

La déclaration amoureuse dans la littérature médiévale

Le code pluriel de la déclaration amoureuse : l'objet, le geste, le regard et la parole dans la chanson de geste, le roman antique, le roman arthurien du XIII^e siècle.

I. Un code pluriel dans la chanson de geste

La déclaration amoureuse, en tant que manifestation d'un certain état d'esprit, d'une intention ou de l'affection amoureuse — que l'autre ou les autres ignorent — se formule simplement et traditionnellement : « je vous aime », « je l'aime », selon que le locuteur s'adresse directement ou indirectement à l'objet de son amour ; ou « il l'aime », « il vous aime », lorsque le locuteur s'érige en intermédiaire de l'aveu.

Cependant, tant l'expérience vitale que l'art en général, et dans notre cas, la littérature médiévale, nous montrent l'existence d'un réseau d'éléments hétérogènes, dépositaires de sens, non spécifiquement linguistique, par le biais desquels se transmet le discours. Un exemple bien clair nous est donné par la *Chanson de Roland* quand Aude, au moment où elle apprend la mort du héros et entend l'offre de Charles de faire d'elle l'épouse de son fils, prononce les paroles suivantes :

« Ne place Deu ne ses seinz ne ses angles
Aprés Rollant que jo vive remaigne¹ »

1 — *La Chanson de Roland*, éd. par Gérard Moignet, Paris, Bordas, 1969, vv. 3718-19.

Implicitement, Aude vient de déclarer verbalement son amour pour Roland. Or, et en un second temps, son amour pour le héros se fait patent au point le plus significatif, puisque :

Pert la culor, chet as piez Carlemagne,
Sempres est morte. [...] ²

Si les mots prononcés par Aude étaient chargés de sentiment amoureux, le processus de pâlir, le geste involontaire de tomber, et finalement le fait de mourir, s'érigent en la plus grande et profonde déclaration amoureuse. Cette manifestation composite et limite du sentiment amoureux devra émouvoir durant bien des siècles tout auditeur ou lecteur, puisque de façon réitérée nous la retrouverons dans la littérature médiévale. C'est ainsi que l'on peut dire qu'Aude inaugure dans les *Lettres françaises* un geste que répéteront Iseut la Blonde, et d'autres illustres personnages littéraires pour déclarer leur amour.

C'est ainsi que dès la première chanson de geste qui nous est parvenue, coexistent la déclaration amoureuse énoncée verbalement par le sujet de l'action et l'énoncé du narrateur qui, dans son discours littéraire, fait avouer au héros l'idée de son amour par le biais du geste qu'il décrit et fait subir au personnage textuel.

Car, appartenant à l'ensemble des réseaux signifiants qui s'insèrent dans le texte, le langage gestuel est un langage qui peut « parler » avec autant de précision et d'amplitude que le discours parlé. Cela est fort pertinent en ce qui concerne le Moyen Âge, car dans une société illettrée comme l'était la société médiévale, le geste était pourvu d'un sens qui dépassait souvent la valeur de réponse donnée ou de mots échangés³.

Geste et parole donc, se constituent en pivot privilégié de la communication dans la société médiévale, d'où la facilité de transformer n'importe quel événement de la vie en spectacle, ou la possibilité de l'ériger en représentation. C'est ainsi que de nombreux spectacles rituels se réalisent dans le cérémonial religieux et profane. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que l'on représente maintes et maintes fois sur les portails ou à l'intérieur des églises, des épisodes des Saintes Ecritures ou de vies de saints. C'est ainsi que l'auteur médiéval, plongé dans ce monde de représentation audio-visuelle, organise dans son texte pour l'auditeur un spectacle de « en-regard » parsemé de voix. Il crée un univers

2 — *Roland*, vv. 3720-21.

3 — Voir Jacques Le Goff : « Le rituel symbolique de la vassalité » in *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 349-420.

de références à la fois imagées et verbales, à l'intérieur duquel les personnages « parlent », « se baisent », « s'entrecolent »...

Ce n'est pas sans raison que le jongleur s'exclame devant son public : « Oyez Seigneurs !, la veisses... », c'est parce que la littérature reflète ce goût général pour la représentation, non prise dans le sens d'un but réaliste ou de « mimesis », mais dans celui que lui accorde Hrushovski⁴, c'est à dire comme le produit du rapport existant entre le champ de référence interne et le champ de référence externe, toujours déterminé bien sûr par les contraintes imposées par la tradition.

Dans ce type de tissu textuel le motif de la déclaration amoureuse s'exprime tant à travers la parole qu'à travers le geste, et même à travers l'objet, trouvant le terrain propice pour s'insérer comme produit mais aussi comme producteur de sens ; de telle façon que l'auditeur arrive devant le narrateur muni d'un ensemble d'attentes conventionnelles dont les plus remarquables sont des éléments connus et récurrents qui établissent de texte en texte, comme le dit Zumthor, « une trace significative⁵ » attachant chaque énoncé au vaste texte virtuel et objectif d'où dérivent les règles culturelles qui régissent l'élaboration même des textes⁶.

L'apparition dans les genres narratifs, épopée et roman, d'un nombre très élevé et varié d'énoncés se rattachant au motif de la déclaration amoureuse, ainsi que l'existence de certaines similitudes et de nombreuses récurrences thématiques et formelles, nous ont menés à suivre une démarche diachronique, séparément par genres, dans le but d'établir une esquisse typologique qui n'aurait d'autre fonction que d'agir en guide-prétexte sur ce parcours à travers le vaste et complexe univers de formes et de sens qu'est le texte narratif épique ou romanesque, produit entre la fin du XI^e siècle et le commencement du XIII^e. Nous avons alors pu constater la pervivance, les altérations, les glissements, les modifications produites au cours de ce temps, en fonction des besoins nouveaux sociaux et culturels. C'est ainsi que l'on va trouver dans ce premier article l'exploitation de ces idées appliquée à quelques chansons de geste, suivi d'un deuxième article concernant le Roman Antique, pour finir avec un troisième consacré au roman arthurien du XIII^e.

4 — Benjamin Hrushovski, « Présentation et représentation dans la fiction littéraire », in *Littérature*, n°57, Février 1985, pp. 6-16.

5 — Paul Zumthor, « Topique et tradition », in *Poétique* n°7, 1971, p. 354.

6 — Roland Barthes, cité par Thomas Pavel, in « Convention et représentation », *Littérature*, n°57, février, 1985, p. 34.

C'est donc, à partir de ces données, que l'on va essayer d'établir à travers quelques échantillons fournis par la chanson de Geste les possibles cadres-types dans lesquels s'inscrit et s'actualise la déclaration amoureuse. Certes, si le préjugé fait que la chanson de geste *a priori* ne s'impose guère comme le genre le plus adéquat pour établir une typologie de ce motif — puisque le lieu commun veut que la geste et le sentiment amoureux soient presque incompatibles — et que ce motif ne soit mentionné qu'en tant que motif périphérique et emprunté à d'autres genres, cette affirmation n'est pas valable. Car depuis la première chanson de geste connue le thème amoureux est fortement présent, non du point de vue quantitatif mais qualitatif. Le préjugé en question est dû, d'une part, à ce que l'amour n'est pas la matière première de la narration, et d'autre part, le schématisme dominant dans le discours épique lié à la rigidité formelle des textes ne favorisent guère l'exploitation du motif. Cependant, même si tout cela pourrait être cause d'inopérativité - freinant l'expansion naturelle du discours amoureux, lui conférant une sécheresse qui ne convient pas au thème - nous avons constaté que les contraintes, auxquelles est soumis le discours du jongleur, favorisent curieusement l'établissement d'une typologie du discours amoureux.

