirme; ici, la raison, etc.

La matière du lai breton ne cesse pas, cependant, d'être reçue, en même temps que les lais de Marie de France ou les romans arthuriens. C'est-à-dire que, dans ce contexte, la force illocutive du lai primitif a changé.

À notre avis, en même temps qu'ils subissent l'impact de la rationalité textualiste qui, dans la France, s'affirme avec force au

Bulow voit dans l'épisode le dépassement du merveilleux par l'acte sexuel, sans en ajouter rien de plus (CARASSO-BULOW, 1976:119). E.P. Nolan reprend l'analyse de l'épisode qu'il avait fait dans un article de 1971, en le considérant maintenant comme une "grenouille", c'est-à-dire, une intrusion du monde réel dans le jardin de la fiction romanesque. Et il explique: "The funny business has drained out the potential literary magic or sens of the salve, quite within the confines of the romance itself — leaving only the letter of the action, an empty paradigm, which, without the proper spirit, kills any urge to allegorise" (NOLAN, 1990:155).

XII^e siècle (cf. STOCK, 1983), les lais bretons offrent à la société courtoise, et à ses communautés textuelles, une évasion et une compensation pour ces excès de raison qui découlent du bouleversement des structures de parenté, dont Georges Duby a signalé l'importance dans l'émergence de la *fin' amors* (cf. DUBY, 1981). Dans les lais, on retrouve des affects que la nouvelle solidarité biopolitique a refoulés; et on peut même les retrouver d'une façon menaçante. Alors, c'est aussi le fantasme — le *lai*, le légat — de ce monde révolu qu'on doit dissiper encore et toujours une dernière fois.

BIBLIOGRAPHIE

1. TROYES, Chrétien de
(1982) *Le chevalier au lion*, ed. Mario Roques, Paris, Champion.
2. CARASSO-BULOW, Lucienne
(1976) *The merveilleux in Chrétien de Troyes' romances*, Genève, Droz.
- CASAGRANDE,
(1991) *La femme gardée* in Duby, Georges & Perrot, Michèle (eds.) *Histoire des Femmes : Le Moyen Âge*, Paris, Plon.
- CHÉNERIE, Marie-Luce
(1986) *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz.
- DUBY, Georges
(1981) *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Payot.
- FREUD, Sigmund