



N° 13, 2019

RILUNE — Revue des littératures européennes

“Éros : représentations et métamorphoses”

MARCO PROST

(UNIVERSITÉ DE LAUSANNE)

« Éros céle » : l'indicible du désir comme symptôme dans les récits médiévaux courtois (*Ipomedon*) et épiques (*Beuve de Haughtone*)

Pour citer cet article

Marco Prost , « “Éros céle” : l'indicible du désir comme symptôme dans les récits médiévaux courtois (*Ipomedon*) et épiques (*Beuve de Haughtone*) », in *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 13, *Éros : représentations et métamorphoses* (Walter Aberisio, Giorgia Ferrari, Valeria Morabito, Josmary Santoro, eds), 2019, pp. 1-20 (*version online*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR La place d'Éros dans la littérature courtoise médiévale apparaît problématisée, alors que le désir est censé y être sublimée et la soumission à la Dame aimée totale. D'une part, les nombreuses associations de cette *fin'amor* avec des éléments morbides teintent le désir d'une connotation inquiétante, comme dans plusieurs romans de Chrétien de Troyes ou encore dans *La Seconde Continuation* du *Conte du Graal*. Dans le roman de chevalerie anglo-normand *Ipomedon* de Hue de Rotelande, c'est le récit entier qui se voit miné par ses discours concurrents, qui auront suscité la résistance de plusieurs copistes. Là où le récit courtois cède, le texte épique se fait ostentatoire, au prix de quelques incohérences narratives, comme quant au géant Escopart, double monstrueux du sexe de l'héroïne de *Beuve de Haughtone*. Ces symptômes d'un malaise pointent vers un questionnement, quant à comment faire entendre l'indicible du désir, et vers sa résolution dans l'ordre symbolique, où l'aporie de sens devient une justification et une fin en soi, comme extension du récit donnant à entendre, par-delà le cadre du texte, la vérité d'Éros cédée par l'esthétisation littéraire.

Mots-clés: Littérature courtoise, *fin'amor*, littérature et psychanalyse, *Ipomedon*, *Beuve de Haughtone*

EN The situation of Eros within courtly literature appears permanently problematic, despite desire being in theory sublimated and the submission to the loved Lady being absolute. On the one hand, numerous associations of *fin'amor* with morbid elements give a worrying connotation to desire, such as in Chrétien de Troyes' romances or in *The Second Continuation* of his *Conte du Graal*. On the other hand, in Hue de Rotelande's Anglo-Norman chivalric romance *Ipomedon*, the entire tale is undermined by competing discourses, which even triggered resistance from some of its copyists. Where the courtly text hides, the epic one becomes ostentatious, at the price of some narrative incoherencies such as in relation to Escopart the giant, monstrous double of *Beuve de Haughtone*'s heroine's sex. Those symptoms of unease lead to a questioning on how to make the unspeakable of desire heard, and to its solving within the symbolic order, where aporia of meaning becomes a justification and a means to an end, as an extension of the narrative which gives to hear, beyond the frame of the text, the truth of Eros sealed by literary aestheticisation.

Keywords: Courtly literature, *fin'amor*, literature and psychoanalysis, *Ipomedon*, *Beuve de Haughtone*

MARCO PROST

« Éros celé » : l'indicible du désir comme symptôme dans les récits médiévaux courtois (*Ipomedon*) et épiques (*Beuve de Haumtone*).

« Que lui manque-t-il donc pour le mieux connaître, quand il en sait toutes les lettres, toute la longueur et tous les sons, si ce n'est qu'il a compris en même temps que ce mot est un signe, et qu'il éprouve le désir de savoir quel objet ce signe indique ? »

Saint-Augustin, De la Trinité, X, 1, 2

Avec des auteurs pleinement conscients de leur art et n'hésitant pas à le clamer¹, en tête desquels Chrétien de Troyes qui affirme composer « le meilleur conte jamais conté en cour royale² », la littérature médiévale en langue vernaculaire se « conscientise » au XII^e siècle, au moment de l'irruption de cette nouveauté qu'est le roman. Or, cette période est également surnommée *aetas ovidiana*³, étant pleinement tributaire de l'auteur des *Métamorphoses*, et plus encore de *L'Art d'aimer*. C'est en effet le temps de l'éclosion littéraire de la thématique du désir courtois, vernaculaire et héritière de la lyrique érotique des troubadours. Denis de Rougemont voyait dans cette littérature courtoise médiévale la naissance de notre conception moderne de l'amour⁴. Le désir y était certainement pensé, mais moins facilement dit, ou plutôt moins normalement⁵, car il est soit élevé aux abîmes d'extase de la sacralisation de la Dame des troubadours, ou bien moqué comme affaire qui ne peut obséder que les

¹ MICHEL ZINK, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », in *Cahiers de civilisation médiévale*, n 93, janvier-mars 1981, p. 3-27.

² CHRETIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal ou Le roman de Perceval*, éd. et trad. CHARLES MÉLA, Paris, Librairie générale française, 1990, v. 62-63.

³ LUDWIG TRAUBE, *Vorlesungen und Abhandlungen. Vol. 2 : Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, Munich, Beck, 1911, p. 113.

⁴ DENIS DE ROUGEMONT, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 1972 [1956].

⁵ Alors que, pour la période moderne, Freud a normalisé l'existence du désir et ainsi rendu son expression moins « subversive » ; voir DENIS DE ROUGEMONT, *Comme toi-même. Essais sur les Mythes de l'Amour*, Paris, Albin Michel, 1961, p. 32-35.

vilains des fabliaux⁶, ceux dont le désir est par définition non courtois⁷. Pourtant, on sait désormais que les fabliaux étaient également adressés à un public courtois⁸, et il convient donc de se poser la question de la place dévolue à Éros dans la littérature proprement courtoise, celle des aventures chevaleresques où le désir est toujours problématisé, repoussé, empêché, et où la réalisation garde quelque chose de mortifère.

Si le cas extrême de l'union des amants est la mort de Tristan et Iseut, qui est au cœur de la problématique de *L'Amour et l'Occident* de Denis de Rougemont, il s'agit là d'un modèle, d'une vision héroïsée et sublimée du désir, qui ne rend pas pleinement compte de toute la dimension inquiétante, et même effroyable, dont se charge l'érotique littéraire médiévale. Ces éléments d'horreur ne se laissent apercevoir que rarement, mais ils en sont ainsi d'autant plus symptomatiques d'une crainte fantasmée de laquelle nous voudrions rendre compte. Pour cela, après quelques rappels et observations faits sur *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes et sur *La seconde Continuation* de son *Conte du Graal*, nous parcourons le roman courtois *Ipomedon*, puis, comme contrepoint épique, la chanson de geste *Beuve de Haumtone*, deux textes d'origine anglo-normande, issus de genres différents, mais dont les symptômes se recoupent pour laisser entendre une même conception de l'indicible du désir médiéval qui, dès lors qu'il est sublimé par la mise en œuvre littéraire, devient un Éros dont la part d'ombre provoque l'effroi, ce qui transparait entre autres par la censure des copistes ou encore l'incohérence du récit. En effet, la lyrique des troubadours était vue par Lacan comme une forme historique spécifique de l'amour, un moment de « l'institution du manque dans la relation d'objet », qu'il faut entendre, comme le rappelle Paul Ricœur, « comme manque *de* l'objet, mais aussi [...] manque *dans* l'objet⁹ ». En s'inscrivant dans sa suite, la littérature de la seconde moitié du XII^e siècle fait intervenir ce que nous qualifierons de problématique de l'aporie de sens, de ce manque de sens *dans* le récit qui appelle à y entendre autre chose, par-delà le manque *de* récit au sein même du discours donné par la lettre des textes.