A partir de là, nous avons pu déceler l'existence de quatre cadres-types concernant notre sujet. Le premier nous est fourni par la *Chanson de Roland*, donnée par la version d'Oxford, dans la scène citée plus haut de l'aveu et de la mort d'Aude. En effet, l'aveu de la belle Aude suivi de sa mort compose un ensemble qui fonctionne comme un cadre-type composite de la déclaration amoureuse, liant un constituant verbal à un deuxième qui, énoncé par le narrateur, comporte des éléments figuratifs ou des notations relatives au geste de la protagoniste de l'aveu. Ce premier cadre-type réapparaîtra à plusieurs reprises dans différentes chansons de geste, quoique plus étioilé, comme par exemple dans *Saxons*, où apparaît ce que nous pourrions nommer un cadre-type manqué car la Reine Sébile, face à son époux défunt, et après s'être évanouie, ne parvient pas à mourir :

Quant Sebile l'antant, li sans li est muez,
La véue li troble, si a les danz sarrez,
Contre terre se pasme, ne puet sor piez ester ;
Et quant ele revint, si dist ses volantez⁷.

7 — *Chanson des Saxons*, publié par Francisque Michel, Genève, Slatkine Reprints, 1969, laisse CCLXV.

Quelques vers plus bas, elle prononce des paroles de lamentation car la douleur lui arrache le cœur et elle souhaite mourir, exactement comme Aude l'avait fait :

Lasse ! [...]
 Ce que d'autre font joie me fait le cuer percier.
 S'or poïsse morir, com dame Aude au vis fier
 Fist por Rollant le conte et son frere Olivier,
 Lors éusse à mon choïs trestot mon desirrier⁸.

Dans cet énoncé l'ordre des composantes est inversé car la séquence se développe en partant du geste qui est suivi des mots de la Dame souhaitant la mort. Tout au contraire d'Aude, Sébile n'arrive pas à émouvoir, car malgré le fait que toutes deux centrent leur discours sur le thème de la mort souhaitée, dans le cas de Sébile la mort en reste au stade du désir alors que chez Aude ce désir se fait réalité. L'amplification du discours de la reine contribue à affaiblir la force significative de l'aveu : quatre décasyllabes chez Aude, contre neuf alexandrins pour la reine sarra-sine.

Un deuxième type nous est présenté dans la *Chanson d'Aspremont*, où la femme du roi Agolant s'éprend de la beauté et de la jeunesse de Naïmes qui « s'asist joste li al costé »⁹. Et après avoir appris que le Français n'avait pas « mollier » :

Lors fu molt lie quant cho ot escolté.
 La main li balle coïement a celé ;
 Un anelet li a el doi bouté¹⁰.

Juxtaposé au sémantisme amoureux connoté par la nature de ce geste et de l'objet en question — car « il a grant bonté » —, le discours direct de la reine explicite toute la valeur de son geste et de son don dans le but non seulement d'obtenir son amour, mais surtout de pouvoir se vanter en secret d'avoir « un dru en la crestienté »¹¹, en d'autres termes de gagner l'amour et un trophée. Ici, une fois de plus, le cadre-type de la déclaration amoureuse est composite. L'énoncé du narrateur comporte deux sortes d'éléments figuratifs : le geste et l'objet, tandis que le constituant verbal, c'est à dire le discours direct, est prononcé par la protagoniste, prolongeant de la sorte le geste et soulignant la valeur de l'objet.

8 — *Ibidem*, laisse CCLXXVIII.

9 — *La Chanson d'Aspremont*, éd. par Louis Brandin, Paris, Champion, 1970, v. 26.

10 — *Ibidem*, vv. 2653-55.

11 — *Ibidem*, v. 2671.

Pour rustre que soit la voix du jongleur qui chanta *Aspremont*, l'aveu de la reine sarrasine est modulé par les échos de l'amour courtois. En effet, il est curieux de constater que les deux mots capitaux de cette déclaration correspondant à chacune des composantes — du côté verbal, « le dru », du côté figuratif, « l'anel » — s'érigent également dans une « cansó » de Guillaume de Poitiers pour représenter le don le plus précieux que l'on puisse lui offrir : « E que-m donet un don tan gran/ sa drudari'e son anel »¹².

Le troisième cadre-type nous est fourni par une chanson de geste de la fin du XII^e, *La Prise d'Orange*. Il se constitue exclusivement d'un énoncé verbal direct ; ce cadre est surtout utilisé pour déclarer l'amour « de lonh ». C'est ainsi que dans ce texte le comte Guillaume avoue à Gillebert l'amour qu'il éprouve pour Orable sans même l'avoir vue. Dans un discours en cascade, à travers cinq laisses, le comte Guillaume annonce ce qu'il ne va pas faire s'il ne parvient pas à la connaître : « Or ne quier mes porter escu ne lance/ Se ge par tens n'i port ma connoissance »¹³ ; s'il ne parvient pas à la posséder : « Ja ne quier mes lance n'escu porter/ Se ge nen ai la dame et la cité »¹⁴. L'amour d'Orable l'envahit à tel point que le comte en vient à dire : « Ne puis dormir par nuit ne someiller/ Ne si ne puis ne boire ne mengier/ Ne porter armes ne monter sor destrier/ N'aler a messe ne entrer en moustier »¹⁵. Emu jusqu'au fond de son cœur, il proclame : « Se ge ne l'ai par tens perdrai la vie »¹⁶.

Les mots de Guillaume conforment un discours amoureux dans lequel le geste est annulé. Il s'agit d'une négation du geste transmise par le discours : la non-obtention de l'amour équivaut à une inertie qui peut déboucher sur la mort.

Le dernier cadre-type nous est fourni par un minimum de textes qui expriment l'aveu amoureux par le biais exclusif du geste, comme par exemple dans le cas de *Gui de Bourgogne*, où le narrateur nous montre comment Roland, lui, en guise de réponse aux paroles de son oncle — « vés ici cele que tant devés amer »¹⁷ —, n'utilise point la parole mais le geste : « Plus de.C. fois li baise et la bouche et le nés »¹⁸. Notons que ce genre de

12 — Guilhem de Peitieu, Canso : « Ab la dolchor del temps novel », IV, vv. 21-22, in Martin de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975.

13 — *La Prise d'Orange*, éd. par Claude Régnier, Paris, Klincksieck, 1972, vv. 209-210.

14 — *Ibidem*, vv. 265-66.

15 — *Ibidem*, vv. 372-75.

16 — *Ibidem*, v. 292.

17 — *Gui de Bourgogne*, édité par M.F. Guessard, Paris, F. Vieweg, 1859, v. 4013.

18 — *Ibidem*, v. 8015.

déclaration est toujours accompagné d'indices fournis par le narrateur pour bien délimiter le fait que ce geste se rapporte à l'aveu amoureux et non à l'expression du sentiment filial ou fraternel, etc., comme c'est d'ailleurs le cas dans ce même texte quand Gui de Bourgogne « Plus de.C. fois li baise et la bouche et le nés »¹⁹, alors qu'il s'agit de son père.

