

Le topos de l'indescriptible dans les portraits romanesques au XII^e siècle

Ayant été amenée à étudier les portraits dans les romans du XII^e siècle, nous avons été frappée par la place qu'y occupait le narrateur et plus précisément la façon dont il s'attachait à montrer la difficulté de sa tâche de descripteur. Ces doléances, qui peuvent être plus ou moins déguisées, c'est-à-dire qu'elles peuvent aller de la confidence personnelle à la simple remarque générale, ne sont pas propres au portrait mais apparaissent dans toutes sortes de descriptions ; dans *Erec et Enide* par exemple, Chrétien de Troyes déclare, non sans humour, qu'il est impossible de décrire les fêtes du couronnement :

Or ne porroit langue ne boche
de nul home, tant seüst d'art,
deviser le tierz ne le quart
ne le quint de l'atornemant
qui fu a son coronemant.
Donc voel ge grant folie anprendre,
qui au descrivre voel antandre ;

(*Erec et Enide*, v. 6640-6646)

(Non, ne pourrait langue ni bouche,
même avec très grand art,
décrire le tiers ni le quart,
ni le cinquième des magnificences
qui glorifièrent le couronnement.
J'entreprends donc une folie
quand je veux encore les conter.)

Dans les portraits romanesques, dire que la description est impossible, c'est exprimer ses craintes et demander l'indulgence du public

vis-à-vis de ce qui est véritablement un exercice de style, un passage obligé dans le roman et qui sera écouté avec une attention toute particulière. C'est aussi un artifice bien commode pour éviter d'allonger démesurément le récit. Ainsi, ce que nous appelons ici *le topos de l'indescriptible* constitue une partie, une extension possible, voire un substitut élusif, du portrait-type de la beauté ou de la laideur.

Après avoir dépouillé une vingtaine de romans du XII^e siècle, nous avons recensé une douzaine d'occurrences de ce topos dont quatre chez Chrétien de Troyes. Si parfois les tournures de phrases sont similaires, nous ne retrouvons pas de séquence syntaxique figée ; c'est l'idée même de l'impossibilité de la description qui apparaît comme lieu commun. Le lexique utilisé est assez varié : on trouve les verbes *descrire* (écrire, décrire), *deviser* (énumérer, décrire), *reconter*, *parler*, *dire de bouche*. L'auteur du *Bel Inconnu* enchaîne trois formules différentes qui nous donnent un aperçu de la diversité des termes employés :

Que clers ne le saroit descrire
Ne boce ne le poroit dire
Ne nus ne le poroit conter.

(*Le Bel Inconnu*, v. 3265-3267)

(De sorte qu'un clerc ne saurait la décrire [sa beauté],
Qu'aucune bouche ne pourrait la dire
Et que personne ne pourrait en rendre compte.)

Dans les textes, et nous pouvons le remarquer dans ce dernier exemple, la négation qui porte sur ces actions est accompagnée un fois sur deux du verbe modalisateur *pouvoir*, ce qui marque une impossibilité totale. Le verbe savoir renvoie, dans les lignes du *Bel Inconnu* que nous avons citées, aux connaissances des clercs dont le propre est précisément de manier la langue avec habileté. C'est Chrétien de Troyes qui fait encore une fois le plus preuve d'originalité puisqu'il emploie dans le portrait de Fénice les verbes *savoir* :

Onques Dex qui la façona
Parole a home ne dona
Qui de biauté dire **seust**
Tant que cele plus n'an eüst.

(*Cligès*, v. 2681-2684)

(Jamais Dieu qui la créa
Ne donna à un homme
Les mots qui auraient su décrire sa beauté
Tant celle-ci était grande).

et *vouloir* :

Ne braz, ne cors, ne chief, ne mains
 Ne **vuel** par parole descrivre, (*ibid.*, v. 2695-96)

(Je ne veux décrire par des mots
 ni ses bras, ni son corps, ni sa tête, ni ses mains).