⁶ Les fabliaux mettent déjà en place une expression plus brute de cette érotisation, pleinement réalisée seulement par-delà la littérature des libertins, dans un second temps de conscientisation de l'éros en littérature, celui de Sade, qui exprime un désir crû et cruel en ce qu'il est celui, pleinement réaliste et aucunement idéalisé, de l'homme entièrement détaché du divin.

⁷ À cet effet il faut signaler le cas quelque peu hors norme de la violente méchanceté de Trubert, suppléée par son « réalisme » radical, dans le fabliau éponyme ; voir ALAIN CORBELLARI, « Trubert Antéchrist », in PATRIZIA ROMAGNOLI et BARBARA WAHLEN (éds), *Figures de l'oubli (IV^e-XVI^e siècle)*, Lausanne, Études de lettres, 2007, p. 161-178, p. 169.

⁸ Voir PER NYKROG, *Les Fabliaux*, Droz, Genève, 1973 [Copenhague, 1957].

⁹ PAUL RICŒUR, « Lacan, l'amour », in *Psychanalyse*, n° 10, 2007/3, p. 5-32, p. 17.

I. La tombe de l'amant

Rappelons que le premier roman de chevalerie de Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* (vers 1160~1170) se conclut sur l'aventure dite de la Joie de la Cour, qui appelle à pénétrer dans un jardin où des amants sont enfermés derrière une haie de têtes tranchées¹⁰, tandis que dans son *Chevalier de la Charrette*, le royaume de Gorre, d'où Lancelot ira secourir la reine Guenièvre, a tout d'un au-delà infernal. Ces textes ont provoqué des observations fécondes chez les critiques d'approche psychanalytique, et les pistes qu'ils ont ainsi tracées guideront notre propre lecture. Charles Méla relevait tout le système de correspondances entre l'orée et l'issue d'*Erec et Enide*, par l'homonymie et l'analogie entre la hideur du nain qui fouette le héros et rend sa face *vergiée*, et l'aventure du *vergier*, « mise en scène finale d'une palissade de têtes coupées, comme autant de symptômes d'un non-dit de l'aventure¹¹ ». Ainsi « se clôt autour des amants un cercle où l'amour prend la figure de la mort », considère Henri Rey-Flaud, pour qui la rangée de « têtes de chevaliers, fichées au sommet des pieux, illustrent l'indéfinie castration de l'Autre » – cet Autre qui incarne un « désir toujours possible », alors que justement Mabonagrin, l'amant courtois à l'intérieur du jardin, soumis à la volonté de sa Dame, voit son désir réduit à néant, impossible « sinon dans la reprise du désir de la dame¹² ». L'amour, ainsi que mis en scène dans les œuvres de Chrétien et ses suites – sauf à être suppléé par une instance supérieure, telle la charité divine sur le chemin des héros du Graal –, s'exprime avant tout dans le manque et donc dans la quête chevaleresque, périple également fort intérieur, qui fait passer par une remise en question fondamentale signifiée par la mort (Erec) ou la folie (Yvain), afin d'aboutir à l'union des sexes qui n'est toujours qu'une brève étape du récit (*Charrette*), sauf à être source d'une nouvelle catastrophe (la *récréance* d'Erec). L'objet de l'amour s'efface donc devant sa recherche même, en faisant surgir sur la scène littéraire ce désir du désir, que commentait *L'Amour et l'Occident*.

Les Continuateurs de l'œuvre de Chrétien vont encore plus loin dans leur manière de dire ce désir, en s'interrogeant sur sa part de *dérangeant* tout en poussant davantage encore cette symbolique morbide. Ainsi, dans *La seconde Continuation au Conte du Graal*, afin de passer une nuit avec la demoiselle qu'il désire, la maîtresse du château de l'Échiquier Magique, Perceval doit accepter de lui ramener la tête tranchée d'un blanc cerf,

¹⁰ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. et trad. J.-M. Fritz, Paris, Librairie générale française, 1992, v. 5566-75.

¹¹ CHARLES MELA, « De Montalbán à Chrétien de Troyes : *Erec et Enide* », in *Variations sur l'amour et le Graal*, Genève, Droz, 2012, p. 27-40, p. 31.

¹² HENRI REY-FLAUD, *La Névrose courtoise*, Paris, Navarin, "Bibliothèque des Analytica", 1983, p. 64-5.

symbole tout à la fois phallique mais également de castration. Or, ce signe mortifère de l'union escomptée résonne en écho avec ce qui détermine l'antagoniste de cette quête, à savoir un Chevalier Noir placé dans une tombe par la fée qu'il aimait, d'où il doit surgir pour affronter tous les chevaliers qui lanceraient un défi à son image, peinte sur la pierre tombale, tel Perceval qui lui crie que « celle qui le fit demeurer (“*gesir*”) là avait agi avec folie et trop grand orgueil¹³ ». Dans ce énième écho de l'enfermement morbide qui présidait à la Joie de la Cour, cette longue quête de Perceval – près de la moitié du texte de la *Continuation* est consacrée à retrouver la tête du cerf maintes fois dérobée – le mène finalement à obtenir ce que la demoiselle lui avait promis :

Vint elle au lit, si se coucha
Et vers lui sa foi aquita,
Tout si com il ot devisé
Et com li ot acreanté,
S'an lui ne remest par *folie*.
Tote cele nuit anuitie
Ont andui ansamble *geü*.
(v. 28133-39, nous soulignons)¹⁴.

L'écho, par l'entremise du verbe *gesir*, à la tombe précédemment évoquée souligne l'analogie entre Perceval et le Chevalier Noir, amant funeste, rappelant que « la mort [est] toujours présente comme seul tiers dans la relation courtoise¹⁵ ». Toutefois, là où la mise en tombe de ce dernier était déclarée folie, l'aventure du premier, érotique mais marquée du sang de la tête décapitée, et qui selon les mots de la demoiselle aurait pu échouer dans la folie, précède justement l'épreuve du Mont Dououreux, qui rend fou¹⁶ tout chevalier qui s'y essaie : comme si le désir de Perceval était une transgression, condamnable et effroyable, mais toujours indispensable au parcours du héros. Concernant cet épisode, Charles Méla avait justement souligné comment l'envers de la joie d'amour se révèle toujours mortifère, concluant que « le leurre merveilleux se double d'une horreur sous-jacente et [que] ce n'est qu'au-delà que le héros accomplit sa destinée¹⁷ ». Remarquons encore que le

¹³ « *Follie et trop grant outrecuiderie fist que illuec le fist gesir* ». *The Continuations of the Old French Perceval of Chretien de Troyes. Vol. IV: The second Continuation*, W. ROACH et R. H. IVY (éds), Philadelphia, The American philosophical Society, 1971, v. 27813-15.

¹⁴ Elle vint au lit, s'y coucha, et s'acquitta de la promesse qu'elle lui avait faite, ainsi qu'il l'avait réclamé et ainsi qu'elle le lui avait assuré, sauf à le repousser par quelque *folie*. Ils ont couchés ensemble durant toute cette nuit. Les traductions sont les nôtres, sauf indications d'éditions avec traduction.

¹⁵ HENRI REY-FLAUD, *ibid.*, p. 24.

¹⁶ « hors du sens », v. 28311.

