L'héroïne et son portrait: l'art de la description dans la littérature médiévale allemande

Expressément énoncées par les théoriciens du moyen âge, la vertu même et la fonction essentielle de la description sont à la fin du XII^e siècle l'éloge de la beauté, et l'opinion commune de l'époque, telle que le représente Mathieu de Vendôme dans son *Ars Versificatonia*, veut ainsi qu'il convienne surtout de décrire les femmes: «Ampliuis, in femino sexu approbatio formae debet ampliari, in masculino vero parcius» (I, 67)[1]. Les caractéristiques de la personne — *proprietates, attributa, epitheta* (I, 75) — y apparaissent traitées par le biais de onze lieux de l'invention — *loci*[2] — dont le second — *natura* (I, 80-81) — comprend la «physionomie» et le corps. La première renvoie en fait au visage avec la chevelure, le front, les sourcils, les yeux, les joues, le nez, la bouche, les dents et le menton. Ce que l'on appelait le corps commençait par le cou et la nuque pour descendre des épaules à la poitrine, à la taille, au ventre, aux jambes et aux pieds, sans oublier, après, les épaules, les bras et les mains.

Dès le milieu du XII^e siècle, les romans antiques de France, comme l'on sait, accumulaient ces traits de la description, et leurs auteurs brossèrent avec précision des portraits d'héroïnes dont la beauté trouvait une aussi parfaite manifestation que dans la statuaire grecque de latine. Or dans l'*Eneide* de Veldeke — le premier grand roman antique d'Allemagne, adapté entre 1170 et 1186 du *Roman d'Eneas*

1 — E. Faral, *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, 1962, p. 75-81.
2 — Cicéron, *De inventione* I, 24-25.

— les portraits de Dido, de Kamille et de Lavine manifestent, tout influencés qu'ils sont par leurs modèles français, une manière bien allemande de décrire et fondent une esthétique durable du portrait, respectée dans ses principes par la plupart des adaptateurs allemands des siècles qui suivirent.

Vêtue d'une précieuse pourpre vermeille, un manteau précieux agrafé sur ses épaules, la Didon du *Roman d'Eneas* ne fait, hormis l'évocation des habits qu'elle revêt pour se rendre à la chasse avec Eneas, l'objet d'aucun portrait. Or Veldeke donne des deux premières de ces notations une version aussi personnelle que significative : la chemise que porte Dido lui serre en effet étroitement le corps et en fait la mieux faite des femmes[4]. Cette notation vestimentaire et suggestive n'est certes pas l'invention de Veldeke ; il l'empruntait en effet au portrait que l'œuvre française réservait à Camille[5], à l'instar sans doute du portrait tout aussi précis de Cardiones et de Gaïte, les sages héroïnes de l'*Athis et Prophilias*[6]. Ce transfert toutefois n'est pas innocent, car l'évocation de ce corps bien moulé vient d'emblée prêter à Dido ces traits de la séduction que réprouvait si fort l'humanisme carolingien d'un Alcuin, lequel condamnait dans l'héroïne de l'*Enéide* virgilienne l'erreur, le désordre et l'égoïsme déréglé du plaisir[7]. Les moralistes allemands de l'époque ne manquaient d'ailleurs pas de fustiger, eux aussi, la mode trop peu pudique de *Athis et Prophilias* ces vêtements serrés trop juste au corps[8]. La notation du manteau de la reine obéit à la même idée : il est court, car Dido part pour la chasse (v. 1724-25). La voici donc court vêtue, ce qui exclut d'autant moins les connotations qu'on peut imaginer que le vers suivant rappelle d'une manière tout aussi brutale qu'inattendue que la reine savait fort bien ce qui la tourmentait[9]. Ces charmes mis en valeur manifestent assez une intention de séduire, que Veldeke souligne d'ailleurs juste avant lorsqu'il précise que Dido avait pris grand soin d'acheter ces vêtements qui lui allaient si bien (v. 1687-94). Il ne reste plus au poète qu'à montrer comment Eneas, réfugié avec la reine sous un arbre qui les protège un peu de la tempête, prend, pour l'abriter, la belle

3 — J-J. Salverda de Grave, *Eneas. Roman du XII^e siècle*, 2 vol., Paris ; 1925-29, v. 1466-74.

4 — D. Kartschoke, *Eneasroman*, Reclam 8303, Stuttgart, 1986, v. 1699-1700 : « Ez was gedwenget an ir lîb, / si was ein wol geschaffen wîb ».

5 — *Eneas*, v. 4011-12 : « bien fu la dame estroit vestue / de porpre noire a sa char nue », et v. 5021 : « Vestue an fu estroitement ».

6 — Hilka, Dresde, 1912, v. 513-514 et 2632-35.

7 — E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, II, p. 196.

8 — A. Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger*, Leipzig, 1889, vol. I, p. 252.

9 — *Eneide*, v. 1724-26 : « dorch daz si jagen reit / sone was der mantel niht lank. / si weste wol waz si dwank ».

sous son manteau, la trouve bien faite, la prend dans ses bras — ce qui allume en lui le désir — la couche sur le sol et fait d'elle ce qu'il veut, la belle n'ayant ni la force ni l'envie de se défendre (v. 1834-42 et 1846-55).