Le narrateur n'est plus alors le contemplateur impuissant des merveilles de la création divine : s'il ne **veut** pas décrire, c'est qu'il s'efface devant l'œuvre de Dieu ; son silence devient une louange. Notons enfin que l'interrogation peut se substituer à la négation en une formule plus personnelle : *Que diroie de sa bialté ? (Que dirai-je de sa beauté ?)* (*Enéas*, v. 4001).

Ce dernier type de phrase apparaît généralement en conclusion du portrait. Ce n'est pas toujours le cas en ce qui concerne le topos lui-même ; nous l'avons rencontré à trois moments forts : avant la description, comme introduction ; après, comme conclusion ; comme remplacement enfin, puisqu'il peut constituer une échappatoire au portrait. Avant d'étudier la fonction particulière qu'il occupe dans chacun de ces trois cas, il nous faut mettre à jour deux de ses composantes essentielles : d'une part son aspect éminemment hyperbolique, d'autre part le lien de connivence qu'il permet d'instaurer à divers degrés entre le narrateur et son public.

L'hyperbole constitue la figure maîtresse de ce topos. En effet, si la description apparaît comme impossible, c'est par le caractère infini (donc indicible) de la beauté (ou de la laideur) du personnage. Les termes qui marquent le degré foisonnent dans les phrases que nous avons relevées : les adverbes d'intensité *mout* (très) et *a desmesure* (démensurement), les conjonctions *tant que* (autant que) et *tel que* qui marquent dans des propositions consécutives la relation de cause à effet qui unit l'ampleur de la beauté et l'impossibilité de l'exprimer :

Tant per istoient gentes e de belles façon
Que de la beauté d'eles ne savoit l'om raison.

(Elles étaient si jolies et de si belle apparence
 Qu'on ne connaissait les mots pour exprimer leur beauté)

(*Le Roman d'Alexandre*, v. 5421-5422).

Citons encore la conjonction *cent tanz que* (cent fois plus que) qui fait apparaître une disparité proportionnelle. En outre, le topos de l'indescriptible est très souvent précédé ou suivi de ce qui nous est apparu comme le topos le plus employé dans les portraits, celui de la beauté (ou de la laideur) incomparable, du type : *Ja mais n'en ert plus bele feme (Jamais il n'y eut de plus belle femme)* (*Le Conte de Floire et Blancheflor*, v. 730). Un autre lieu commun voisine fréquemment avec l'idée d'impos-

sibilité de la description : l'homme (et la femme) sont des créations divines ; leur beauté en est le reflet. Il s'agit d'une impossibilité **par nature** :

car la matere teus seroit
que nus hom a cief nel traitoit ;

(*Le Conte de Floire et de Blanchefleur*, v. 733-734)

(car la nature de sa beauté est telle
qu'aucun homme n'y parviendrait)

Nous pourrions résumer les liens entre ces trois idées de cette façon : les héros de nos romans étant créés à l'image de Dieu, leur beauté est incomparable et indescriptible.

Le deuxième aspect que nous voudrions développer avant d'aborder la question de la place du topos dans le portrait est celui de l'intrusion plus ou moins franche du narrateur dans le récit. Certains auteurs préfèrent garder une distance dans leur propos et choisissent une remarque d'ordre général dans laquelle apparaît souvent le pronom indéterminé *on* ou le groupe nominal *nus hom* (personne) :

De la beauté Polixenain
Vos porreit l'om parler en vain

(*Le Roman de Troie*, v. 5541-5542).

L'aspect hyperbolique du topos s'en trouve renforcé. L'intérêt de cette tournure est aussi de disculper le narrateur : si personne ne peut faire le portrait, on ne doit pas lui faire grief de son impuissance. Dans ce même *Roman de Troie*, le narrateur poursuit ainsi en insistant :

Ne porreit pas estre descrite
Ne par **mei** ne par **autre** dite.