¹⁷ CHARLES MELA, *La Reine et le Graal*, Paris, Seuil, 1984, p. 34.

savoir sur la part d'ombre inhérente au désir est mis en scène comme difficilement exprimable, toujours repoussé, et qu'ainsi Perceval devra insister pour savoir le fin mot de l'aventure, n'apprenant l'histoire du Chevalier Noir qu'immédiatement avant d'enfin récupérer la tête du cerf, pour n'en pas moins finir lui-même enfermé dans une tombe (v. 27374-27600), comme s'il n'y avait rien entendu ! Surtout, il devra encore passer outre les avertissements de la demoiselle de l'Échiquier, qui prétexte l'ennui potentiel du récit sur l'origine de ce jeu d'échecs magique qui avait pourtant amorcé toute la séquence :

Li contes ne seroit contez
Ainz seroit pres de l'anuitier,
Et je vos crien molt d'annuier.
(v. 27894-6)¹⁸

Certes, elle livrera les détails à Perceval, mais ce récit prend l'allure d'un savoir caché, à n'être révélé que sous le couvert de la nuit, et évidemment assis sur le « riche lit » (v. 27903) de leur future union. En relatant ainsi l'histoire de sa vie, où elle a côtoyé Morgane la Fée et d'autres magiciennes sur plusieurs générations, la demoiselle, au teint fantomal¹⁹ « blanc comme la fleur d'aubépine » (v. 28180), tient de la Fée immortelle, comme un double bénéfique de la Fée funeste qui exigea pour son amour que le Chevalier Noir accepte la mise en tombe. Au creux du récit, le dévouement total à la volonté de la Dame s'inscrit ainsi comme potentiellement malsain, car la volonté masculine y est anéantie dans la soumission mortifère à celle-ci. Le Moyen Âge a su, évidemment, tourner cette exagération en dérision afin de mieux la condamner, comme dans les récits d'Aristote sellé et chevauché par la dame qu'il pensait servir²⁰.

2. Faire entendre la réalité du désir

Cette mise en cause par la dérision est poussée à l'extrême par Hue de Rotelande, qui écrit son roman *Ipomedon* dans les années 1170 à 1180, à la cour anglo-normande, donc peu de temps après les premiers textes de Chrétien de Troyes. Hue voulait peut-être s'afficher en concurrent de son collègue champenois. Toutefois, ses héros semblent agir en se moquant des motifs usuels du roman de chevalerie, les exagérant jusqu'à la

¹⁸ « L'histoire ne serait pas racontée qu'il serait déjà l'heure d'aller se coucher, et je crains fort de vous ennuyer ».

¹⁹ L'expression est de Charles Méla, *id.*

²⁰ À ce sujet, voir le survol d'ALEXANDRA ILINA, « Se moquer d'Aristote au Moyen Âge », in E. EGEDI-KOVACS (dir.), *Byzance et l'Occident II : Tradition, transmission, traduction*, Budapest, Eötvös József, 2015, p. 63-73.

parodie. Si l'expression reste légère et à tendance comique dans *Ipomedon*, le récit, au sujet par ailleurs familier – la prouesse chevaleresque comme préalable à l'amour –, touche à ce qu'on pourrait qualifier d'*Unheimliches* par d'autres aspects, qui auront dérangé dans l'histoire de sa réception.

Présentons rapidement le propos : Ipomédon est un fils de roi, doté par la nature de tous les avantages et de tous les talents, qui tombe amoureux, sur la rumeur de sa beauté, d'une jeune fille appelée la Fièrre, en raison du sermon qu'elle a prononcé de n'aimer que le plus vaillant chevalier du monde. Ipomédon ira servir à sa cour en tant que valet durant un temps. Là, il démontre ses talents dans de nombreux domaines courtois (chasse, jeux, bonnes manières) mais nullement dans les arts de la guerre. À ce propos d'ailleurs, et de manière quelque peu surprenante, le narrateur indique ne pas savoir la raison de ce comportement :

Jeo ne sei pas pur quei le fist,
mes adonc issi le vout fere.
(v. 527-33²¹)

Le narrateur d'*Ipomedon* fait donc une déclaration étonnante, qui crée une brisure dans le récit, ou une forme de décalage avec ce que l'on attend. Celui-ci invite à s'interroger sur le comportement de son héros, mais plus encore la pertinence de ce qui est dit, face à la part de non-dit qui se laisse occasionnellement saisir dans le récit. Considérons la crise initiale du récit, conséquence de l'apparente oisiveté du jeune héros et de l'orgueil de la Fièrre, lors d'un manquement d'Ipomédon, bref mais qui provoque l'humiliation de ce dernier et son départ à l'aventure. Plus précisément, il avait une fois laissé errer son regard de manière trop appuyée sur la Fièrre :

E li meschin regarda li
Si qe nul d'eus le oil ne flechi [...]
La Fièrre le regarda mult [...]
Aperceit bien a sun semblant
Ke il est surpris tant d'amors.
(v. 775-91)²²

Celle-ci réalise donc la nature des sentiments d'Ipomédon à son égard. Elle lui fait alors indirectement comprendre qu'une jeune fille devrait avoir honte de se voir courtisée par quelqu'un ne s'étant pas

²¹ Je ne sais pas pour quelle raison il le fit, mais il agissait ainsi de manière délibérée.

HUE DE ROTELANDE, *Ipomedon*, Éditions A. J. Holden, Paris, Klincksieck, 1979.

²² Et le jeune homme la regarda, tant qu'aucun des deux ne cilla. [...] La Fièrre le regarda longuement [...], elle s'aperçut bien à son apparence qu'il avait été pris au piège par l'amour.

encore illustré dans le métier des armes. Ipomédon saisit bien le message, et décide alors d'aller chercher l'aventure. Cette première manifestation de son désir restera donc manquée, car trop précoce. Double ratage d'ailleurs, car il s'avérera que La Fièrè s'est elle aussi trop avancée, réalisant – hélas ! trop tard – être tombée amoureuse d'Ipomédon, se morfondant d'amour dans son lit pour celui qui vient de se vouer à l'errance chevaleresque. Pire, quelque temps plus tard, pressée de prendre époux, elle devra laisser organiser un tournoi de trois jours dont elle sera le prix. Le texte insiste alors sur la différence entre ce qu'elle pense et ce qu'elle laisse voir, alors qu'est annoncée l'arrivée de son oncle, le roi de Sicile, qui présidera le tournoi :

Quequ'el en pensast, mut bele chere
Fist del rei e de ses amis
Ke venir devient el país ;
Jo qui se cest an n'oi veneit
De plus dolente ne serait.
(v. 2134-8)²³

Il y a donc dissonance entre la disposition intérieure et l'attitude extérieure du personnage. Or, de tels décalages entre ce qui se donne à voir extérieurement et ce qui est réellement en jeu parsèment le récit. L'épisode central du récit en est l'illustration : Ipomédon, s'étant attaché à la suite du roi pour participer au tournoi, le fait sous le couvert de l'anonymat le plus absolu, en remportant chaque jour le prix, mais s'attirant les moqueries de toute la cour tandis qu'il détaille les prétendues journées de chasse auxquelles il se serait consacré, alors que son récit est justement un pastiche de celui qu'un héraut fait des événements du tournoi :

Cil s'en rient e il dit veir,
Mes nul nel sout apercevoir.
(v. 5485-6)²⁴

En sus de son récit de chasse, où le nombre de prises résonne pourtant avec celui du héraut, il livre un autre signe de la vérité, mais que personne, encore une fois, ne saura lire correctement. Au fil des journées, son corps accuse de plus en plus les blessures et fatigues du tournoi, et la reine de Sicile, qui justement est attirée par le jeune héros, s'en étonne même au soir du dernier jour de tournoi :

²³ Quoiqu'elle en pense, elle fait bonne mine au sujet du roi et de ses amis qui devaient venir dans son pays ; mais je crois que si personne ne venait elle n'en serait pas plus malheureuse.

²⁴ Ceux-là rient tandis qu'il dit la vérité, mais nul ne sut le voir.