On sait que Veldeke invente toute la mise en scène de l'épisode. Ce faisant, Veldeke privilégie l'aspect tactile de l'aventure auquel renvoient tout autant le contact né de la promiscuité que connaissent les deux corps sous le manteau d'Eneas que la chemise qui moule le corps de Dido, motifs auxquels Veldeke revient lorsqu'il évoque après l'aventure — et ces traits sont encore de son invention — les vêtements de la reine, trempés par la pluie, et le geste par lequel Eneas la prend une fois encore dans ses bras pour la remettre en selle sur son palefroi (v. 1860-63 et 1868-71). Le sens réputé inférieur du toucher l'emporte ici de manière significative sur le sens supérieur et plus contemplatif de la vue, et l'on sait combien les notations tactiles étaient considérées par la philosophie médiévale comme les plus physiologiques, propres aux plaisirs biologiques de la beauté sexuelle par lesquels l'homme se délecte des formes harmonieuses en fonction de la possession charnelle[10].

Négligeant d'évoquer le visage, la partie la plus noble de la personne dans le canon descriptif des *Poetriae*, et réduisant à quelques traits suggestifs l'évocation du corps de la reine, Veldeke mettait en place les fondements d'un schématisme fonctionnel qui sous-tendra presque tous les portraits brossés par les adaptateurs allemands qui suivirent. Symbole de la passion, de l'amour physique et du désir charnel, Dido fait ainsi chez Veldeke l'objet d'une peinture peu courtoise. Même si brièvement esquissé par Veldeke, le portrait de la beauté captieuse de Dido est marqué par la séduction qu'elle voulut exercer à tort : image d'un amour trop charnel et trop vite accordé, l'aventure se révèle avoir été une faute ; et telle est bien l'opinion de Veldeke (v. 1881-84) qui juge l'affaire déshonorante (v. 1912-15), jugement sévère que l'héroïne partage d'ailleurs puisqu'elle condamne elle-même, mais un peu tard, sa faiblesse passée (v. 2190-2200).

Tout autre est le portrait de Camille. En évoquant longuement le visage de la reine des Volsques, l'auteur du roman français sacrifiait à la mode nouvelle apparue en France dès le milieu du siècle et qui consistait à dresser, à la suite des auteurs latins, le portrait le plus complet d'un héros ou d'une héroïne. Il y avait à cela deux raisons. Il s'agissait d'abord de représenter au mieux la donnée objective de la nature qu'est le Beau, donc de relever patiemment les détails imposés

10 — E. de Bruyne, *op. cit.*, vol. III, pp. 242, 283 ss. et 287 ss.

par la clarté logique de la description en évitant l'obscurité inhérente à la brièveté. Cette longueur nouvelle du portrait n'apparaissait pas comme un défaut, mais comme la rançon de la précision, elle-même attribut de la clarté intellectuelle[11]. Tout comme l'architecture gothique, cette esthétique voulait que tout soit vu, ce qui impliquait en littérature une connaissance discursive allant de détail en détail, un relevé précis et méthodique, une reconstitution parfois laborieuse fondée sur des procédés rationnels érigés en principes esthétiques[12]. Pour le portrait de personnages fictifs, l'image devait égaler l'idéal universel de beauté, l'individu dépeint devant nécessairement représenter le type spécifique qu'il illustre[13].

Tout comme le portrait de Cardiones et de Gaïte, le poète français énumère pour Camille la plupart des traits du visage (v. 3989-4000), de ce qu'on appelait alors la physionomie ; il n'oublie en effet de citer que le menton, et se contente pour le corps d'évoquer la taille et les côtés, qu'il cite à l'occasion de la description des habits (v. 4007-23). Attiré par cette manière française tout autant qu'il le sera par la lyrique courtoise dont il reprendra les accents, Veldeke adapte avec précision ce portrait. Précurseur en terre allemande, l'adaptateur énumère à son tour les traits du visage de Kamille, les cheveux blonds, la raie bien droite, le front lisse, les sourcils bruns et minces, les yeux bien dessinés, le nez et la bouche, omettant certes les dents, mais sachant ajouter le menton qui manquait à son modèle (v. 5156-68). On le voit, Veldeke ne suit pas aveuglément sa source. Il substitue par exemple au teint de neige et de glace de Camille (v. 3993-96) un teint de lait et de sang (v. 5169-71), comparaison que ne connaissent pas les romans antiques et qu'on ne retrouvera d'ailleurs que chez l'allemand Konrad Fleck[14] vers 1220, et à la fin du siècle chez Walther von Rheinau dans sa *Vie de la Vierge*[15]. Veldeke est aussi le premier à introduire dans le portrait littéraire allemand des sourcils dont le dessein ne doit rien à l'artifice (v. 5159-60) et un teint qui ne doit rien à la poudre ni au fard (v. 5172-73), notation que ses successeurs

11 — Idem, vol. II, pp. 48-49. R. Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Cologne, 1963, p. 99.

12 — Alanus ab Insulis, Richard de Saint-Victor, cf. Assunto, *op. cit.*, pp. 39, 95 et 159.

13 — E. de Bruyne, *op. cit.*, vol. I, p. 284, et vol. III, pp. 309 et 343 ; Assunto, *op. cit.*, p. 55.

14 — *Flore und Blancheflur*, E. Sommer, Quedlinburg-Leipzig, 1846, v. 6935-37. Voir J.M. Pastré, « Pour une esthétique du portrait : les couleurs du visage dans la littérature médiévale », in *Les couleurs au moyen âge*, Senefiance 24, Marseille, 1988, pp. 285-300.