(*ibid.*, v. 5543-5544)

(sa beauté ne peut pas être décrite (tournure passive qui marque l'impossibilité totale),
ni par **moi**, ni par un **autre**).

Parfois au contraire, cette intervention du narrateur peut être l'occasion de tisser des liens de complicité plus étroits avec l'auditeur ; les pronoms JE et VOUS mettent clairement en valeur la situation d'élocution : un individu s'adresse en toute simplicité à un autre individu : *jo nel vos pués raconter* (*je ne peux pas vous le raconter*) (Portrait des filles d'Adraste, *Le Roman de Thèbes*, v. 983). Cette fonction phatique est plus développée lorsqu'il s'agit pour le narrateur d'apporter une conclusion à son portrait.

Examinons donc ce premier cas. A quatre reprises, le topos de

l'indescriptible sert de conclusion au portrait. Que l'inspiration du narrateur s'essouffle ou qu'il veuille abréger une description stéréotypée qui ne lui procure aucun plaisir, cet artifice rhétorique lui permet de frapper une dernière fois l'auditeur et de renforcer la complicité qui les unit. Nous avons remarqué tout à l'heure que la tournure interrogative était employée justement à cette occasion ; en s'adressant directement à l'auditoire, le conteur partage en quelque sorte son impuissance. Citons par exemple le portrait de la Pucelle aux Blanchés Mains dans *Le Bel Inconnu* (v. 3987-3988) :

De sa biauté plus que diroie ?
 Por coi plus le deviseroie ?
 (Que dirais-je de plus sur sa beauté ?
 Pourquoi la détaillerais-je davantage ?)

Ces interrogations oratoires donnent à entendre que l'assentiment du public est acquis. C'est aussi l'occasion de détendre l'atmosphère et de glisser quelques pointes d'humour. En effet, les différents narrateurs font preuve d'une évidente mauvaise foi qui fait parfois sourire. L'auteur d'*Enéas* conclut le portrait de Camille sur une hypothèse poussée à l'excès :

Que diroie de sa bialté ?
 An tot lo plus lonc jor d'esté
 ne diroie ce qu'en estoit,
 de la biauté que ele avoit (v. 4001-4004)

(Que dirais-je de sa beauté ?
 La plus longue journée d'été
 ne suffirait pas à dire
 ce qu'il en était).

Le topos de l'indescriptible s'apparente ici nettement à la façon désinvolte dont certains auteurs mettent un terme à leurs descriptions, quelle qu'elle soit (dès la chanson de geste, par exemple, pour mettre fin à l'exposé d'une scène de bataille : *Que vos iroie le plet plus aloignant ?* (trouve-t-on dans *La Prise d'Orange*, v. 1846) = pourquoi irai-je plus loin ?).

Dans deux cas seulement, le topos de l'indescriptible est employé pour introduire la description. On peut alors parler de prétérition : le conteur attire l'attention de l'auditoire sur le portrait en déclarant celui-ci impossible. Quand il s'y livre pourtant ensuite, son mérite est alors double : s'il relève le défi, c'est par courage, voire par virtuosité, mais c'est aussi par générosité : il permet au public d'accéder au savoir, même indicible, qu'il détient. Il s'agit ni plus ni moins d'une

ruse de camelot, d'une promesse d'infini. L'auditoire ne sera pas déçu par le portrait du vilain dans *Le Chevalier au lion*, portrait qui constitue un modèle du genre par son originalité et son efficacité et que Chrétien de Troyes annonce ainsi :

Uns vileins, qui resanbloit Mor,
leiz et hideus a desmesure,
einsi tres leide criature
qu'an ne porroit dire de boche,
assis s'estoit sor une çoche,
une grant maçe en sa main.

(*Le Chevalier au lion*, v. 286-291)

(Un vilain qui ressemblait à un Maure,
laid et hideux à démesure,
si laide créature qu'on ne saurait le dire en paroles,
était assis sur une souche,
une grande massue à la main.)