Tous les exemples que nous venons de traiter nous ont menée à établir une esquisse de typologie à vrai dire plurielle de par la diversification et la combinatoire d'éléments qui structurent la déclaration amoureuse — tantôt sous sa forme la plus pure, comme dans le cas de la *Chanson de Roland*, *Saxons*, et *La Prise d'Orange* — tantôt sous une forme qui semble tirée des rites vassaliques qui, comme le dit J. Le Goff, « mettent en jeu les trois catégories d'éléments symboliques par excellence : la parole, le geste, les objets. »²⁰, comme c'est le cas de *La Chanson d'Aspremont* ; et lorsque l'aveu est véhiculé par le geste et par la parole du jongleur — comme nous l'avons vu dans *Gui de Bourgogne* — c'est à la fois ce dernier et la tradition, celle d'un couple établi, Roland-Aude, qui nous signalent qu'il s'agit bien d'un geste de déclaration amoureuse, par rapport au sentiment d'amour filial, qui a pu, comme nous l'avons vu, être transmis, dans le même texte et par les mêmes paroles, mais dans un cadre intérieur différent. En outre, tout cela nous a fait redécouvrir l'essence de la production du discours littéraire dans le genre chanson de geste, dans le sens où, les formules épiques, propres à un certain texte, ou plus généralisées, mais toujours à l'intérieur d'un sémantisme se rapportant au domaine de l'affection — « se pasmer », « perdre la colour », « s'acoler », « se baiser », « perdre la vie », « poisse morir », « percier le cuer », « rendre service », etc., etc. —, ne sont que sont des modules dynamiques et polyvalentes car elles peuvent aussi bien s'insérer à l'intérieur d'autres motifs tels que la bataille, la mêlée, la mort du compagnon... Ce sont donc les indices ou le doigt du narrateur qui contextualisent bien souvent ces modules dans le cadre-type de la déclaration amoureuse.

Francisca ARAMBURU
Université de Valladolid (Espagne)

19 — *Ibidem*, v. 3983.

20 — Le Goff, J., *Pour un autre Moyen Age*, p. 352.

II. Un code pluriel dans le roman antique

Ces cadres-types que l'on a dégagés de la chanson de geste feront école puisque nous allons les retrouver dans le genre romanesque, mais bien entendu, enrichis, amplifiés, élargis et transformés par un nouveau discours, le *discours romanesque*. Pervivance et évolution, deux données non seulement littéraires, mais aussi sociales, idéologiques et esthétiques.

C'est dans le roman antique que nous allons en effet trouver un « univers lyrique en expansion » dont parle Daniel Poirion. Si dans la chanson de geste nous avons décelé quelques bribes de la *fin'amor*, c'est dans les romans de la matière de Rome la Grant que le thème amoureux, et en conséquence le motif de la déclaration amoureuse, vont éclater, pour reprendre encore l'expression de Poirion. Qui plus est, c'est au motif de la déclaration amoureuse que toute l'importance du thème amoureux est rattachée majoritairement dans le roman antique. La déclaration d'amour, de quelque façon qu'elle se produise, s'inscrit là aussi, dans le Roman Antique, à l'intérieur d'une représentation de l'inexprimable ou de l'inconnaissable dans certains cas.

Les trois romans qui nous ont servi de base sont fondamentalement *Thèbes*, *Enéas* et *Troie*, étant donné que le *Roman d'Alexandre* résulte moins significatif du point de vue précis de la déclaration d'amour car, même si Alexandre, comme on nous le dit dans le manuscrit de l'Arsenal, savait « parler ot dames cortoisement d'amors »²¹, il n'est pas un héros amoureux. Seul l'épisode de la reine Candace, au contenu érotique, ne représentant en fait qu'une halte galante sur une périlleuse trajectoire qu'Aimé Petit rapproche « d'un intermède galant proche du vau-deville »²², nous donne un exemple singulier de déclaration amoureuse. En définitive, ce dernier roman ne nous aura fourni que ce seul seul exemple ; c'est la raison pour laquelle nous nous en sommes tenue à la trilogie classique.

Et c'est le *Roman de Thèbes*²³, même si celui-ci n'accorde pas une grande importance à l'amour, qui marque cependant le point de départ d'une nouvelle tonalité, esquissant de ce point de vue les traits naissants du roman courtois, liés à la valorisation du personnage féminin. C'est ainsi que le motif de la déclaration

21 — Manuscrit de l'Arsenal, L. VI, v. 55, Edition de Princeton, 1937, Elliott Monographs, 36, *The Medieval French « Roman d'Alexandre »*, vol. I.

22 — Petit, A., *Naissances du roman, les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1985, Vol. I, p. 365.

23 — *Le Roman de Thèbes*, publié par G. Raynaud de Lage, 2 vol., Champion, C.F.M.A., Paris, 1968.

n'apparaîtra que vers le milieu du *Roman de Thèbes*, lors de la rencontre d'Antigone et de Parténopée. Car auparavant les noces d'Œdipe et de Jocaste sont célébrées sans qu'il y ait eu déclaration, et la relation amoureuse impliquée par l'alliance des filles du roi Adraste et des deux héros protagonistes, Polynice et Tydée, est instaurée par le père et par le choix de Tydée qui cède l'aînée à son compagnon Polynice²⁴ ; c'est à dire qu'un écran est posé textuellement : il y a ellipse du motif malgré le fait que le lecteur sait que les noces qui durèrent douze jours, se basent sur un consentement mutuel et que les jeunes gens ont tenu, le jour où ils ont fait connaissance, une conversation fort courtoise : « mout parolent cortoisement »²⁵.

Si les contours du thème amoureux n'apparaissent qu'en filigrane dans ce début du *Roman de Thèbes* sous le signe de l'entretien et de l'alliance, il faudra attendre la rencontre d'Antigone et de Parténopée pour arriver à une mise en contact visuelle entre deux personnages, annoncées textuellement par un portrait éloquent et justificatif d'Antigone, indice de son charme et de la séduction exercée sur Parténopée.

Ainsi, le regard, véhicule et traducteur d'un sentiment partagé, débouche sur une deuxième étape : la mise en contact verbale qui fera apparaître le mot amour, sous la forme de la cour pressante de Parténopée qui se déclare à Antigone en la priant « mout qu'el soit s'amie »²⁶. Nous voyons que c'est sous la forme du discours indirect que nous est transmise la déclaration amoureuse de Parténopée. Ainsi, le type-cadre constitué dans la chanson de geste s'enrichit car à partir du premier véhicule que constitue le regard, surgit la parole — même si elle est énoncée par le narrateur.

Notons que c'est de la bouche d'Antigone que surgira le discours direct ; prudente, celle-ci montre quelques réserves à accorder son amour : « Ne doi amer par legerie »²⁷. Cette crainte de voir sa réputation tachée et d'être confondue avec une bergère de pastourelle s'intègre dans le code conventionnel relevant d'une scène galante, d'une scène de « donoi ». En quelque sorte, la déclaration d'amour d'Antigone est euphémisée par la convention : « se or vos doins d'amer parole, / bien me pouez tenir pour fole »²⁸.

24 — *Le Roman de Thèbes*, vv. 1054-55.

25 — *Thèbes*, v. 983.

26 — *Thèbes*, v. 4162.

27 — *Thèbes*, v. 4167.

28 — *Thèbes*, vv. 4173-74.

Il n'empêche qu'Antigone ne laisse pas de faire bien entendre à Parténopée que pour elle il est le plus beau : « Car biaux estes sor tote gent »²⁹, et s'engage personnellement à ce que, par le biais d'une alliance scellée par sa mère, elle puisse devenir sa femme. Tout est donc bien dit, dans le prolongement d'un regard admiratif, contemplateur de la beauté. Dans ce cas, le regard a constitué le ressort essentiel de la mise en situation de la déclaration amoureuse.