E la reïne mut l'avise
E veit sanglante la chemise
E veit cum cil se esteit cuvert ;
Pensive est e tute se espert
Kar mut li vait pal [e] el visage, [...]
E puis si l'ad areisuné.
« Dites, sire, *ne seit celé* ;
Vus segnez, dunt vent cele plaie ? »
(v. 6545-53, nous soulignons)²⁵

Ipomédon prétendra qu'il s'agit d'un accident de chasse, provoquant à nouveau rires et moqueries à son encontre. Tout est à voir, inscrit dans son corps, signé de son sang, mais personne n'entend la réalité. Signalons par ailleurs que la reine regrette les quolibets dont est victime celui pour qui son désir devient apparent, du moins si l'on en croit le narrateur :

La reïne s'en vergunda,
Mes un sul mot respundu n'a,
Kar jol quit, al men escient,
Coment k'ilfutde hardement
U de bone chevalerie,
El li fust asez bone amie
Se il la eüst de bon quer requise ;
Ke amur est de fere justise,
Amur ne quert fors sun delit,
Mult valt le juster enz el lit.
(v. 4305-14, nous soulignons)²⁶

Le propos des quatre derniers vers, seulement transmis par le ms. A²⁷, reste quelque peu obscur, mais la métaphore semble clairement grivoise ; du moins a-t-elle été suffisamment ressentie comme telle pour justifier une autre censure. Les vers problématiques sont simplement enlevés dans le ms. B²⁸, tandis que dans D²⁹, tout le passage est reformulé, sur un ton qui apparaît d'une plate banalité :

Si la besa de bon'estraïne ;
Cument ke fust de ces aferes
A la reine ne peisa gueres

²⁵ Or la reine le fixe intensément, et elle voit la chemise sanglante et la manière dont il s'est recouvert de son manteau ; elle se souvient et se désespère, car elle s'aperçoit que son visage est très pâle [...] et puis elle l'a interrogé : « Dites, seigneur, *ne le cachez pas*, vous saignez ; d'où vient cette plaie ? »

²⁶ Mais je garderai à jamais le silence sur [leur joie], car elle ne doit pas être dite dans le récit ! Cette joie, *que le conte doit celer et nous taire*, fut, de toutes, la plus parfaite et aussi la plus délicieuse.

²⁷ Londres, British Library, Cotton ms. Vespasian A VII.

²⁸ Londres, British Library, ms. Egerton 2515.

²⁹ Dublin, Trinity College, ms. 523.

« Éros celé » : l'indicible du désir comme symptôme
dans les récits médiévaux courtois (*Ipomedon*) et épiques
(*Beuve de Haumpton*).

D'un beisir li fut bone mescine
K'ele l'ama mult d'amur fine.³⁰

L'introduction de la notion de *fin'amor* apparaît comme une réécriture maladroite, et assez hors de propos quant à tout ce que le narrateur dit du désir, du *mal* très purement physique de la reine. Le traitement de ce passage permet ainsi d'affirmer que la leçon du manuscrit A est la version originelle. Mais cette version grivoise dérangeait, comme elle induisait une rupture de registre et même un dénigrement du récit qui participait d'un retournement parodique, où le narrateur se met en compétition avec son personnage quant à qui sait servir Amour le plus judicieusement. Le texte contient ainsi tout un ensemble de moments de rupture, qui se propagent par ailleurs avec « une impression de gratuité », « contaminant » le reste de l'œuvre, et minant la dimension courtoise du texte dans son ensemble, selon le modèle de l'irradiation parodique proposé par Jean-Claude Mühlethaler³¹. Or, la réalité du service d'Éros s'affiche à l'issue du récit de manière encore plus éclatante, mais d'autant plus dérangeante, lorsqu'il est bien précisé au sujet des noces d'Ipomédon et de la Fièrre que :

Chescun de cez ad ben gardé
A autre sa virginité,
Or se entreaument tant par amur
Ke il se entrefoutent tute jur.
Asemblé sunt li dui amant ;
Mut est entre eus la joie grant.
Les noces durent ben deus meis.
(v. 10513-19, nous soulignons)³²

De nouveau, l'un des deux témoins pour ce passage censure le texte, en omettant les deux vers du ms. A qui rompent avec le registre courtois... et qui d'ailleurs semblent avoir dérangé jusque dans la traduction moderne, où Marie-Luce Chênerie rend le passage par un prude « passer toute la journée à s'unir³³ », qui nous semble totalement rater l'effet de dissonance affiché dans la version originale.

Ainsi, par-delà ces effets participant d'un certain comique du texte, il y a là quelque chose de dérangeant, et même de franchement

³⁰ Là il l'embrassa de bon aloi, selon le privilège qu'il avait ; pour la reine le baiser ne fut guère désagréable, le baiser lui fut un si bon remède qu'elle l'aima beaucoup et avec *fin'amor*.

³¹ JEAN-CLAUDE MÜHLETHALER, « Renversement, déplacement et irradiation parodiques. Réflexions autour du *Conte du Papegau* », in *Poétique*, vol. 157, n° 1, 2009, p. 3-17, p. 12.

³² Chacun d'eux deux avait bien préservé sa virginité pour l'autre, *et ils s'aimaient mutuellement d'un amour si grand, qu'ils passent chaque jour à baiser l'un avec l'autre*. Les deux amants sont unis, et entre eux la joie est très grande ; les noces durèrent bien deux mois.

³³ DANIELLE REGNIER-BOHLER, *Récits d'amour et de chevalerie, XII^e au XV^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 183.

inquiétant, à voir un auteur contredire son propre texte de la sorte. Le récit en devient véritablement monstrueux, au sens médiéval du terme, en ce qu'il se fait hybride. Il apparaît en effet que deux messages sont en concurrence. Pour justifier le comportement d'Ipomédon, Philippe Heaugard a fait une très judicieuse lecture du texte dans son sens le plus littéral, arrivant à la conclusion que « c'est la quête [de son] frère qui est la structure dynamique ou agissante du récit, puisque c'est par rapport à elle, et à elle seule, que peut se comprendre la constance du personnage dans son étrange comportement et sa volonté de différer sans cesse le dénouement attendu.³⁴ » Mais pourquoi le narrateur doit-il alors faire autant de mystère sur les agissements de son protagoniste ? Or, aux apories du récit sur les motivations des personnages, répondent les surplus de sens insufflés par le narrateur, qui ont suffisamment dérangé certains copistes pour qu'ils les passent sous silence, ce qui laisse à entendre que tout autre chose est en jeu dans le récit. Ainsi, le roman *Ipomedon* dessine en filigrane un autre texte, celui auquel invite ce narrateur qui saurait mieux comment revigorer les dames, et dont la finalité apparaît la réalité sexuelle du désir et non plus la quête initiatique du chevalier qui doit se réinscrire dans l'ordre familial. Tout l'enjeu est de savoir démêler les fils de ces discours concurrents. Comme l'affirmait Jean-Charles Huchet au sujet des nombreux non-dits des récits tristaniens, « lire, c'est donc lier des signes pour que n'émerge pas le défaut d'un signe unique apte à faire lien. [...] La lecture (ré) organise les signes afin de pallier ce qui n'advient pas à l'écriture mais, paradoxalement, la syntaxe qu'elle déploie reconduit l'impossibilité du signe dont elle prétendait voiler le manque³⁵. » En effet, il n'y a ni signe, et encore moins discours uniques dans cette affaire, mais un permanent contre-discours grivois et moqueur, symptomatique de ce qu'il ne peut y avoir d'unicité dans le message qui veut pleinement rendre compte d'Éros, et que ce serait folie de le tenter.