Si nous analysons de près cette entrée en matière, nous remarquons que c'est le degré de laideur qui est indicible : délaissant ce point précis, le portrait se contentera de détailler le corps du vilain, seul procédé lui permettant de forger une image globale assez forte. Au contraire, pour Benoît de Sainte-Maure dans le portrait de Polixène du *Roman de Troie*, plus que d'aiguiser la curiosité du public, il s'agit de varier son propos : en effet, cette description s'inscrit dans la longue série des 31 portraits des héros et héroïnes de la guerre de Troie, exercice périlleux pour qui ne voulait pas lasser son auditoire. Ces deux exemples nous montrent que l'emploi d'un stéréotype n'est pas une aliénation de la liberté créatrice ; le lieu commun est une structure de base sujette aux variations et qui peut permettre d'atteindre des objectifs tout à fait différents.

En toute logique, le topos de l'indescriptible constitue le plus souvent un substitut éluif au portrait. Lorsque les auteurs se contentent de le traiter en deux lignes, le procédé semble assez cavalier ; le lecteur sent bien qu'il s'agit pour eux de se débarrasser d'un motif quasiment obligatoire : c'est un moyen de passer le portrait sous silence tout en y faisant allusion. Quand un personnage intervient pour la première fois dans le récit par exemple, le narrateur se doit de nous le présenter. Ainsi, dans *Le Conte du Graal*, quand Gauvain rencontre Grinomalán, la présentation physique du personnage apparaît comme une simple formalité qui n'entrave en rien le récit :

Puis met sa sele et monte sus,
 Si s'en va le passet petit
 Tant que un seul chevalier vit
 Qui giboioit d'un esprevier.
 El champ devant lui el vergier
 Avoit deus chienés a oisiax.
Li chevaliers estoit molt biax
Qu'en ne porroit dire de bouche.
 Quant mesure Gavains l'aproche,
 Sel salua et si li dist: (...)

(éd. W. Roach, v. 8534-8543)

(Puis il selle son cheval et le monte
 Et il s'en va le petit pas.
 Là il rencontre un chevalier seul
 Qui chassait à l'épervier,
 Et près de lui dans un verger,
 Il y avait deux petits chiens à oiseaux.
 Ce chevalier était plus beau
 Que la bouche ne pourrait dire.
 Messire Gauvain l'aborde et lui dit: [...])

Dans d'autres cas, le narrateur se fait plus bavard et réussit à donner l'illusion d'avoir fait un portrait rapide du personnage. Le secret de *cette ruse est simple*: il suffit de passer en revue diverses parties du corps sans les caractériser aucunement, si ce n'est pour affirmer leur beauté. Une image se crée alors, se construit pièce à pièce dans l'imaginaire du public, une image floue, certes, mais le pas est franchi. Dans le *planctus* de Floire, devant le tombeau vide de Blancheflor, nous trouvons une énumération qui correspond tout à fait à cet emploi:

sa crigne, son cief, son visage,
 quel descriroit molt seroit sage.

(*Le Conte de Floire et Blancheflor*, v. 735-736)

(sa chevelure, sa tête, son visage,
 combien sage serait celui qui pourrait les décrire.)

Dans ce cas précis, nous ajouterons que le refus de décrire prépare habilement, de même que tous les détails descriptifs parsemés dans le cours du récit, le long portrait de Blancheflor qui sera donné comme une apothéose à la fin du roman. L'ébauche de l'image de Fénice donnée dans *Cligès* lors de sa première apparition en public ne sera quant à elle pas développée davantage (elle sera pourtant suivie de près par un portrait de Cligès plus riche en détails descriptifs concrets: la beauté de la femme serait-elle plus insaisissable que celle de

l'homme ? Gagnerait-elle en puissance évocatrice à rester cachée ? C'est bien ce qui semble se dessiner) ; Chrétien de Troyes affirme à cette occasion avec une insistance tout à fait plaisante l'impossibilité de la description :