15 — *Walthers von Rheinau Marienleben*, A. von Keller, Tübingen, 1855, 25, 29. Voir J.-M. Pastré, « Le portrait de la Vierge au XIV^e^ siècle : la "Marienleben" de Philipp der Karthäuser », in *L'image au moyen âge*, Colloques d'Amiens de 1986, Wodan 15, Publications du Centre d'études médiévales, Université de Picardie, 1992, pp. 231-242.

reprendront fréquemment[16]. Le lait, le sang, l'absence d'artifices : le choix de ces notations n'est pas innocent, car pour les auteurs allemands, qui suivaient en cela Cassiodore et Isidore, le teint juvénile, frais et rehaussé de rouge, est signe de la santé, considéré comme fondement physiologique de la beauté[17].

Ce portrait parfaitement ornemental, sur lequel nous reviendrons pour mieux voir ce qu'il représente d'atypique dans l'esthétique médiévale allemande, se distingue fondamentalement du portrait de Lavine. Le poète français n'évoque en effet les traits du visage de l'héroïne que pour la fonction qu'ils assurent dans l'économie du roman. C'est le doux regard qu'elle lance à Eneas, qui l'émeut et le transperce (v. 9033-34, 9098-99 et 9229), l'œil n'étant évoqué qu'en tant que vecteur de ce regard qui, selon la conception d'alors, faisait naître l'amour. Et c'est encore ce visage pâli et décoloré que Lavine ne peut cacher à sa mère après la nuit d'insomnie (v. 8474). Fonctionnelles et narratives dans leur essence, ces notations relèvent plus en fait d'une poétique de l'action que d'une véritable esthétique du portrait ; à preuve encore le portrait de Lavine que le poète esquisse lors de cette fameuse nuit d'insomnie : on nous y raconte en effet comment Lavine, livrée au tourment d'amour, se tire les cheveux, se frappe la poitrine, comment ses yeux pleins de larmes se ferment pour laisser place à l'image d'Eneas et comment elle dit entre ses dents qu'Amour la met à dure épreuve (v. 8406-13 et 8425). Aucun terme ne vient préciser ici à quoi ressemblent ces parties du corps qu'on évoque, à l'inverse de ce que sera chez Chrétien le si beau portrait, aussi ornemental cette fois que fonctionnel, de Laudine qui pleure son époux[18].

Veldeke, qui avait introduit ce schématisme fonctionnel pour le portrait de Dido, reprend certes ces notations du regard (v. 11593) et les couleurs du visage de la belle insomniaque (v. 10508), mais infléchit sensiblement la finalité du portrait. Trop marquée par l'amour naissant, trop réaliste et trop peu convenante pour la douce et pure Lavine, l'évocation de son tourment nocturne disparaît chez Veldeke, de même que Hartmann von Aue se gardera bien de reprendre pour Laudine les marques joliment évocatrices de son désespoir[19]. Mais, toujours attentif à la loi de vraisemblance poétique, Veldeke cherche,

16 — A. Schultz, *op. cit.*, I, p. 243.

17 — E. de Bruyne, *op. cit.*, I, pp. 65, 83-85.

18 — J.-M. Pastré, « Versuch einer vergleichen Ästhetik : Die Kunst des Porträts bei Chrétien und einigen deutschen Bearbeitern des 12. und 13. Jahrhunderts », in *Chrétien de Troyes and the German Middle Ages*, Suffolk, 1992, pp. 295-309.

19 — *Iwein*, Benecke-Lachmann-Wolff, Berlin, 1958, v. 1668-74 ; *Yvain*, M. Roques, Paris, 1957.

comme pour Dido mais par d'autres moyens, à justifier par la beauté l'amour qu'Eneas porte à Lavine. Eneas admire ainsi, mais seulement de loin, le visage si aimable, les yeux et la bouche de la belle qui le regarde du haut de la tour (v. 10978-81), et Veldeke ne manquera pas de faire dire à Eneas qu'il veut conquérir cette belle jeune fille (v. 11081), celle qui deviendra sa très belle épouse (v. 13258) et qu'il embrassera tant et plus sur sa jolie bouche après sa victoire sur Turnus (v.12956). en limitant le portrait au seul visage et en réduisant celui-ci à l'œil qui de loin donne l'amour et à la bouche qui le rend, Veldeke axait le schématisme sur l'expression de la pudeur par l'image de ces baisers futurs et légitimes d'Eneas et de Lavine, que tout oppose à l'amour de près, à la satisfaction si rapide et trop tôt obtenue dans l'étreinte interdite d'Eneas et de Dido. Représentant parfait d'une circonspection manifeste dans le choix des notations qu'il rejette ou qu'il introduit, Veldeke fera école : ce portrait de Lavine sera chez Hartmann celui d'Enîte à la cour d'Arthur et celui de la Condwiramur de Wolfram, alors que Chrétien faisait, à la manière française, un portrait appuyé d'Enide et de Blanchefor[20].