3. L'incohérence symbolisée

Au contraire, l'intégration de la dimension fondamentalement contradictoire de l'Éros permet de faire sens de certaines apparentes antinomies narratives. C'est notamment le cas d'un autre texte anglo-normand, la chanson de geste de *Beuve de Haumtone* (1167~1190). Ce

³⁴ PHILIPPE HAUGEARD, « Liberté de la fiction et contrainte du genre. Le cas d'*Ipomedon* de Hue de Rotelande », in *Poétique*, n° 138, 2004/2, p. 131-140, p. 139.

³⁵ JEAN-CHARLES HUCHET, *Tristan et le sang de l'écriture*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 64.

récit épique a fait l'objet de nombreux débats quant à l'unicité ou non de ses deux parties, et la récente édition de Jean-Pierre Martin concluait encore que la façon dont « le continuateur [...] se débarrasse³⁶ » d'Escopart, géant Sarrasin initialement antagoniste mais rapidement devenu le principal adjuvant du héros, participe des « contradictions évidentes [et] de certaines bizarreries³⁷ » du récit, mais trouve une explication vraisemblable dans l'hypothèse d'une deuxième partie composée par un continuateur³⁸. L'incohérence³⁹ est la suivante : le géant quasi invincible, que même Beuve n'avait pu soumettre qu'avec le concours de son cheval, apparaît dans la seconde partie du récit dénué de son gigantisme et de sa force incroyable, pouvant être tué d'un simple coup de bourdon (v. 2764-5), après être retombé dans le paganisme sans autre motivation que la déception d'avoir été laissé en Angleterre par Beuve exilé, qui lui avait même remis un fief et deux cents chevaliers. Or, Escopart était celui qui défendait la belle Sarrasine Josiane, ce qu'elle affirmait elle-même :

Ja ne me festes reyn, je vus vodrai loer,
Kar l'Escopart me vendra ben venger.
(v. 2061-2)⁴⁰

Pourtant, ce défenseur provoque l'effroi comme s'il était un diable, alors qu'il surgit de la mer pour sauver Josiane sur le point d'être épousée de force en l'absence de Beuve (v. 2090). En tout point, Escopart nous apparaît comme une incarnation du sexe de Josiane, qui en assure la garde autant qu'il incarne l'effroi monstrueux que provoque la sexualité de la Sarrasine. Rappelons à cet effet que Josiane puis Escopart sont baptisés l'un après l'autre, et bien que cette cérémonie soit une étape essentielle et indispensable, officinée par le propre oncle du Beuve et évêque de Constance, un seul vers rend compte de la conversion de la future épouse du héros : *Josian la bele est pus baptisez* (v. 1955). Cependant, le récit va s'arrêter bien plus longuement (v. 1956-78) sur une scène avant tout comique : Escopart, trouvant l'eau de son baptême trop glaciale, bondit hors de la cuve spécialement requise à cause de son

³⁶ *Beuve de Hampton*, éd. et trad. J.-P. Martin, Paris, Champion, 2014, p. 43.

³⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁸ En cela, Martin rejoint également les conclusions de JUDITH WEISS, « The Date of the Anglo-Norman *Boeve de Haumtone* », in *Medium Aevum*, n° 55, 1986, p. 237-241.

³⁹ Le traitement contradictoire du personnage dans les deux parties a été commenté à plusieurs reprises, cfr. l'étude de MELISSA FURROW, « Ascopard's betrayal : a narrative problem », in JENNIFER FELLOWS et IVANA DJORDJEVIC (éds), *Sir Bevis of Hampton in literary tradition*, Cambridge, Brewer, p. 145-60 ; cfr. également JUDITH WEISS, « The courteous Warrior : epic, romance and comedy in *Boeve de Haumtone* », in NEIL CARLIDGE (éd.), *Boundaries in medieval romance*, Cambridge, Brewer, 2008, p. 149-60, p. 155.

⁴⁰ Ne me touchez pas, je tiens à vous le conseiller, car Escopart viendra bien me venger.

gigantisme, ce que le texte présente ainsi :

Ke dunc le voit nu lé grant saut aller,
Il le sereyt a vis, *ne vus quer celer*,
Ke il fust un *deable* ke vousist manger.
(v. 1975-77, nous soulignons)⁴¹

Le récit se fait ici démonstratif, de même qu'il ne *cèle* pas l'effroi similaire que l'on doit associer aux manières de Josiane la vierge farouche, épousée de force deux fois, et qui neutralise la sexualité de son premier ravisseur par le port d'une ceinture magique qui prive tout homme du *talent*⁴² de coucher avec elle, et qui brise littéralement le cou du second⁴³. La nuit de noces avec la belle Sarrasine est donc ainsi associée à la castration, qu'elle soit une impuissance symbolique ou directement symbolisée dans la mise à mort effective. Cet imaginaire funeste⁴⁴ associé à la sexualité de la Sarrasine peut toutefois simplement disparaître du récit, dès lors que celle-ci devient mère. L'apparente incohérence du récit se laisse alors résoudre dans l'ordre du symbolique, comme si la maternité féminine – dite mais cachée, Beuve étant sommé de ne pas assister à l'accouchement⁴⁵ – se faisait le corollaire vivifiant de l'effroi provoqué par le sexe féminin et par le désir que celui-ci provoque, que l'on tait sauf à le rendre massivement visible en Escopart. D'ailleurs, cette crainte de l'épouse à conquérir, de la vierge étrangère, est-elle si différente de celle que suscite la force surnaturelle d'une Brunhilde, à laquelle son époux ne pourra s'unir qu'avec l'assistance du héros Siegfried dans *La Chanson des Niebelungen*, et ne s'incarne-t-elle pas également dans le dragon à la langue empoisonnée, dont la mise à mort sera la condition d'obtention par Tristan de la main d'Iseut la Blonde ? De surcroît, il y avait tentative dans *Beuve* de désamorcer cet effroi par le biais du rire, avec cette nudité d'Escopart lorsqu'il surgit des fonts baptismaux trop glacés à son goût, où le monstre désormais baptisé cède en horreur ce qu'il gagne en ridicule, mais ceci afin de ne céder en rien quant à son altérité, alors qu'il

⁴¹ Qui l'aurait vu alors aller tout nu en faisant de grands sauts aurait pensé, à *quoi bon le cacher ?*, que c'était là un *diable* en quête de nourriture.

⁴² Terme d'ancien français que l'on peut traduire par « désir », même si prendre le terme dans le sens moderne est tout aussi significatif ! (*Beuve*, v. 1004)

⁴³ Action effectuée de nouveau avec sa ceinture : pour une étude de la symbolique évoquée par cette ceinture, voir ROMAINE WOLF-BONVIN, « Nouer l'amour, nouer la mort : la ceinture sarrasine dans *Beuve de Hantone* », in JEAN DUFOURNET (éd.), *'Si a parlé par moult ruiste vertu', Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat*. Paris, Champion, 2000, p. 551-571.

⁴⁴ Notons que l'épisode de Josiane tuant Miles semble avoir suffisamment dérangé pour que les versions continentales du récit l'effacent, en faisant intervenir Beuve avant même la nuit de noces fatale.

⁴⁵ C'est là de nouveau un savoir qui doit rester caché, Josiane disant à Beuve : « *celez vus de ci* » (v. 2705).

est toujours qualifié de *diable* (v. 1977). En cela, il renvoie aux grandes scènes de rire face à l'exhibition du sexe féminin qui parsèment la mythologie, de l'Égypte au Japon en passant par le mythe de Baubô et Déméter⁴⁶. Le géant désormais baptisé reste un diable, marqué du sceau de l'inquiétante altérité, de même que Josiane tuera le prochain homme qui voudra la faire sienne. En cela, l'obscénité ridicule d'Escopart fonctionne comme symptôme, ainsi que le propose Peter Frei : « L'obscène comme *problématisateur*, l'obscène comme *symptôme*, comme montage d'un conflit de sens⁴⁷ ».