Ne braz, ne cors, ne chief, ne mains
 Ne vuel par parole descrivre,
 Car se mil anz avoie a vivre
 Et chascuns jor doblast mes sans,
 Si perdroie gie mon porpans,
 Einçois que le voir an deïsse.
 Bien sai, se m'an antremeïsse
 Et tot mon san i anpleasse,
 Que tot ma poinne i gastasse,
 Et ce seroit poinne gastee. (Cligès, v. 2696-705)

(Les bras, le corps, la tête, les mains,
 je ne les veux décrire en paroles,
 car si j'avais mille ans à vivre
 et que chaque jour doublât mes talents,
 j'aurai perdu tout mon temps
 avant d'y avoir réussi.
 Oui, je perdrai toute ma peine
 sans en donner une juste idée).

Interrogeons-nous un instant sur le choix des parties du corps citées dans ces différents exemples, auxquels nous pouvons rajouter celui-ci, tiré de la *Première continuation du Conte du Graal* (Gauvain décrit ici sa rencontre avec la Demoiselle de Lis) :

Que hom qui fust de mere nez
 Ne devisast ses grans biautez,
 Son cler vis, sa bele facion,
 Sa bele bouche, son menton ; (v. 9937-40)

(En effet, aucun homme né de mère
 Ne pourrait décrire sa grande beauté,
 Son visage clair et beau,
 Sa belle bouche, son menton.)

La variété que nous constatons dans le choix de ces parties du corps nous montre encore une fois à quel point un même procédé peut exprimer des attitudes différentes : Chrétien de Troyes cite les bras, le corps, la tête et les mains de Fénice ; il nous donne une image globale du corps de l'héroïne qui, rappelons-le, arrive au palais *eneslepas* (sur le champ), donc sans doute d'un pas soutenu. Le balancement des bras dû à la marche frappe tout d'abord, puis le plan se rapproche (son

corps, sa tête) jusqu'au mouvement de ses mains. Le procédé est très visuel et s'intègre parfaitement à l'action. Les premiers détails du corps de Blancheflor qui jaillissent à l'esprit de Floire lorsqu'il apprend sa mort (la chevelure, la tête, le visage) sont autant d'indications qui révèlent l'intimité qui existe entre les deux héros. Gauvain, pour finir, cite le visage, le teint, la bouche et le menton de la Demoiselle de Lis; le choix qu'il fait de ces détails du visage, et particulièrement de la bouche, sont significatifs de la montée du désir amoureux qui s'opère en lui et qu'il affirme ensuite :

Tant le vi simple et avenant
Que plus que nule riens l'amai. (v. 9942-9943)

(Je la vis si douce et si jolie
que je me mis à l'aimer plus que toute chose.).

Dans *Le Chevalier au lion* enfin, Chrétien de Troyes fait redoubler par Yvain les aventures de Calogrenant (la nuit chez le vavas seur, l'arrivée à la fontaine); la description des qualités physiques et morales de la fille du vavas seur est donnée une première fois par Calogrenant, puis reprise par le narrateur lorsqu'Yvain fait sa rencontre. Le topos de l'indescriptible est alors un moyen commode de renchérir sur le premier portrait tout en évitant une répétition :

et an la pucele revit
de san et de biauté cent tanz
que n'ot conté Calogrenanz,
qu'an ne puet dire la some
de prode fame et de prodome,
des qu'il s'atorne a grant bonté.

(*Le Chevalier au lion*, v. 782-787)

(et en la jeune fille il vit, de son côté,
cent fois plus de sagesse et de beauté
que ne l'avait conté Calogrenant :
on ne peut en effet dénombrer les vertus d'une femme ou d'un
homme d'élite
dès qu'ils s'emploient à dévoiler la perfection de leurs mérites.)

L'image mentale que s'est forgée l'auditeur n'en ressort que plus forte, d'autant que le tout se clôt par une réflexion générale sur la perfection.