Par ailleurs, un second cas de déclaration « détournée », fourni par le *Roman de Thèbes*, implique étrangement le personnage d'Étéocle qui, en voyant Salemandre, « L'aime plus que rien qui vive »³⁰. En effet, nous voyons comment il déclare indirectement son amour à la fille de son ennemi en renonçant à son droit de vengeance. Ce geste de pardon, relevant pour l'auteur de *Thèbes* d'une conduite courtoise comme il le fait dire à Othon — « nous le tenons a cortoisie »³¹ —, constitue en fait le véhicule du sentiment, le meilleur mode d'expression d'Étéocle pour déclarer son amour.

Un autre type de déclaration, directe dans ce cas, nous est fourni par Ismène, sous un jour différent, celui du deuil. Lorsque son fiancé Atys est victime d'une mort précoce due à sa témérité juvénile qui le pousse à braver Tydée, Ismène, au travers de sa décision de prendre le voile, révèle le degré de son amour. Par la voie de la religion chrétienne, elle cherche non seulement à immortaliser de la façon la plus digne le souvenir d'Atys, mais grave dans cette décision le renoncement à tout bonheur personnel en l'absence d'Atys. La seule joie qu'elle eût pu connaître est celle qu'Atys lui donnât. Folle de désespoir, penchée sur le corps inerte de son ami, Ismène lui fait part de ce sentiment : « Grant deul a qui son ami pert, / joie du siecle a deul revert. »³². Et c'est sur le ton de la mélancolie du souvenir vivant et de l'espoir tronqué par la mort qu'elle lui déclare pour la dernière fois son amour, un amour partagé, un amour pur, qui n'a pas eu le temps d'être consommé : « Tu m'amas conme t'espouse ; / je t'amai tant conme plus poi, / mes onques a fere a toi n'oi. »³³. Epouse sans l'être vraiment, fiancée éternelle, Ismène nous donne l'un des plus beaux exemples littéraires de déclaration posthume — il faudra attendre le *Roman de Troie* pour retrou-

29 — *Thèbes*, v. 4181.

30 — *Thèbes*, v. 8027.

31 — *Thèbes*, v. 8114.

32 — *Thèbes*, vv. 6095-96.

33 — *Thèbes*, vv. 6106-6109

ver cette force verbale motivée par le deuil. En demandant à son frère Étéocle de fonder « pour lui unne abaïe », Ismène manifeste à jamais son deuil à l'égard d'Atys, pour lequel, dit-elle, « veull changier ma vie. / Nonne serai, souz rigle vivre »³⁴ : sa déclaration posthume revêt le sens d'une épreuve, celle du renoncement sous le couvert de la quête d'une nouvelle vocation, en définitive, celle du don d'elle-même sans échange.

Dans le *Roman de Thèbes*, en somme, sous une forme ou une autre, c'est, d'une part, l'esquisse du dialogue amoureux — mêlant le discours indirect du côté masculin et le direct du côté féminin —, et, d'autre part, l'ampleur significative de la posture féminine, qui déterminent le thème de la déclaration amoureuse. Ces traits précisent sans doute cette témérité de la femme dans le Roman Antique, femme qui, dans la déclaration amoureuse, donne si souvent le ton, comme le dit Marrou dans *Les Troubadours*³⁵ et qui, à ce sujet, reprend les mots d'inquiétude de Jeanroy ou de Faral qui qualifient cette initiative de « choquant oubli de pudeur et de toute convenance ».

Cet écart par rapport au système idéologique traditionnellement conçu est ressenti avec plus de force et de beauté dans le *Roman d'Enéas*³⁶. Car, plus qu'un oubli de pudeur c'est le cri du cœur, si l'on peut dire, qui se fait entendre chez les deux héroïnes de ce roman, au-delà et en deçà d'une misogynie bien ambigüe qui, en définitive, donne littérairement à la femme le rôle le plus difficile, celui de franchir le premier pas, vers le bonheur, mais aussi vers le malheur...

Il s'agit, bien entendu, de Didon et de Lavine. Comme on le sait, la première tombe fatalement amoureuse d'Enéas dont elle est l'hôtesse. La déclaration d'amour de la reine de Carthage se réalise de façon tangible et se trouve scandée dans le cadre-type par le geste et la parole : au vers 723, elle prend Enéas par la main « destre » et au vers 1274, elle déclare explicitement son amour pour Enéas mais à une tierce personne, à sa sœur Anna, confidente type de l'amoureuse, devant laquelle elle prononce les mots-clés qu'elle est incapable de taire plus longtemps : « Ge aime ». Or, c'est le scrupule de manquer à la promesse faite à son mari défunt qui freine Didon : la déclaration directe ne pourrait être conçue que comme la rupture d'un serment à l'égard de la mémoire de son mari : « Garder li voil et tenir foi »³⁷.

34 — *Thèbes*, vv. 6168-69.

35 — Marrou, H-I, *Les Troubadours*, Seuil, Paris, 1971, p. 101.

36 — *Eneas, roman du XII^e siècle*, édité par J.-J. Salverda de Grave, 2 vol., Champion, C.F.M.A., Paris, 1985 et 1983.

37 — *Eneas*, v. 1311.

Au vers 1393, elle prend encore le Troyen par la main. Ce geste réitéré précède un discours mille fois interrompu comme nous le dit le texte : ce discours signifie silence, puisqu'il y a absence de déclaration. Le non-dit s'avère une torture pour Didon car elle n'a qu'une alternative : l'aveu ou la mort³⁸.

Et ce n'est que vêtue comme Diane, lors de la fameuse partie de chasse interrompue par l'orage, que Didon se déclare à Enéas en se donnant à lui corps et âme, dans l'intimité du refuge. Si le non-dit demeure, l'on sait que Didon « tot li consent sa volenté »³⁹ ; c'est ainsi que son amour est déclaré, tout comme nous l'indique le texte : « Or est descoverte l'amor »⁴⁰.

Lorsque nous entendons Enéas déclarer enfin son amour à Didon, de la façon la plus conventionnelle : « sor tote rien vos amerei »⁴¹, c'est précisément au moment de la séparation, séparation qui ne peut être interprétée que comme une rupture, voire une trahison qui conduira Didon au suicide.

Le motif de la déclaration amoureuse prend une autre ampleur avec le personnage de Lavine qui elle, ne sait pas ce qu'est l'amour, comme elle le dit à sa mère : « Dites lo moi / que est l'amors, ge ne sai coi »⁴². Ce qui était inexprimable chez Didon relève du domaine de l'inconnaissable pour cette Lavine promise à Turnus. Et c'est le coup de foudre qui atteint en plein cœur cette profane qu'est Lavine au moment où, du haut de sa tour, elle aperçoit pour la première fois cet étranger qu'est Enéas. Les signes divers de la passion, les symptômes de l'amour ne tardent pas à se faire sentir. Nous voyons comment le coup de foudre précède, dans le cas de Lavine, une auto-déclaration discursive, énoncée dans un monologue intérieur dont le *Roman d'Enéas* est si riche. Il s'agit alors d'une déclaration mentale qui rejoint la révélation et qui précède, à son tour, une déclaration verbale qui n'est autre qu'une confession à sa mère. Pour la première fois, Lavine conjugue le verbe aimer à la première personne : « ge aime »⁴³. Dans un processus d'annomination, le verbe ne sera accompagné de son complément de personne que quelques vers plus bas : l'objet du verbe aimer, le nom, est dissocié au rythme de ses trois syllabes prononcées sur trois vers et deux rimes : « E / NE / AS »⁴⁴.

38 — *Eneas*, vv. 1441-42.