La littérature épique apparaît se complaire à exhiber l'envers effroyable du désir de manière ostentatoire, là où les récits courtois jouissent de laisser transparaître ce qui devrait rester celé. En cela, ils respectent la position lacanienne que « le mot est le meurtre de la chose⁴⁸ ». C'est pourquoi l'auteur d'*Ipomedon* prend d'autant plus plaisir à miner son texte de l'intérieur, à dé-celer ce qui aurait du rester dans l'indicible du récit. Et plus rien ne semble sacré pour lui. Ainsi, là où la folie d'Yvain dans *Le Chevalier au Lion* était une véritable perte à soi-même, celle du héros de Hue est feinte, ce qui permet à William Calin d'affirmer, quant à la folie typique du parcours d'un chevalier arthurien amoureux : « Theirs is a holy madness, sacred to the new cult of Eros of which they are high priests and in which their ladies are venerated like gods. With regards to the veneration of ladies in a cult of *fin'amor*, *Ipomedon* and his author remain agnostic⁴⁹ ». Et l'auteur anglo-normand d'aller encore plus loin dans le blasphème de la courtoisie, en faisant tomber sous le charme de son héros Ismène, censée assister sa maîtresse La Fièrre dans son désir de conquérir Ipomédon, alors qu'elle voyage avec lui, tout en ignorant sa vraie identité, celui-ci se faisant passer pour un fou. Pourtant, la nuit venue, soupirant de désir, celle-ci veut s'introduire dans le lit d'Ipomédon, et y met la main. Celui-ci se résout alors à la mordre, afin de lui faire passer toute envie d'aller plus loin, celle-ci se prenant ensuite pour encore plus folle que le fou d'être tombée sous son charme (v. 8770). Montrer ainsi les protagonistes féminines malmenées par leurs pulsions participe de ces efforts de minage de la *fin'amor* auxquels procède Hue de Rotelande.

⁴⁶ GEORGES DEVEREUX, *Baubô, la vulve mythique*. Paris, J-C Godefroy, 1983.

⁴⁷ PETER FREI, « Pour ne pas conclure : l'obscène comme symptôme », in NELLY LABERE (dir.), *Obscène Moyen Âge ?*, Paris, Champion, 2015, p. 343-4, p. 343.

⁴⁸ Voir JACQUES-ALAIN MILLER, « La psychose dans le texte de Lacan », in François Ansermet, ALAIN GROS-RICHARD et CHARLES MELA (éds), *La psychose dans le texte*, Paris : Navarin, 1989, p. 131-41, p. 138.

⁴⁹ WILLIAM CALIN, « The Exaltation and undermining of Romance: *Ipomedon* », in *The legacy of Chrétien de Troyes*, (éd.). N. J. LACY, D. KELLY et K. BUSBY, Amsterdam, Rodopi, vol. 2, 1988, p. 111-124, p. 117.

On pourrait toutefois argumenter que c'est par le biais de ces accès de folie que l'auteur anglo-normand veut démontrer toute la puissance d'Éros. Ainsi, symboliquement, Ipomédon aura dû lui aussi passer par la pire des dégradations, le déguisement en fou, en forcené, contraire de l'homme de mesure et de courtoisie que doit être un chevalier, avant de pouvoir enfin s'unir à la Fièrre à la fin du roman. Pourtant, la fin escomptée, à l'issue des noces libidineuses que nous évoquions plus haut, ne sera pas la juste mesure courtoise, au contraire ! Car l'épilogue du récit, après une amorce qui emprunte à celui du *Tristan* de Thomas d'Angleterre, conclut ainsi :

A Credehulle a ma meisun
Chartre ai de l'absolucium ;
Se il i ad dame u pucele
U riche vedve u dameisele
Ne voile creire ke jo l'ai,
Venge la, jo il musteraï ;
Ainz ke d'iloc s'en seit turné
La chartre li ert embrevé,
E ço n'ert pas trop grant damages
Se li seaus li pent as nages. (v. 10571-80)⁵⁰

Comme le proposait déjà Francine Mora quant au sens à donner à ce provocateur épilogue, « Hue placeraï ainsi son premier roman sous le signe d'un double plaisir – plaisir ludique du texte, plaisir sensuel de l'amour –, plaisir porteur d'une vérité qu'il faut savoir repérer sous l'apparent mensonge d'une fiction délibérément novatrice⁵¹ ». Denis Howard Green soulignait que pour se dégager de la latinité, la littérature vernaculaire devait afficher son côté ludique⁵². C'est aussi l'avis de Suzanne Kocher, qui interprète cet épilogue comme participant de l'affirmation du caractère joyeux et jouissif de l'écriture de Hue de Rotelande, évoquant même la notion de « plaisir du texte » de Roland Barthes⁵³. Mais est-ce suffisamment rendre compte de cette fin que de n'y voir qu'une joyeuse ouverture à l'obscénité ? Car Hue y affirme

⁵⁰ À Credenhill, chez moi, j'ai une charte avec mon absolution ; s'il existe une dame, une jeune fille, une riche veuve ou une demoiselle qui ne veuille pas croire que j'ai cette charte, qu'elle vienne, je lui montrerai. Avant qu'elle s'en aille, la charte sera dans son registre et ce ne sera pas un trop grand dommage si le sceau lui pend aux fesses.

⁵¹ FRANCINE MORA, « Les Prologues et épilogues de Hue de Rotelande », in E. BAUMGARTNER et L. HARF-LANCIER (éds), *Seuils de l'œuvre dans le texte médiéval*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 97-114, p. 108.

⁵² DENNIS HOWARD GREEN, *The beginnings of medieval romance : fact and fiction, 1150-1220*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

⁵³ SUZANNE KOCHER, « Desire, parody, and sexual mores in the ending of Hue de Rotelande's *Ipomedon* : an imitation through the looking glass », in ALBRECHT CLASSEN (éd.), *Sexuality in the Middle Ages and the early modern times*, Berlin : De Gruyter, p. 429-438, p. 440.

véritablement que ce qu'il faut dire est en dehors du domaine de ce qu'on peut écrire, tel le sceau appendu à sa charte, mais qui physiquement sort de son cadre.

Mais le jeu ne sert-il pas justement à exprimer le fantasme, comme le notait Freud dans ses réflexions sur la création littéraire⁵⁴ ? Pour Huchet, il faut effectivement dépasser l'impasse de sens initial, en ouvrant la voie au fantasme de la création, à ce « fantasme littéraire [qui] constitue bien un texte, présent/absent dans le texte, où se dépose un savoir sur la jouissance et se met en place une stratégie d'évitement de l'impasse que son surgissement ouvre⁵⁵ ». Hue de Rotelande inscrit au cœur de son texte une obscénité qui dérange, car il met en scène ce qui justement aurait dû rester en marge, pour reprendre cette définition de l'obscène comme « ce qui ne saurait trouver sa place que sur scène » que la Renaissance reprendra à Varron⁵⁶. Le texte du roman de Hue est la seule scène où peut s'afficher le malaise de la société courtoise, qui veut sublimer pour mieux nier la finalité érotique du désir, qui en devient d'autant porteur d'effroi. Quant au malaise épique dont fait montre *Beuve de Haumtone*, par-delà l'Éros, si ostentatoire qu'il en devient grossier et obscène, il s'agit de la noirceur du Thanatos marquant le parcours du héros et qui ne peut qu'inquiéter : n'aura-t-il pas en effet dû, avant de pouvoir enfin retrouver sa terre et s'unir à celle qu'il aime, faire se tuer sa mère et laissé tuer Escopart, son double guerrier⁵⁷, pour se voir de surcroit séparé d'Arundel, son double animal, comme autant d'étapes pour advenir à lui-même ? Cela confirmerait l'hypothèse analytique que rappelait Charles Méla : « Nous portons en nous le poids d'un funeste désir, meurtrier et incestueux⁵⁸ ».