Le paradoxe est surprenant : parmi les romans antiques, l'*Eneas* est le seul à ne pas fournir de portrait détaillé de l'héroïne principale, et c'est précisément ce trait qui deviendra par l'intermédiaire de Veldeke le trait majeur du portrait des héroïnes pures et chastes des romans allemands[21]. Le portrait de Kamille, que Veldeke reprend de son modèle, surprend d'autant plus par sa richesse ornementale. Ce rigorisme que nous avons noté lui fait certes éviter de reprendre les quelques notations du portrait de la Camille française qui donnaient à l'héroïne une allure un peu provocante, tels ces vêtements qui enserrent étroitement sa chair nue (v. 4011-12) ou encore ces pans entrouverts de son manteau qui laissent apparaître le côté droit (v. 4045-46). Ces notations serviront en Allemagne, en effet, toujours à dépeindre des héroïnes en situation galante ou ambiguë, telle la Jeschûte endormie de Wolfram, dont la hanche est découverte, parce que la belle avait trop chaud (130, 17-22), telle l'Isolde du second portrait qu'en fait Gottfried, lorsque Marke la découvre dans la grotte (v. 17599-607)[22], et telle encore l'aguichante Hélène de Konrad de Würzburg à la fin du XIII^e siècle[23].

20 — *Erec et Enide*, M. Roques, Paris, 1966, v. 310-341 ; Perceval, W. Roach, Paris, 1959, v. 1805-29.

21 — Voir J.-M. Pastré, « Esthétique médiévale et portrait littéraire : le *Roman d'Eneas* et l'*Eneide* de Heinrich von Veldeke », in *Le roman antique au moyen âge*, colloque d'Amiens de janvier 1989, GAG 549, Göppingen, 1992, pp. 161-171.

22 — *Tristan und Isolde*, Ranke, Berlin, 1930. Voir J.-M. Pastré, « La beauté d'Isolde », in *Tristan. Mythe européen et mondial*, GAG 474, Göppingen, 1987, pp. 325-340.

23 — *Trojanerkrieg*, A. von Keller, Stuttgart, 1958, v. 19908-20054. Voir J.-M. Pastré, « Typo-

Toute contrôlée qu'elle soit, l'audace de Veldeke n'en est pas moins étonnante pour l'Allemagne de l'époque. A preuve les remarques que l'adaptateur invente pour exprimer l'effet produit par la beauté de Kamille. Il évite certes de reprendre l'idée, si fréquente dans les romans antiques[24] et dans les poésies latines[25], selon laquelle la jolie bouche appelle irrésistiblement le baiser ; mais il n'en remarque pas moins que personne ne pouvait voir la belle sans avoir envie de la regarder et de la prendre dans ses bras (v. 5167-68), car qui la voyait ne pouvait ressentir pour elle que sympathie (v. 5204-205) : c'était aller déjà très loin que de tant souligner cette irrésistible attirance, même si l'effet produit par cette beauté semble plus susciter l'affection et la tendresse que le désir. Pour l'évocation du corps, Veldeke va même sur plusieurs points plus loin encore que son modèle français. Belle de toute sa personne, devenue une vraie femme de tout son corps, beauté tout à fait féminine (v. 5151-53 et 5178-79), Kamille a en outre de beaux bras et de belles mains (v. 5175). Hormis quelques romans antiques[26], les auteurs français citèrent rarement les bras, et les adaptateurs allemands en font un usage bien précis : dans son *Liet von Troye*, Herbort évite ainsi de reprendre pour la pure Polyxène le trait cité par Benoît de Sainte Maure, mais l'introduit pour le portrait d'une Hélène aux bras blancs[27], ce que fera Gottfried pour le second portrait d'Isolde (v. 1763) et pour la scène du verger (v. 8195 et 18204), ce que feront encore Wolfram pour la sensuelle beauté de Jeschûte (130, 25) et Konrad de Würzbourg pour Hélène, dont les bras sont blancs comme cygnes et ronds comme chandelles (v. 19994-97). La nudité d'un bras appartenait en effet aux charmes des belles et, chez les successeurs de Veldeke, aux appâts des femmes peu farouches[28], comme le montrent bien les fabliaux les plus lestes des XIII^e^ et XIV^e^ siècles[29].

logie und Ästhetik : Das Porträt der Helena im *Trojanerkrieg* », Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft, 5, (1988-89), pp. 397-408.

24 — Blancheflor, v. 2893-94 ; *Roman de Thèbes*, L. Constans, Paris, 1890 ; v. 8430-33, Salamandre.

25 — *Carmina*, 132, 4-5 ; Sidoine, *Epîtres*, I, 2, 2 : Théodoric ; Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, 56, 24-26 ; J. de Hauvilla, *Architrenius*, C. Schmitt, Munich, 1974, v. 445-452.

26 — Gaïte, v. 2631 ; Polyxène, v. 5561.

27 — Herbort von Fritzlar, *Liet von Troye*, G.K. Frommann, Quedlinburg-Leipzig, 1837, et Rodopi, 1966, v. 2495.

28 — Heinrich von dem Türlîn, *Diu Crône*, G.A.F. Scholl, Stuttgart, 1852, v. 8203.

29 — Fr. von der Hagen, *Gesammtabenteuer* (GA), Stuttgart-Tübingen, 1850 : Der Gürtel, GA. XX, v. 57-60 ; Die Meierin mit der Geiss, GA. XL, v. 23 ; Der Schwangere Mönch, GA. XXIV, v.128. Voir J.M. Pastré, « Quelques portraits de femmes dans les fabliaux allemands du moyen âge », in *Le portrait*, P.U.F. Rouen, 128, 1987, pp. 53-61.