39 — *Eneas*, v. 1525.

40 — *Eneas*, v. 1527.

41 — *Eneas*, v. 1784.

42 — *Eneas*, v. 7889-90.

43 — *Eneas*, v. 8550.

44 — *Eneas*, v. 8558.

Cette déclaration douloureuse, qui ressemble à un aveu adressé à une tierce personne, va devenir directe lorsque Lavine transmet par écrit, avec encre et parchemin, et en latin, un message à Enéas qu'un archer fera parvenir de la pointe de sa flèche : ce message, qui est la déclaration d'amour de Lavine, nous est donné littéralement bien que transposé deux fois dans notre texte : du latin au roman, et du discours direct au discours indirect.

La flèche est donc le véhicule matériel d'une déclaration par écrit, métaphore seconde de la flèche de Cupidon. Et Enéas, atteint de cette flèche porteuse de la déclaration de Lavine, en lisant, voit et comprend que Lavine « L'amot formant »⁴⁵. Leurs regards se rencontrent lorsqu'Enéas tourne les yeux vers le haut de la tour pour la regarder « doucement ». Le regard, ici, suit la déclaration et devient le véhicule visuel expressif d'un amour partagé ; ce processus d'énamoration mutuelle est couronné d'un geste de la part de Lavine qui envoie un baiser à Enéas : « baisa son doit puis lui tendit »⁴⁶. Le message est bien reçu puisque l'auteur nous indique qu'Enéas « bien l'entendit ».

C'est ainsi que la déclaration amoureuse de Lavine s'est développée en quatre temps impliquant la pensée, la parole, l'écrit, le geste et, bien sûr, le regard. L'ampleur narrative de cette déclaration justifie la mutation opérée chez le héros qui désormais se considère muni de quatre mains : « quatre mains m'a doné Amor »⁴⁷, dit-il, mais plus qu'Amor c'est l'audace de Lavine qui en est responsable. Par contre, la déclaration d'amour de la part d'Enéas en est restée au stade de la parole retenue, au stade du regard, nécessaire mais point suffisant, ni pour Lavine qui doute encore des sentiments d'Enéas, ni pour lui-même qui se demande soucieux « Comant le pora el savoir »⁴⁸.

En fait, un homme doit dissimuler : « homme se doit molt bien covrir »⁴⁹. Et c'est ce paradoxe entre le désir de déclarer son amour et la peur de le faire savoir qui conditionne la déclaration amoureuse chez Enéas, représentant beaucoup plus que Lavine la crainte du « qu'en dira-t-on ». C'est ainsi qu'un discret geste de la main adressé à Lavine, sur les lieux de la déclaration d'amour où il revient, a dû suffire pour signifier son amour : cela est bien peu, comparé à la « geste » de Lavine...

En définitive, l'on peut dire que le regard, ce ressort essentiel de l'expression du sentiment, n'a été verbalisé que par Lavine.

45 — *Eneas*, v. 8868.

46 — *Eneas*, v. 8877.

47 — *Eneas*, v. 9060.

48 — *Eneas*, v. 9069.

49 — *Eneas*, v. 9078.

En effet, point de paroles échangées. L'on ne saurait douter, grâce à cela, du rôle éminent de la femme dès le *Roman d'Eneas* par rapport au motif de la déclaration amoureuse. C'est bien dans ce sens que J.-Ch. Huchet⁵⁰ parle de l'amour dans le *Roman d'Eneas* comme « d'une affaire de femmes » et déclare que le discours amoureux « s'énonce au féminin ». En effet, c'est la femme qui se prononce en se déclarant, en amour c'est la femme qui s'engage et qui engage. Didon et Lavine s'avèrent actantes principales de ce motif codifié par le regard, le geste, la parole, et même l'écriture en langue savante. Le cadre-type se renouvelle en se modulant, en réunissant à l'intérieur d'une situation unique tous les éléments du code verbal, visuel et gestuel de la déclaration amoureuse.

Cette évidence de l'initiative féminine illustre parfaitement le rôle de la femme dans cette deuxième période de la chevalerie où, comme le dit Lafitte-Houssat⁵¹, « ce n'est plus seulement la guerre qui compte mais aussi la femme et l'amour ». Ce rôle de déclaratrice qu'endosse la femme se fait patent également dans le *Roman de Troie*⁵², qui nous fournit des exemples de discours amoureux intégrés alors dans un univers de la guerre et de l'amour. La dimension tragique de cette relation conditionne, dans une certaine mesure, le motif de la déclaration amoureuse car c'est la séduction entre deux personnages de deux camps adverses qui déclenche la déclaration, et c'est alors l'amour de l'un qui engage le destin de l'autre.

Le premier exemple se rapporte au cas particulier de Médée puisqu'il s'agit de cette fille de roi et magicienne qui, sous le signe de la magie déclare son amour à Jason de la façon suivante : le regard d'abord confirme la renommée de Jason et amène Médée à tomber amoureuse de Jason qu'elle « fixe » d'un regard franc. Chez Médée aussi, l'amour passe au premier abord par le regard qui exprime déjà qu'elle va céder à la séduction que Jason a exercée sur elle : « Mout le remire doucement / tost li avrei s'amor done »⁵³.

Aussitôt après, lorsque Médée prend la parole, la première elle aussi, c'est sous le couvert de l'hospitalité d'abord, et de conseils ensuite. Son discours déclaratif s'articule selon une virtuosité verbale qui laisse transparaître une *declaratio* qui est la fin

50 — Huchet, J.-Ch., *Le roman médiéval*, P.U.F., Paris, 1984, p. 153.

51 — Lafitte-Houssat, J., *Troubadours et Cours d'amour*, P.U.F., Paris, 1971, p. 16.

52 — *Le Roman de Troie*, par Benoît de Sainte-Maure, publié d'après tous les manuscrits connus par L. Constans, 6. vol., Firmin Didot, S.A.T.F., Paris, 1904-12.

53 — *Troie*, v. 1279.

d'un discours énoncé à voix basse et qui passe du vouvoiement au tutoiement. Exprimer, énoncer en filigrane son amour tout en offrant son savoir et ses pouvoirs extraordinaires au héros, est la forme textuelle d'une déclaration qui est en même temps une demande ou plutôt une exigence d'un échange, d'une assurance d'être non seulement aimée mais aussi d'être prise « femme espose »⁵⁴. Cette déclaration est comblée par le don charnel émis dans une invitation : « en ma chambre vendreiz toz sous »⁵⁵.

Si Médée est magicienne, elle montre cependant qu'elle n'est pas prophète, puisqu'elle croit Jason sur parole, ce Jason qu'elle a poussé en définitive à prononcer la promesse de l'aimer et de ne jamais l'abandonner. Si bien que la déclaration de Jason, qui n'est autre qu'un serment, fait de lui un parjure. Il n'en reçoit pas moins une figurine, un onguent et un anneau, matérialisation des secrets de magicienne de Médée, mais surtout matérialisation de son amour pour celui qu'elle sauve de la mort en lui déclarant de la sorte son amour. C'est ainsi que les objets, chargés alors d'un double sens, viennent compléter la déclaration visuelle, verbale et gestuelle de Médée.