4. L'esthétisation du symptôme

« Et le désir s'accroît quand l'effet se recule »

⁵⁴ SIGMUND FREUD, « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. M. BONAPARTE et E. MARTY, Paris, Gallimard, 1933 [1908], p. 69-81.

⁵⁵ JEAN-CHARLES HUCHET, *Littérature médiévale et psychanalyse : pour une clinique littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 62.

⁵⁶ MATHIEU FERRAND, « La langage impertinent du théâtre néo-latin : savoir-vivre et grossièreté dans deux *comediae* de collège (Paris, 1533) », in *Camena*, n° 19, Savoir-vivre et grossièreté de l'Antiquité à la Renaissance, 2016, p. 6. Pour des considérations plus spécifiques à la littérature médiévale, voir TANIA VAN HEMELRYCK, « L'ob (-) scénité dans l'espace de manuscrit médiéval. Réflexions méthodologiques sur une posture critique. », in NELLY LABERE (dir.), *Obscène Moyen Âge ?*, Paris, Champion, 2015, p. 151-159, p. 155.

⁵⁷ Voir à ce sujet Tina Marie Boyer, *The giant Hero in medieval literature*, Leiden : Brill, 2016, p. 148-55.

⁵⁸ CHARLES MELA, *Blanchefleur et le Saint Homme ou la semblance des reliques : étude comparée de littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1979, p. 35.

Corneille, Polyeucte

Commentant la place de la fiction dans les *Confessions* d'Augustin, Alexandre Leupin affirmait que « la fiction est indissociable d'une érotique, image en miroir des impasses du désir : la femme et la littérature, fabriquées par l'imaginaire, ne sont qu'un symptôme du péché de l'esprit, "fornication" plus grave que toutes les pratiques de la chair⁵⁹ ». Convient-il alors de voir en toutes les demoiselles rencontrées au cours des errances chevaleresques autant d'antagonistes du héros, autant d'exemples de ce qui peut arriver à ceux ayant suivi « l'impasse mortelle dans laquelle peut s'engager le désir humain⁶⁰ », et qui ont assumé jusqu'au bout la logique de « la relation courtoise, [où] la femme devient non plus le lieu du secret, mais celui d'un secret impossible et interdit : une énigme, irréductible, qui renvoie le sujet à celle de son propre être au monde ; devant cette double énigme, il reste pétrifié, médusé, mort à tout désir⁶¹ » ? Le comportement d'Ipomédon était justement sans issue, contraint à toujours combattre, à s'afficher comme le meilleur, mais donc à ne plus que combattre sans jamais pouvoir désirer. Aussi, pour débloquer la situation, il fallait une transgression : pour la narration, l'intervention du demi-frère perdu qui renvoyait à la dernière volonté de la mère du héros ; sur le plan du discours, ce sont les intrusions du narrateur qui préparaient, par-delà les aléas de la tradition manuscrite, cette conclusion de *l'entrefoutre*, appendue de justesse au texte, tel le sceau à la charte de son épilogue, avec comme un trop-plein de sens, véritable contre-pied à Chrétien de Troyes dont l'écriture, selon Méla, « dev[enue] une expérience de la limite, une manière de comprendre ce qui d'origine comme au terme reste disjoint⁶² », ne lève pas la couverture sur la réalité *celée* d'Éros⁶³. Car l'agrammaticalité originelle, où Hue de Rotelande signalait que son personnage échappe au contrôle de son narrateur, était un moyen pour lui de se désolidariser de son texte, et même, de le miner de l'intérieur, comme insuffisant à tout dire, à contenir l'entier de la vérité d'Éros, vérifiant ainsi l'affirmation de Huchet que « le langage confirme ici son impuissance à dire toute la vérité dont il n'actualise qu'une partie⁶⁴ ». Le narrateur, en apparaissant dépassé par les événements, qui ne sont plus *ses* événements, laisse au récit sa propre autonomie, guidé non plus par la raison de l'auteur, mais par la force impérieuse d'Amour, cette instance d'Éros divinisé par la littérature

⁵⁹ ALEXANDRE LEUPIN, *Fiction et incarnation : littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1993, p. 72.

⁶⁰ HENRI REY-FLAUD, p. 159.

⁶¹ *Ibid.*, p. 158.

⁶² CHARLES MELA, *La reine et le Graal*, *op. cit.*, p. 85.

⁶³ Voir *supra*, la citation des vers 4680-4 du *Chevalier de la Charette*.

⁶⁴ JEAN-CHARLES HUCHET, *Tristan...*, *op. cit.*, p. 90.

médiévale⁶⁵.

Mais l'Éros qui guide ainsi le récit est monstrueux parce que polyphonique, et effroyable parce qu'il traduit sur le plan de l'aventure ce qui est dans l'ordre symbolique et sexuel. Car l'aventure pour accéder à l'objet du désir est toujours une rencontre avec une image de Thanatos, celle du Chevalier Noir peinte sur sa tombe, celle des têtes décapitées gardant l'entrée du Jardin pour la Joie de la Cour, celle de la Vouivre auquel il faut donner le Fier Baiser dans *Le bel Inconnu*, ou encore le gardien de la Fontaine à tuer, et dont les effroyables épanchements de sang du cadavre redoublent d'autant ceux de la tempête déclenchée par la fontaine du *Chevalier au Lion*. Il est intéressant de noter que cette part mortifère du désir connaîtra des développements dans le temps et dans l'espace qui dénotent bien son ambivalence : d'une part, la déclamation lyrique à travers Pétrarque ou Ronsard connaît un raffinement qui écarte de plus en plus la présence physique du corps de la Dame, si obsédant pour les troubadours, et qui se trouve tout à fait inversée par Dante dans la présence éthérée de Béatrice. D'autre part, la légende arthurienne se fixera, pour l'ère de l'imprimé, dans la mort du roi par Malory, et donc dans la focalisation autour du désir adultère de Lancelot et Guenièvre. Il aura fallu le choc de Sade et de ceux qu'il inspira pour que Baudelaire puisse de nouveau pleinement placer au centre la réalité du désir, parfois morbide, toujours féroce⁶⁶, bien que cela dérangeât encore bien après Freud.

Le prédécesseur d'Augustin, Tertullien, avait un avis très critique face aux mythes antiques, comme le résume Leupin, y voyant « une littérature religieuse, qui [...] se renverse en religion de la littérature, de l'esthétique et de l'Éros, elle est culte impur rendu à la puissance qui s'en pare et s'y dissimule : Lucifer [...] »⁶⁷. Toutefois, la force à l'œuvre ici n'est plus Lucifer, mais Éros. Sans aller jusqu'à reprendre ces accusations d'idolâtrie, il nous semble que la littérature courtoise est également une forme de sacralisation d'un désir, mais d'un désir qui justement cherche à être contenu en étant esthétisé ; ainsi, elle cherche à faire taire la puissance souterraine d'Éros, qui néanmoins en rejaillira d'autant plus saillante et soudaine que le désir ne peut être entièrement celé et contenu,

⁶⁵ Rappelons que l'idée du « dieu Amour » décochant des flèches, qu'évoque par exemple Chrétien de Troyes dans son *Cligès*, et bien plus longuement conceptualisée par Guillaume de Lorris dans le *Roman de la Rose*, est un motif à l'origine antique, où le Moyen Âge mêle références platoniciennes et aristotéliennes ; cfr. CRISTINA NOACCO, « Le mal d'amour au Moyen Âge : souffrance, mort et salut du poète », in *Pallas*, n° 88, 2012, p. 147-167.