Nous le voyons, le topos de l'indescriptible, reposant sur une idée forte et laissant à l'auteur une relative liberté syntaxique, peut s'articuler de façon infiniment variée autour de ce morceau de bravoure rhétorique qu'est le portrait. Il en a l'emphase et la richesse de signi-

fication. Il est aussi un point important de communication du narrateur avec son public. L'idée même de l'impossibilité de la description, si elle a pu apparaître sur le plan narratif comme une ruse comode, nous plonge également dans une réflexion plus profonde sur la parole descriptive. Nos auteurs se posent en effet souvent la même question : comment décrire la perfection divine ? Les mots semblent bien impuissants. La représentation graphique au contraire, et particulièrement la peinture, semblent plus à même de rendre compte des qualités physiques mais également morales d'un personnage. Prenons-en pour preuve le portrait de Gauvain qu'a peint la Demoiselle de Lis dans la *Première continuation* :

Ne l'ot pas fait bochu ne tort,
 Mais tot ausi come il estoit,
 Come il s'armoit et desarmoit,
 Ses bones teches, sa biauté,
 Sa cortoisie, sa bonté.
 Tot i ot portrait si tres bien
 Que l'image sor tote rien
 Monseignor Gauvain par peinture
 Sambloit et fu de tel figure.

(*Première continuation du Conte du Graal*, v. 2684-2692)

(Elle ne l'avait pas fait bossu ni contrefait,
 Mais absolument tel qu'il était,
 Tel qu'il s'armait et se désarmait,
 Avec ses bonnes qualités, sa beauté,
 Sa courtoisie, sa bonté.
 Elle y avait tout représenté si bien
 Que le portrait plus que tout au monde
 Ressemblait à Monseigneur Gauvain
 Et était tel que je vous l'ai dit.)

La peinture donne à voir quand l'écriture donne à rêver. Mais parler à l'imaginaire plutôt qu'aux yeux, même si de ce fait toute représentation objective et complète est impossible, n'est-ce pas offrir au public une image plus riche puisque chacun peut la modeler à sa façon ? Au terme de cet exposé, le topos de l'indescriptible nous apparaît donc comme un formidable agent de liberté pour l'imaginaire du lecteur.

Françoise CHAMBEFORT

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE**Éditions de textes :**

Le Bel Inconnu, Renaut de Beaujeu, éd. G. Perrie Williams, CFMA, Paris, Champion, 1929.

Le Chevalier au lion, Chrétien de Troyes, éd. Mario Roques, CFMA, Paris, Champion, 1960.

Cligès, Chrétien de Troyes, éd. A. Micha, CFMA, Paris, Champion, 1957.

Enéas, éd. Salverda de Grave, CFMA, Paris, Champion, 2 vol., 1925-1929.

Erec et Enide, Chrétien de Troyes, éd. Mario Roques, CFMA, Paris, Champion, 1953.

Le Conte de Floire et Blancheflor, éd. J.-L. Leclanche, CFMA, Paris, Champion, 1983.

«Première Continuation de Perceval», in *Continuations du Perceval*, éd. W.Roach, Philadelphie, vol. 1, 1949.

The medieval french Roman d'Alexandre, volume II - version of Alexandre de Paris, éd. E.C. Armstrong, D.L. Buffon, Bateman Edwards, L.F.H. Lowe, Elliott Monographs n°37, Princeton et Paris, Princeton University Press et P.U.F., 1937.

Le Roman de Perceval ou le Conte du Graal, Chrétien de Troyes, éd. W. Roach, TLF, Droz, Genève, 1959.

Le Roman de Thèbes, éd. Leopold Constans, SATF, 2 vol., Paris, Firmin-Didot, 1890.

Le Roman de Troie, Benoît de Sainte-Maure, éd. Léopold Constans, SATF, 6 vol., Paris, Firmin-Didot, 1904-1912.

Études :

CURTIVS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, P.U.F., 1956, pour une mise en perspective historique voir p. 196-199.

MENARD, Philippe, *Le Rire et le Sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age*, Genève, Droz, 1969, p. 493-494.