Par ailleurs, dans le couple formé par Pâris et Hélène c'est le regard également qui est le premier ressort de l'amour, et ceci avant même l'enlèvement. L'attirance est réciproque : nous voyons Hélène prédisposée par l'*amor de lonh* à accepter les sentiments de Pâris à son égard. La déclaration prolixe de ce dernier est prononcée juste après l'enlèvement, et sur le ton d'un amour sans limites qui fait déjà d'Hélène la femme de Pâris et même la reine de Troie : « Leiaus amis, leiaus espos / Vos serai tote ma vie / [...] / Verreiz assez en cest païs / Ou toz iert faiz vostre plairs »⁵⁶. Hélène, à ce moment-là, n'explicite aucun sentiment et sa réponse se limite à « Sire, ne sai que dire »⁵⁷. Néanmoins, et beaucoup plus tard, elle comblera ce silence en prononçant la plus belle des déclarations, une déclaration posthume exprimée au passé, qui semble être l'écho de celle d'Ismène : « Je vous aimai plus que moi même »⁵⁸, déclaration prolongée et refermée dans ce cas par le topique du souhait de la mort pour rejoindre à jamais son ami.

Parallèlement à ce dernier couple, dans lequel c'est l'homme qui s'est déclaré le premier, le personnage de Briséïda offre enco-

54 — *Troie*, v. 1409.

55 — *Troie*, v. 1449.

56 — *Troie*, vv. 4744-52.

57 — *Troie*, v. 4755.

58 — *Troie*, v. 22924.

re un exemple d'initiative du côté féminin, mais différent de celui de Médée puisque Briséida aime deux hommes, Troïlus et Diomède. Le texte de Benoît montre bien comment la jeune fille déclare en deux phases son amour à Diomède, c'est à dire à celui du camp adverse, avec des réserves d'abord, puis de façon patente en lui offrant sa manche droite comme enseigne. Dans ce cas, c'est l'objet qui ôte le doute que la déclaration verbale, limitée à quelque espoir devant l'empressement de Diomède, n'avait pas estompé. En effet, la déclaration de Briséida est davantage une contre-déclaration, dans la mesure où son discours consistait en une énumération des scrupules qu'elle gardait vis-à-vis de Troïlus⁵⁹, mêlée, il faut bien le dire, à de timides encouragements. Or, la valeur expressive que revêtait l'objet, c'est à dire la manche de sa robe, se trouvera gestuellement complétée lorsque Briséida, émue, franchira la dernière étape de sa déclaration en se rendant à la tente de Diomède blessé pour se pencher sur lui, prête à lui donner tout son amour.

Mais c'est peut-être dans le couple problématique formé par Achille et Polyxène que le *Roman de Troie* nous fournit l'exemple le plus sensible et intéressant du thème de la déclaration amoureuse.

En effet, Polyxène se trouve et demeure dans l'abstraction la plus totale, tandis qu'Achille, une fois qu'il l'a suivie des yeux, et éprouvé un fatal coup de foudre pour la sœur de celui qu'il a tué, se presse de déclarer cet amour, indirectement, par le biais d'un messenger, à une tierce personne, à savoir la mère de Polyxène, la reine Hécube⁶⁰. Nous connaissons les allées et les tourments d'Achille qui mourra sans avoir revu Polyxène dont l'image s'était gravée en lui. Mais justement cette image s'imposera au-delà de la mort puisque le merveilleux tombeau d'Achille est surplombé de l'« ymage » de Polyxène qui tient de sa main, et dans un vase de rubis et de topazes, les cendres de celui qui est mort pour et par elle. La présence de cette statue représentant Polyxène dans le moindre détail est la sublimation de l'objet comme véhicule de la déclaration d'un amour tu jusqu'au moment de la mort. Cette statue, scellée au tombeau, déclare l'attachement de Polyxène pour Achille, perçu textuellement par la notation de son chagrin, lorsqu'elle apprend la mort d'Achille⁶¹ ; ce chagrin, inscrit sur les traits de cette statue, est l'emblème de la déclaration d'amour

59 — *Troie*, vv. 13327 ss.

60 — *Troie*, vv. 17769-70.

61 — *Troie*, v. 22446.

ineffable, atemporelle, tout comme ont pu l'être, à vrai dire, chacune dans son genre, celles d'Ismène, de Lavine ou de Briséida. Mais le chagrin d'amour de Polyxène, comme celui d'Ismène, d'Hélène, et surtout comme celui de Circé, qui n'avait pu retenir Ulysse malgré ses soins magiques, ou comme celui de Médée, abandonnée par Jason, est un chagrin d'amour dans l'au-delà, un chagrin d'amour qui dure toujours, qui interprète de façon atemporelle et ininterrompue le langage de la plus belle des déclarations amoureuses posthumes du haut de l'un des plus beaux tombeaux nés de l'imagination médiévale.

Pour finir, et sans prétendre mettre en place un canevas définitif de la déclaration amoureuse, nous pouvons dire en dernière analyse que dans le Roman Antique, ce motif est fortement canalisé par le regard : regard contemplateur de la beauté, premier reflet du cœur, témoin de la renommée, expression des autres sens... Ce véhicule traditionnellement privilégié par la doctrine courtoise est complété de l'acte de parole, instrument de l'action, qu'il soit transcrit en discours direct ou en discours indirect, et qui, s'il n'est pas une spécificité féminine, relève pourtant, dans la plupart des cas, de l'initiative de la femme. L'acte de parole, tôt ou tard, s'érige en expression finale de l'admiration pour l'autre, en don spontané de soi et en demande d'amour. L'objet et le geste, quant à eux, sont les formes codifiées de la parole et quelquefois les formes codifiées de l'inexprimable. L'objet et le geste sont les instruments tangibles de l'attachement qui implique à la fois le don et l'exigence. Ils sont les métaphores du don de soi mais aussi du désir de possession de l'autre transmis au premier abord par le regard, et concrétisent le rapport entre la déclaratrice et quelquefois le « déclarateur », et le ou la « déclarataire ».

La déclaration féminine pourrait-elle de la sorte constituer une nécessité narrative ou répond-elle à un certain désir de s'écarter du système idéologique pour céder une large part à la psychologie féminine, point crucial de la thématique amoureuse du roman courtois ? Ou encore, est-elle l'un des échos de la voix féminine de la lyrique occitane, comme a pu nous le faire sentir Antigone, qui, en se déclarant, ne voulait pas qu'on la confonde avec une « berchière » ?

Catherine DESPRÈS
Université de Valladolid (Espagne)

III. Un code pluriel dans le roman arthurien du XIII^e siècle

Bon fils de leur époque, les prosifications arthuriennes du XIII^e siècle sont des romans-fleuves chargés de flots de mots. Ce n'est donc pas étonnant que ces romans foisonnent de déclarations amoureuses, de mots d'amour. Dans le *Lancelot* propre, objet de notre étude, tout le monde dit à n'importe qui, et cela très souvent au cours du roman, « je vous aime plus que tout au monde » : le chevalier à son ami, la dame à sa compagne, le vassal à son roi, la châtelaine à son frère ; « je vous aime, je l'aime, il l'aime » sont les mots-clés, et très souvent, à force de les écouter, on a l'impression que ce sont des mots dénués de sens ; l'expression amoureuse verbale perdrait-elle donc tout son sens dans ce roman et serait-elle remplacée par d'autres codes d'expression ?

Il est vrai que l'on parle beaucoup d'amour au cours de ce siècle ; comme on le voit au début du roman, on peut même jouer avec l'idée de déclaration amoureuse : Gauvain, Arthur, Galehot et Guenièvre s'entredemandent ce qu'ils seraient disposés à donner en échange de la compagnie du chevalier mystérieux qui n'est autre que Lancelot - réponses frivoles, faites pour les autres, mais où pointe déjà ce qui va arriver : Arthur offrirait la moitié de ses biens, sauf Guenièvre ; Gauvain voudrait être une belle demoiselle pour être aimée par le chevalier ; Guenièvre trouve que Gauvain s'est déjà déclaré pour n'importe quelle dame ; Galehot changerait son honneur en honte, et c'est lui, d'après Gauvain, qui gagne le jeu, parce que c'est bien lui qui a offert le plus.