⁶⁶ Pour un aperçu de l'impact de Sade sur la production artistique et poétique des deux siècles suivants, voir le catalogue d'exposition d'ANNIE LE BRUN, *Sade : attaquer le soleil*, Paris : Musée d'Orsay, 2014.

⁶⁷ ALEXANDRE LEUPIN, p. 74.

même dans la fiction. *Ipomedon* et sa tradition manuscrite illustrent la difficulté à dire le désir, mais surtout la quasi-interdiction de le dire directement. Les recours fréquents d'Ipomédon comme de Beuve à la ruse, autre symptôme de malaise, sont emblématiques de ce qui doit être exhibé tout en étant tu, telle la blessure du héros, donc de ce qui ne peut être exprimé que dans l'ordre du symbolique, car porteur d'une charge d'effroi, celle de la sexualité, celle du désir humain, aussi essentiel qu'indicible mais non plus invisible.

L'objet ainsi défini est donc exactement le sexe féminin ; mais est-il monstrueux parce que différent, parce que représenté comme impossible à jamais soumettre, à jamais satisfaire pleinement ? Si cet objet du désir courtois se révèle parfois effroyable, il y a surtout une forme de jouissance dans le parcours chevaleresque qui devra se confronter avec cette monstruosité, qui quelque part ne reste qu'un leurre, car participant du caractère inatteignable qui nourrit ce désir du désir essentiel à la poursuite d'Éros. Ce retardement de la jouissance, bien que moqué comme plaisir hypocrite par Hue de Rotelande, est au cœur du dispositif courtois et de la quête de l'individu, qui ne peut plus se (re) trouver simplement par la confrontation de l'homme aux armes ainsi que chanté par l'*Énéide*, mais doit se penser comme Sujet de par son rapport et aux armes et à l'amour, et donc dans la découverte de cet Éros souterrain qui le travaille⁶⁸. Fondamentalement, dans le pouvoir de l'Éros, il y a une transcendance. Mais comme le rappelait Gilbert Durand, « le transcendant ne peut être pensé qu'en tant que trace dans l'immanent », et ainsi même le « non-lieu » est concret, et porteur d'un sens. Durand parle de l'imaginal ou l'esprit comme « l'absence, le creux significatif [...] – c'est à dire symbolique – de l'Être⁶⁹ ». Ce « creux significatif » est justement constitué pour nous par l'apparente incohérence narrative. En effet, aux apories du récit qui mettent en scène l'incomplétude de son discours, viennent s'ajouter les surplus de sens – digressions indicibles (et donc censurées) du narrateur ou protagoniste-symptôme mais narrativement incohérent (et donc éliminé) – comme autant d'indices appendus au récit, tel le sceau de Hue de Rotelande, emblème du narrateur qui se complaît à jouer avec le non-dit, tout en faisant poser la question non seulement de ce qu'il faut taire, mais interroge aussi sur le pourquoi de cet indicible. Évoquant le titre du séminaire *Encore* de Lacan, Paul Ricœur y entendait « la disjonction entre l'*en-corps* de la jouissance et l'*encore* de la demande – qui ne peut que demander, encore

⁶⁸ Pour la littérature médiévale, le dieu Amour aurait très bien pu être le fils illégitime de Vénus et de Mars !

⁶⁹ GILBERT DURAND, « L'imaginaire, lieu de "l'entre-savoirs" », in *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par DANIELE CHAUVIN, Grenoble, Ellug, 1996, p. 215-227, p. 225.

et encore. « Encore, dit Lacan, est le nom propre de cette faille d'où dans l'Autre part la demande d'amour⁷⁰ ». Pour le lecteur comme pour l'auteur, la quête perpétuelle de sens participe de la jouissance littéraire.

La jouissance suprême est toutefois réservée à l'écrivain médiéval, qui sait donner à voir ce qui ne peut être montré directement. Ainsi, quelle que soit la relation amoureuse envisagée, toutes sont dotées d'une part condamnable et condamnée. Pour reprendre la typologie du concept d'amour courtois proposée par Alain Corbellari⁷¹, que ce soit la rage et le dégoût que ressent Beuve de Haumtone pour le *fole amor* adultère et homicide de sa mère avec l'empereur d'Allemagne, sanctionné par le suicide de celle-ci, que ce soit la *fin'amor* d'un Mabonagrin ou d'un Noir Chevalier, entièrement soumis à la volonté de leur Dame-Fée dans un lieu de mort, hors du temps et du monde des hommes, ou que ce soit même la *bone amor*, autorisée, des époux qui risquent à tout instant de noyer leurs prouesses dans l'oubli de l'*entrefoutre* – forme licite de folie –, le service d'Éros est toujours une mise en cause. Tout l'enjeu est de pouvoir en faire récit. Le paradoxe survient de ce que le code courtois requiert une œuvre où il convient de celer aux marges, et même au-delà, tout ce qui est hors du domaine de la courtoisie. Mais cet espace où se terre l'indicible du désir est justement celui où peut s'afficher le désir de dire ce qui ne peut être dit, et donc un désir de dire par artifice, de déguiser pour clamer à sa guise, à qui veut bien entendre. Si Éros trouve son refuge dans l'acte littéraire, c'est qu'il est lui-même *delit*, à la fois délice et transgression, car « *ben celer est grant curteisie*⁷², comme l'affirme Hue.

Dire est donc aller à l'encontre de la courtoisie. Ipomédon dit justement une vérité sous le voile de la *fin'amor*, mais c'est une vérité insaisissable, car hors de la *fin'amor*, bien que portant sur elle, tel le sceau de Hue, appendu à la charte, mais ne faisant pas partie intégrante du document, et qui donc dépasse et sort du cadre du parchemin où Hue consigna son récit. Près d'un siècle avant que Jean de Meun n'achève *Le Roman de la rose* dans le sermon grivois de Genius, Hue de Rotelande défait les codes idéaux de la *fin'amor*, vers une esthétisation réaliste que nous qualifierions de *foutr'amor*. Effectivement, les récits veulent faire taire une réalité du désir qui dérange dans l'idéalisation courtoise, de même qu'elle s'incarne dans l'exubérance épique en faisant fi de toute cohérence, mais qui pourtant constitue la force souterraine qui motive ces narrations, les agite, et constitue leur contrepoint ténébreux et

⁷⁰ PAUL RICŒUR, *op. cit.*, p. 28.

⁷¹ ALAIN CORBELLARI, « Retour sur l'amour courtois », in *Cahiers de recherches médiévales*, n° 17, 2009, p. 375-385, p. 384.

⁷² « C'est grande courtoisie que de bien cacher. » HUE DE ROTELANDE, *Protheselaus*, éd. A. J. Holden, Londres, Anglo-Norman text society, 3 vols., 1991-3, v. 10422 ; il s'agit du second roman de Hue, narrant les aventures du fils d'Ipomédon.

éternellement ressurgissant, comme si justement le besoin impérieux de se séparer de ce qui fait l'essence même de l'Éros rendait nécessaire de le placer, bien que caché, au centre d'une narration qui fait tout pour s'en défaire, et qui se clame centrifuge, mais qui reste voué à un mouvement de circularité centripète. En somme : Ipomédon et la Fièrè repoussent toujours leur union, sans jamais rien donner à lire d'autre que la place centrale du lit, tandis qu'Érec s'arrache au lit conjugal pour s'aventurer jusqu'au jardin-tombe où elle a enfermé son amant, lieu d'horreur des têtes décapitées, égalé seulement par le gigantisme hideux du sexe féminin dédoublé en géant, surgi de cette mer qui éloignait Beuve de la terre natale dont l'avait chassé sa mère ; plus on en fait pour s'éloigner de son désir, et plus on y revient.