L'évocation des mains obéit aux mêmes principes. le roman français ne citait les mains de Camille qu'au moment où la mort noircissait ses mains si belles, assombrissait ses couleurs et changeait sa tendre chair (v. 7218-21). Présentes encore dans les romans antiques, les mains ne furent pas plus que les bras reprises par les adaptateurs allemands : Hartmann les ignore alors que Chrétien les cite dans son portrait habilement fonctionnel de Laudine lorsqu'il demande pourquoi l'héroïne se blesse les mains, de belles mains au demeurant (v. 1484-85). Une fois encore, Benoît évoquera les blanches mains de Polyxène (v. 5561-62)[30], alors que Herbort ne les cite que pour Hélène (v. 2496-97), ce que ne manquera pas de faire une fois encore Konrad de Würzbourg (v. 19991-93) ; et les contes à rire les plus lestes montrant clairement que les mains, si elles n'apparaissent pas en fonction d'utilité, sont en fait autant d'objets de convoitise[31]. Les adaptateurs allemands nourrissaient en effet une défiance manifeste à l'égard de mains oisives, à preuve Konrad Fleck, qui ne cite vers 1210 les mains de Flore que pour les dire habiles aux travaux féminins (v. 6913). Hartmann et Wolfram ne feront guère autrement : le premier n'évoque les blanches mains d'Enîte que quand elle conduit à l'écurie le cheval d'Erec (v. 354), et le second n'évoque dans le *Parzival* la main blanche et douce de la chaste Cunnewâre que pour expliquer comment elle découpe les mets pour son frère blessé (279, 13). Et cette manière n'est pas gratuite ; elle renvoie à l'attitude d'un saint Augustin ou d'un Isidore, qui préféraient qu'on évoquât les parties du corps pour leur *utilitas magna* plutôt que pour leur *species decentissima*[32]. Cette conception toute téléologique de la beauté de l'organisme est donc celle du christianisme, et l'on ne s'étonnera pas de trouver encore pour rares mentions du corps ce trait de mains utiles aux travaux féminins dans l'étonnant portrait que fit au début du XIII^e^ siècle l'auteur allemand de la *Vita beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhytmica* et dans l'adaptation qu'en fit un siècle plus tard Philippe le Chartreux[33].

Autant la description de la Camille du *Roman d'Eneas* ne peut surprendre, alignée qu'elle est sur le modèle des portraits du roman antique et de la mode nouvelle, autant on doit se demander comment Veldeke put se permettre des audaces que s'interdiront après lui tous

30 — Gaïte, v. 2631 ; Polyxène, v. 5561.

31 — Amurfina, v. 8204-12 ; Der Wirt, v. 182-13, *Neues Gesamtabenteuer*, H. Niewöhner, Berlin, 1937 ; Der Gürtel, v. 57-60 ; Die Meierin, v. 24 ; Der shwangere Mönch, v. 129.

32 — E. de Bruyne, *op. cit.*, I, pp. 85-87. Voir aussi Isidore, *Etymologies*, XI, 24.

33 — A. Vögtlein, St LV. 180 (1888), *Vita*, v. 743-744. *Bruder Philipps des Karhaüsers Marienleben*, H. Rückert, Quedlinburg-Leipzig, 1853, v. 875-876.

ceux qui appliqueront ce schématisme fonctionnel qu'il avait introduit lui-même pour le portrait de Dido et de Lavîne. La réponse est dans l'*Eneide* comme dans l'*Eneas* : vierge farouche qui jura de rester chaste jusqu'à sa mort et qu'aucun homme n'approcha jamais la nuit (v. 5230-40), Kamille refuse de se comporter en femme, vit en parfait chevalier (v. 5190-93 et 5201-202) et refusa toujours d'apprendre ce que font communément les femmes (v. 5206-211). Femme unique au monde, comme le rappelle Turnus dans son éloge funèbre (v. 9332-35), parce qu'aussi vaillante que belle, Kamille est en effet parfaitement atypique. Inaccessible, appartenant comme à un autre monde, qu'elle rejoint d'ailleurs bien vite après une très brève existence, Kamille échappe au monde du désir, de l'amour et du commerce des sens. Veldeke pouvait donc sans risque la dépeindre en détail, car ses charmes ne pouvaient aucunement laisser supposer chez elle quelque légèreté ou laisser attendre quelque aventure. Veldeke l'a dépeinte parce qu'elle n'était pas femme.

Pour les adaptateurs allemands, pareille beauté appartient même à peine au monde des hommes. Beaucoup, ajoutait Veldeke, prenaient Kamille pour une déesse, tant elle était belle (v. 5162-63), de même que le chasseur qui, chez Gottfried de Strasbourg, découvre Isolde endormie dans la grotte d'amour, croit voir une déesse tant elle lui paraît belle (v. 17470 et 17441-444). Une beauté parfaite évoquait donc le monde antique, les dieux païens et les fées qui leur succédèrent, que l'Eglise honnissait.

Le portrait littéraire obéit ainsi en Allemagne aux mêmes règles que le portrait picutral ; les notations qui le composent appartiennent à un véritable code dont les combinaisons permettent de comprendre ce que le portrait représente. Dans cette perspective, l'artiste ne doit pas rendre tout ce que l'œil voit, il lui faut montrer la vérité profonde du sujet et ne conserver de l'aspect extérieur que ce qui apparaît nécessaire à son dessein. Le problème n'est pas de savoir dans les romans si la femme est belle, elle l'est nécessairement ; le problème est de savoir comment on la décrit.