On peut donc parler librement d'amour ; lors de la déclaration par procuration que Galehot fait à Guenièvre, les personnages parlent au milieu d'une salle avec du monde autour, et, d'après la reine « ches dames sont iluec qui moult se merveillent que nous avons tant fait »⁶² ; c'est pour cela que, quand Galehot demande à la reine un baiser pour son ami, « Del baisier, fait ele, n'est il mie ore liex ne tans »⁶³. Les gestes d'amour sont en effet plus rares que les mots dans ce roman et revêtent plus d'importance : quand la Dame de Malehaut retient Lancelot prisonnier, elle va le voir dormir en compagnie d'une de ses demoiselles et veut l'embrasser, mais sa compagne lui dit que ce serait folie ; Galehot veut dormir près de Lancelot et il se glisse en silence

62 — *Lancelot*, roman en prose du XIII^e siècle, édition critique par Alexandre Micha, Droz, Paris-Genève, 1978-1983, t. VIII, p. 115, LIIa-114.

63 — *Ibid.*, t. VIII, p. 115, LIIa-114.

dans son lit pour partir à l'aube avant son réveil. Souvent les gestes d'amour sont entrepris par les femmes, et les résultats peuvent être terribles, en accord avec l'idée sur le danger du sexe féminin. C'est bien Guenièvre qui embrasse Lancelot, ce sont les diverses demoiselles qui veulent le séduire, souvent en se glissant littéralement dans son lit ; c'est la Dame de Malehaut ou Morgue la Fée qui le retiennent prisonnier, c'est la Demoiselle d'Escalot qui lui déclare son amour, ou la fille du Roi Pellés, la Demoiselle du Graal, qui couche avec lui en se faisant passer par Guenièvre. Nous retrouvons donc l'initiative féminine qui donne le ton aussi bien par le geste que par la parole.

Par contre, le regard d'amour est le domaine où Lancelot est le plus à l'aise, souvent jusqu'à en rester « esbahi » : « Maintenant aperçoit bien la roïne qu'il est esbahis et trespensés, mais ele n'ose pas quidier que che soit por li et neporquant ele le soupchoune un poi »⁶⁴.

Et li chevaliers commence la dame a regarder si que tous s'en oublie⁶⁵.

L'amour de Lancelot est en effet proche de la perte de conscience, et il n'est pas étonnant qu'au cours du roman il devienne fou.

Par contre, les objets, en tant que déclaration amoureuse, ont peu d'importance : les amants demandent souvent des dons en preuve d'amour, mais il s'agit de dons qui ne sont pas des objets matériels. Lancelot, par exemple, demande à Galehot — qui voulait faire de lui un roi comme preuve d'amour — de conclure plutôt une paix honteuse avec Arthur — c'est-à-dire, son honneur ; le don serait alors synonyme de sacrifice.

Or, les objets essaient de remplacer les personnes et jouent un rôle de substitut : l'écu de Lancelot sera présent au cours de l'agonie de Galehot.

Etant donnée l'existence dans ce roman de gestes, de mots, de regards et d'objets, avec leur différente portée quant à la déclaration amoureuse, nous allons cerner de plus près un cas d'aveu particulièrement frappant de par sa complexité, à savoir celui de Galehot. Car le rapport de ce personnage à l'amour nous semble être le plus représentatif de la richesse et de la polyvalence que ce motif renferme, d'autant plus qu'à nos yeux Galehot représente une déclaration du silence, tout comme il existe une poétique du silence.

64 — *Ibid.*, t. VII, p. 274, XXIIa-22.

65 — *Ibid.*, t. VII, p. 438, XLVa-1.

Galehot apparaît déjà nommé dans L'Enfer de *La Divine Comédie* de Dante comme le type même de l'entremetteur : « Galeotto fu il libro e chi lo scrissi »⁶⁶ — le comparant au livre qui unit Paolo et Francesca — : roi très riche, très courageux et très sage, il sait bien parler d'amour pourtant, mais pas pour son compte ; c'est lui, en effet, qui plaide la cause amoureuse de Lancelot devant la reine Guenièvre :

« Il vous aime sor tout rien et a fait plus pour vous que onques chevaliers ne fist por feme » ;

« Que plus vous aime que soi meismes » ;

« Je vous prie pour lui » ;

« Car plus riche tresoir ne porriés vous mie conquerre » ;

« Dont le baisiés devant moi par commencement d'amor vraie »⁶⁷.

Il énonce donc l'amour à la troisième personne et devient, en ce qui concerne l'un des amours les plus célèbres du monde occidental, l'intermédiaire, le tiers, qui, lui-même, emploiera cette déclaration comme l'un de ses premiers gestes d'amour envers Lancelot. En effet, c'est pour voir son ami heureux que Galehot s'emploie à cette tâche, bien douloureuse pour lui, celle de l'unir à Guenièvre, même s'il pressent déjà son propre malheur qui viendra de cet amour :

Si m'ait Diex-dit la Reine- vous ne perderés ja riens par moi que je ne vous rende au double. Mais que perderés vous por ce ? Dame, fait il, *celui meismes que vous demandés*⁶⁸.

Galehot, qui tout au début de sa relation avec Lancelot, s'était couché près de lui « al plus coïement qu'il pot » pour passer une nuit sans dormir « car il ne dormoit gaires, ains pensa toute nuit a retenir le chevalier »⁶⁹, vivra cette relation avec la même douloureuse discrétion. Rôle d'intermédiaire, donc, comme première manifestation d'une longue déclaration amoureuse dans laquelle s'épuisera sa vie ; perte de ses rêves de pouvoir (être l'empereur du monde), de son avenir de guerrier, en d'autres termes de tout ce qui est relié à la deuxième fonction dumézilienne en tant que deuxième manifestation ; et étroitement liée à cela, la perte de son honneur, changé en honte par le biais de la paix humiliante faite avec Arthur pour l'amour de Lancelot.

66 — Dante, *Divina Comedia-Infierno*, Seix-Barral, Barcelona 1973, v-v. 137.

67 — *Ibid.*, t. VIII, pp. 112-114, LIIa 112-114.

68 — *Ibid.*, t. VIII, p. 98, LIIa-91.

69 — *Ibid.*, t. VIII, p. 8, LIIa-63.

La maladie, ensuite, comme déclaration biologique, somatique de cet amour, et avec elle, les rêves d'angoisse : la déclaration psychique. Cet état maladif éveille les soupçons de Lancelot, lequel, comme nous le verrons, ne comprendra cette déclaration que trop tard « et il sospiece bie qu'il n'est a malaise se par li non »⁷⁰. Les rêves sont pourtant une déclaration assez claire et bellement exprimée : il y a, d'une part, les deux cœurs que Galehot a « dedens mon ventre et estoient si pareil que a paines peust l'en l'un deviser de l'autre »⁷¹ ; l'un de ces cœurs, partant de Galehot, provoque sa mort ; d'autre part, le deuxième rêve symbolise la reine sous la forme d'un serpent, typique métaphore de la féminité, qui répand le feu et la flamme, et tue Galehot.