Veldeke propose ainsi à cet effet une véritable grille d'interprétation. Le portrait de Lavîne évoque une beauté discrète et pudique, dépeinte pour justifier l'amour légitime que va lui porter son futur époux. Trop la décrire reviendrait à donner, dans cet amour, trop de poids à la beauté, à la chair, à ce qui se passe, la beauté le cédant à la bonté dans la hiérarchie des valeurs. Alors que les portraits français évoquaient tout à loisir les charmes de belles pourtant parfaitement chastes, la manière allemande reste donc attachée à la prudence d'un Cassiodore pour lequel le portrait doit exprimer l'idéal chrétien de la vie intime, d'une vie chrétienne dans la pudeur du corps entier

et lui donner une autre apparence que celle qu'admiraient les païens[34]. Les successeurs de Veldeke suivront presque tous cet exemple pour leur héroïne principale. C'est ainsi que Wirnt von Grafenberg ne fait pas le portrait de Larie, l'épouse de son héros Wigalois, alors qu'il se le permet pour la mère du héros[35]. Seuls Konrad Fleck et un épigone tardif, l'auteur maladroit du *Wigamur*, font entorse à la règle au XIII^e^ siècle dans le portrait détaillé des belles et pures Blancheflur et Dulciflur[36].

La beauté quelque peu provocante de Dido représente au contraire la séduction : il importe donc de la décrire pour expliquer le désir qu'elle éveille. Veldeke en introduit le principe et l'applique avec sobriété ; ses successeurs le feront plus encore par des portraits de plus en plus détaillés, comme le portrait d'Hélène chez Herbort, le second portrait d'Isolde chez Gottfried, le portrait d'Amurfina dans le *Crône*, celui d'Hélène chez Konrad et celui de Dalila dans la *Weltchronik* de Jansen Enickel[37].

L'idéale beauté de l'inaccessible Kamille représente, elle, la beauté hors d'atteinte de la main de l'homme, préservée du désir et de l'amour ; Veldeke peut donc se permettre de la décrire longuement. Cas isolé parce que personnage singulièrement atypique, la littérature médiévale n'en produira pas d'autre exemple, hormis le portrait si détaillé qui, chez Hartmann, subordonne à la laideur positive d'un Gregorius sanctifié par les privations la beauté du personnage encore englué dans son péché[38]. N'oublions pas qu'Eginhard ne reprenait pour Charlemagne quasiment rien du portrait pourtant si complet et si célèbre de Théodoric brossé par Sidoine Apollinaire : c'était sans doute par méfiance à l'égard du naturalisme du portrait, et cela bien que Charlemagne eût fait transporter à Aix-la-Chapelle la statue équestre de Théodoric. Mais cette statue n'avait pas réuni tous les suffrages, à preuve Walafrid Strabo, qui condamna violemment dans un poème l'image de ce cavalier nu, image, disait-il, toute païenne de l'orgueil et du naturalisme du portrait d'un puissant superbe et charnel[39].

34 — E. de Bruyne, *op. cit.*, I, p. 73.

35 — *Wigalois*, G.F. Benecke, Berlin, 1819.

36 — V. 6868-6942 et 4905-43, J.C. Brüsching, *Deutsche Ged.des Mittelalters*, I, Berlin, 1808.

37 — Ph. Strauch, *M.G.H. Deutsche Chroniken*, III, 1a, Hanovre, 1891, v. 12425 ss.

38 — J.-M. Pastré, « Grégorius. Le portrait d'un homme vieilli chez Hartmann von Aue », in *Vieillesse et vieillissement au moyen âge*, Senefiance 19, Marseille, 1987, pp. 245-263.

39 — E. de Bruyne, *op. cit.*, II, pp. 98-99. Voir notre article « Pouvoir et culture : le portrait de Barberousse », in *Pouvoir et culture au moyen âge*, Actes du Colloque de Soissons, 1987, sous presse à Amiens.

Le paradoxe veut ainsi que les deux premiers portraits détaillés de la littérature romanesque allemande représentent les deux cas si particuliers d'une femme qui ne veut pas l'être et d'un homme qui fuit ce qu'il a été. Suspecte, l'évocation trop complaisante de la beauté eut ainsi besoin de deux voies détournées, de ces deux cas atypiques pour s'arroger le droit d'accéder à la scène littéraire. Les longs portraits demeureront donc suspects en Allemagne, car ils seront le signal d'aventures galantes, le symbole de la sensualité et de la séduction. Tout renvoie en fait ici à la théorie traditionnelle des causes, selon laquelle la beauté se définit par les effets qu'elle produit : Eneas séduit Dido, Eneas épouse Lavîne, et Kamille est l'objet d'une immense admiration, elle que nul ne convoite parce qu'elle refuse d'être femme.