La maladie, troisième déclaration amoureuse de Galehot, devant l'incompréhension de l'objet de cet amour, sera consultée devant les clercs les plus savants du monde ; c'est là le célèbre passage de la maladie d'amour « el cuer m'est entree une maladie qui me destruit si que j'en ai perdu et le mengier et le boivre et le reposer el lit, ne je ne sait dont ele ne puet estre venue »⁷².

La non-réception du message codé de la part de l'objet aimé produit donc, par un singulier effet, la confusion, le non-savoir de celui qui ressent l'amour ; il faudra donc faire appel à la « clergie », ce savoir tant prisé au XIII^e siècle, pour révéler à Galehot qu'il y a trois maladies du cœur (curieusement parallèles aux trois fonctions duméziliennes) et qu'il est atteint de la troisième, la maladie d'amour qui, souvent, ne peut être guérie, étant la seule que le malade préfère à la santé.

Comme le dit Jean-Charles Huchet dans le *Roman Médiéval*⁷³, « l'amour médiéval est avant tout une taxinomie de symptômes. L'amour médiéval est avant tout une symptomatologie et le discours qui en rend compte un discours médical ». Une fois que les clercs déchiffrent toutes les angoisses de Galehot, une fois qu'ils le mettent en face de sa mort très proche, ils lui imposeront en plus le silence envers Lancelot : si on aime quelqu'un, on ne doit pas le faire souffrir. Galehot rassure donc son ami, il lui fait croire que sa vie sera longue, et de la sorte, à travers cette obsession, poussée au masochisme, du bien-être de son ami, il se déclare une nouvelle fois.

Rôle d'intermédiaire, maladie, silence, et finalement la mort, seront donc les diverses étapes de la longue déclaration de ce

70 — *Ibid.*, t. I, p. 4, II-3.

71 — *Ibid.*, t. I, p. 7, II-9.

72 — *Ibid.*, t. I, p. 38, IV-13.

73 — Huchet, J-Ch., *Le roman médiéval*, P.U.F., 1984, p. 158.

prince tragique. Croyant que Lancelot est mort, il perd « le men-gier et le boivre » pendant onze jours et onze nuits, la plaie qu'il a eue en se battant pour conquérir l'écu de Lancelot s'ouvre et lui pourrit la chair et, à la suite de cela, « li avint une maladie dont tos li cors li secha et tuit li membre »⁷⁴. L'amour, cette terrible maladie dont les clercs lui avaient parlé, s'empare tout à fait du corps meurtri de ce roi et le détruit. Ce sera après, une fois mort, mort de silence et d'amour refoulé, pourrions-nous dire, que tout sera douloureusement clair pour Lancelot ; en effet, Galehot laisse une déclaration écrite en pierre pour la postérité, son épitaphe :

Ci gist Galehout li fiz a la Jaiande, li sires dels
Lointaignes Isles qui por l'amor de Lancelot morut⁷⁵.

Mots d'amour et de reproche à la fois, adressés à l'éternité, et *écrits*, il faut bien tenir compte de cela ; Lancelot, en lisant ces mots, tombe pâmé, crie sa douleur, se frappe et se blesse lui-même « et esgratine son viaire si qu'il en fet le sanc salir de totes pars, si se prent as chevels et se fiert grans cops del poing en mi le front et en mi le pis et crie si durement qu'il n'il a celui qui tote pitiés n'en preigne ; si se laidenge et maldit l'ore qu'il fu nés », et dit : « Ha, Diex ! quel damage, quel perte del plus preudome del monde qui mors est por le plus vils chevalier et por le plus malvés qui onques fust. »⁷⁶.

Sauvage réponse, donc, à la funèbre déclaration amoureuse ; la tombe, en effet, sera le lit nuptial pour les deux chevaliers, puisque ce sera aux côtés de Galehot que Lancelot est destiné à être enseveli. Ce corps que Galehot a à peine effleuré de sa vie, c'est la mort qui le lui offrira donc pour toujours, ce qui nous rappelle indirectement l'amour déclaré dans la mort d'Achille et de Polyxène.

De la même façon, dans *La mort le Roi Artu*, la Demoiselle d'Escalot, dont la déclaration en vie a été méprisée par Lancelot, en arrivant morte dans sa nacelle devant le château du roi Arthur, porte dans son aumônière une déclaration écrite : « ge sui morte par le plus preudome del monde et por le plus vilain, ce est Lancelot del Lac », et sera enterrée avec une épitaphe semblable à celle de Galehot : « Ici gist la Damoisele d'Escalot qui por l'amor de Lancelot morut »⁷⁷. Les mots d'amour, dans ces

74 — *Ibid.*, t. I, pp. 388-389, XXXV-1/2.

75 — *Ibid.*, t. II, p. 212, XLIX-10.

76 — *Ibid.*, t. II, pp. 212-213, XLIX-10.

77 — *La Mort le Roi Artu*, roman du XIII^e, édité par Jean Frappier, Droz, Paris-Genève, 1964. pp. 89-92.

romans en prose, sont donc trop abondants, les gestes plus rares (n'avons-nous pas une Guenièvre qui s'accroche désespérément à sa position sociale et qui économise ses baisers et preuves d'amour envers Lancelot ?) ; et ceux qui aiment le plus ne savent pas s'exprimer par eux-mêmes et ont besoin d'un intermédiaire, comme Lancelot ; ou bien, il sont condamnés à la mort par amour, et à lancer leur déclaration, incomprise ou rejetée, par celui qui l'a suscitée, aux ténébres de la mort.

En conclusion, on peut dire que les cadres-types à l'intérieur desquels s'est configurée la déclaration amoureuse dans la chanson de geste demeurent dans le roman, roman antique et roman arthurien ; mais la voix raide du jongleur éclate dans le texte romanesque, où la déclaration amoureuse se trouve modulée, enrichie de nuances et de variantes, tant physiques que psychologiques, mais ancrée sur le même support que constitue le code pluriel des quatre ressorts. Pour paraphraser R. Barthes, nous avons essayé de dresser un inventaire de la parole amoureuse pour découvrir et redécouvrir le sens du « parlez-moi d'amour » à travers les textes parcourus. Par ailleurs, ces quatre ressorts articulants le motif de la déclaration amoureuse sont encore valides aujourd'hui, même si le climat affectif et les structures mentales déterminent d'autres données dans nos textes, car le motif s'intègre dans un ordre des choses solidaire d'une époque où plus que jamais tout est signe. L'amour doit cependant être déclaré, que ce soit par des moyens rationnels ou magiques, comme on l'a vu ; l'objet, le geste, le regard et la parole entrent dans « l'écheveau » complexe de signes pour reprendre l'expression de G. Duby, dans *Le Temps des Cathédrales* : « L'ordre du monde repose sur un tissu de liens ténus, d'influx magiques : tout ce que les sens perçoivent est signe : le mot, les bruits, le geste, l'éclair, etc. »⁷⁸.

C'est ainsi que, de génération en génération, cet ordre des choses, ce tissu de liens, unissent l'homme médiéval avec l'homme d'aujourd'hui. Nous n'avons qu'à écouter les paroles de Nathalie Sarraute quand elle dit dans *L'usage de la parole* :

Le mot amour et ses dérivés, je vous aime, je t'aime, nous nous aimons, quand ils sont prononcés, quand ils sont répétés, comme les paroles des prières que des voix innombrables à travers les âges, de génération en génération ont récitées, répandent la sécurité, l'apaisement.

Celui qui après tant d'autres, avec tant d'autres les prononce, accepte humblement d'être l'un d'entre eux, de n'être qu'un parmi eux⁷⁹.

Javier BENITO
Université de Valladolid (Espagne)

79 — Sarraute, Nathalie, *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 77-78.