Le portrait de la Kamille de Veldeke montre en fait *a contrario* ce qui sous-tend le portrait chez les poètes allemands d'alors : une réticence à l'égard de la beauté, commune à tous les milieux cléricaux du moyen âge et telle qu'elle apparaît, par exemple, dans la Crescentia de la *Chronique allemande des Empereurs* d'avant 1139. Cette fille d'un roi d'Afrique s'attire par sa beauté les pires vicissitudes et met à jour, par le choix qu'elle doit faire de son époux, les fondements de l'esthétique rigoriste qui marqua si longtemps l'esthétique allemande. Sommée de choisir l'un des deux frères pour époux, Crescentia repousse « le beau Dietrich » et retient l'autre surnommé le laid, *den ungetânen Dieterîchen* (v. 11422). Ce dernier, noble et pur, l'aimera d'un amour loyal. L'épithète de beau Dietrîch colle au contraire à la peau de son frère comme son vice et révèle en fait par un constant effet d'opposition combien son âme est laide. Par cet effet schématique et fonctionnel d'opposition grâce auquel on déprécie la beauté pour donner à la laideur ses droits, l'auteur reprenait l'un des grands traits des récits hagiographiques, issu de la conception augustinienne du *sermo humilis*[40]. Contrairement à l'unité platonicienne du beau et du bon, la laideur du Christ crucifié est pour les hommes le garant de la beauté du salut éternel. Justification nouvelle et chrétienne de la laideur, la *deformitas Christi* fondait la possibilité d'une âme belle dans un corps laid, beauté intérieure qu'on ne peut voir qu'avec les yeux de la foi. La *Kaiserchronik* reflète ainsi précisément la distinction que Saint-Bernard établissait, dans cette perspective et au même moment, entre la beauté du corps et de l'âme : il existe certes « in recto corpore recta anima », cas de figure qui christianise depuis Cassiodore l'idéal classique et qu'illustre — mais à quel prix ! — Crescen-

40 — Saint Augustin, *De doctrina Christiana* ; Comm. Isaïe 53,2 ; Serm. XXVII, 6 ; cf. H.R. Jauss, *Die nicht mehr schönen Künste*, Munich, 1968, pp. 143-168.

tia, il y a par contre «in recto corpore curva anima», ce que représente si bien le beau Dietrîch.

Ces représentations de la beauté sont donc subordonnées à la peinture de l'activité humaine dans l'optique chrétienne; elles révèlent dans leur schématisme fonctionnel une esthétique augustinienne, rigoriste et monacale, réticente à l'égard de la beauté et qui répugne de ce fait au véritable portrait. A l'instar des Cisterciens et des Chartreux de ces mêmes années, les auteurs de *Kaiserchronik* ont comme saint Bernard pour esthétique un art dépouillé et simple qui n'admet que le stricte nécessaire. Reflet d'une vie spirituelle ascétique, humble, méfiant à l'égard de tout ce qui excite les sensations trop vives et la vagabondage de l'imagination[41], cet art refuse la simple distraction mondaine, veut enseigner et édifier par la valeur morale exemplaire de personnages dont l'esthétique ignore encore l'optimisme du néo-platonisme qui sera, mais bien moins et bien plus tard en Allemagne qu'en France, l'un des traits dominants des lettres et des arts renaissant dès cette moitié du XII[e] siècle[42].

Marqués pour longtemps par ce rigorisme, les rares longs portraits des héroïnes principales des romans seront ainsi suspects et pris pour signal de la séduction. Tel est le cas du premier d'entre eux, le portrait d'Amurfina, l'héroïne de la *Crône*, que Heinrich von dem Türlîn composa vers 1230. L'abondance des notations et la mention pour le corps des bras, des mains, des doigts et des seins y servent de clins d'œil. En accumulant les traits de la séduction, Heinrich brossait pour l'héroïne le portrait qui convient à son rôle. Usurpatrice d'un pouvoir qu'elle refuse de partager, Amurfina se gagne l'appui de Gâwein par des artifices qui en disent long sur le caractère et les intentions de chacun d'eux. Séduit par la beauté captieuse de la belle, Gâwein s'apprête en effet à passer à l'acte[43] lorsque vient le paralyser, comme une ceinture, l'épée suspendue au-dessus du lit de la reine. Il ne s'en libère qu'en jurant de rester pour la vie uni à Amurfina, ce qui d'ailleurs ne semble pas suffire à garantir la constance de Gâwein, auquel on fait boire un philtre, lequel lui fait oublier son identité et lui fait accroire qu'il est depuis déjà trente ans uni à la reine. L'auteur, dans ce long portrait, ne signale en outre qu'en passant et sans insister que la jeune reine est parfaite non seulement de corps mais aussi de cœur (v. 8172-74), ce dont on pourrait douter.

41 — E. de Bruyne, *op. cit.*, II, pp. 133-139.

42 — J.-M. Pastré, «L'esthétique du portrait dans les chroniques allemandes au moyen âge», in *Chroniques nationales et universelles*, Actes du Colloque d'Amiens, 1988, GAG 508, Göppingen, 1990, pp. 121-133.

43 — *Die Crône, op. cit.*, v. 8541-71.

Et il ajoute un peu plus tard, dans la description de ses atours, qu'un saphir lui assure une chaste pudeur (v. 8262-64), tant il faut à ces deux personnages d'artifices pour qu'ils parviennent à manifester les vertus qu'on attend du héros courtois. Le portrait ambigu de la reine[44] traduit donc l'ambiguïté de sa nature et de son comportement. Alors que, dans le *Parzival*, Gawan défendait la cause d'Obylot, dont l'aînée, Obie, voulait ravir la part d'héritage, Gawein ici conforte l'usurpatrice dans ses prétentions et contribue à l'établissement d'un *ordo* fondé sur l'injustice et l'artifice. Le portrait de la reine manifeste ainsi à sa manière, dans ce roman post-classique, l'avatar et la dégradation d'un monde arthurien qui a beaucoup perdu de sa transcendance et de sa courtoisie.

En mentionnant pour l'héroïne qu'elle avait un nez placé ni trop haut ni trop bas (v. 193-194), le cou pas trop long, ni trop gros, ni trop petit (v. 8199-202), les lèvres pas trop épaisses (v. 8187-88) et les bras pas trop longs, l'auteur trahissait le goût nouveau pour le caractère gracieux que l'harmonie de la silhouette doit posséder, grâce due à la consonance des éléments et si chère aux Victorins[45]. Ce souci de la juste mesure que prônaient les esthéticiens d'alors avait trouvé chez Geoffroi de Vinsauf sa plus franche expression dans des portraits féminins où chaque trait se définit en terme de mesure et d'équilibre ou sous la forme négative d'excès et de défauts à éviter[46]. Peut-être à l'instar de la *Vita Rhythmica*, pour le moins à l'instar des portraits latins de l'*Anticlaudianus* et de l'*Architrenius*, de 1181 à 1184, le portrait d'Amurfina est ainsi le premier en Allemagne à reprendre si clairement cette manière latine imprégnée de naturalisme et parfois aussi d'asianisme.

Il faut attendre quelques décennies pour trouver l'apogée de ce genre de grand portrait avec l'Hélène de la *Guerre de Troie* de Konrad de Würzburg — la *Trojanerkrieg*[47]. Avec vingt-trois notations, ce portrait se révèle le plus complet de l'époque, supérieur même en cela au portrait français de la Maroie du *Jeu de la Feuillée*. Avec l'évocation des bras, des mains, des doigts, de la taille, des jambes, des pieds et des seins, ronds comme des pommes, avec l'appel aux *sensus inferiores* du toucher et de l'odorat auxquelles renvoient la peau douce de la belle

44 — Voir notre article, « Das Porträt der Amurfina in der Crône Heinrichs von dem Türlîn », in *Von Otfried von Weissenburg bis zum 15. Jahrhundert*, Proceedings from the 24th International Congress on Medieval Studies, May 4-7, 1989, GAG 539, Göppingen, pp. 89-102.

45 — E. de Bruyne, *op. cit.*, III, pp. 216-217. Assunto, *op. cit.*, p. 99.

46 — E. de Bruyne, *op. cit.*, III, pp. 49-50. Geoffroi, *Poetria Nova*, 562 ss, in Faral, *op. cit.*, p. 214. Mathieu, *Ars*, in Faral, p. 134 : « Est forma elegans et idonea membrorum congruentia. »

47 — *Trojanerkrieg*, A. von Keller, Stuttgart, 1958, v. 19908-20054.

et sa douce haleine, ce portrait d'Hélène telle que Pâris la voit et l'admire (v. 20318-333) est l'image même des plaisirs biologiques de la beauté sexuelle dont, selon Thomas d'Aquin, se réjouit l'homme lorsqu'il aspire à l'union charnelle[48]. Modèle de stylisation, ce portrait si complet ne pouvait être pour les Allemands que celui de la femme fatale par excellence. A l'inverse du portrait d'Amurfina — le type même d'évocation de la juste mesure — ce portrait d'Hélène illustre la manière néo-platonicienne qui s'était répandue tout au long du XIII[e] siècle et qui voyait pour principal attribut de la beauté la lumière, la *resplenditia* d'Albert le Grand, la *claritas* de Thomas d'Aquin[49]. Les notations de lumière apparaissaient certes déjà au début du même siècle avec la resplendissante beauté de l'Isolde de Gottfried et l'évocation du teint lumineux des héroïnes de Wolfram, mais Konrad porte à l'apogée cette manière nouvelle avec quelque trente notations, presque une pour chacun des traits du visage ou du corps cités par le poète. Ce portrait d'Hélène représente ainsi au mieux l'idéal de beauté tel que le prônaient à la fois Albert le Grand — la couleur répandue par tout le corps — et Thomas d'Aquin — la plénitude, la splendeur qu'exige la vraie beauté[50] dont Konrad rehaussait en outre l'image par la luxuriance du style.

Cette manière eut tant de succès qu'elle parvint même à contaminer quelques années plus tard le genre pourtant si cloisonné de la chronique. Dans sa *Chronique universelle*, Jansen Enikel reproduit ce portrait d'Hélène sous une variante originale : Pâris lui adresse l'éloge de ses charmes avec la délectation de celui qui savoure par avance les plaisirs de l'amour[51]. Sans doute satisfait du portrait de la belle, Enikel reproduit trait pour trait cette évocation pour Dalila, qu'un roi païen flatte en faisant un éloge détaillé des charmes de son visage, non sans talent d'ailleurs puisque le poète parvient à ajouter, ce que ne faisaient que quelques portraits latins de la fin du XII[e] siècle, les paupières et les oreilles de la belle[52]. Ebranlée par cet éloge, Dalila décide de suivre le païen et trahit Samson (v. 12733-775), tant il est vrai que, pour l'esthétique médiévale allemande, le portrait détaillé des grandes héroïnes sied à la beauté redoutable de belles un peu suspectes, parce qu'à la fois très séductrices et trop vite séduites.

Jean-Marc PASTRÉ
Université de Rouen

48 — E. de Bruyne, *op. cit.*, III, pp. 242, 283 ss et 287 ss.
49 — *Ibidem*, pp. 9-23, 172, 266 et 307.
50 — *Ibidem*, pp. 172 et 301.
51 — *Weltchronik*, E. Schröder, *MGH. Deutsche Chroniken I*, 1, Hanovre, 1985, v. 14273-284.
52 — *Architrenius, op. cit.*, v. 394-403.