

La demande d'amour dans *Cliges*, de Chrétien de Troyes

Dans un numéro des *CCM* paru en 1970, M.Ph. Ménard a écrit un important article sur le sujet de ce colloque. Il y a souligné le rapport entre la déclaration amoureuse et le monologue ainsi que la nature sinueuse et embarrassée de la déclaration chez Chrétien de Troyes (Ménard, 1970). Nous nous proposons de revenir sur cette problématique en insistant sur la dimension aporétique de la déclaration. Celle-ci engage ce qui tourne autour ou ce qui est à côté de la déclaration, ce qui la déplace et la dépasse. Nous avons choisi le roman de *Cliges* pour y étudier une figure de l'ambiguïté de la déclaration d'amour qui la construit en même temps comme demande et comme don.

Très souvent la déclaration est projetée dans un monologue. L'un des monologues de Soredamor articule la solution d'un problème qui se révèle être finalement la ré-formulation du problème :

Or del sofrir tant que je voie
si jel porroie metre an voie
par samblant et par moz coverz.
Tant ferai qu'il en sera cerz
de m'amor, se requerre l'ose (1031-5 ; nous soulignons)

Soredamor établit la convenance communicationnelle entre un certain type de discours et l'objet de ce discours ; cependant, ce discours (« par samblant et par moz coverz ») se soumet à une dimension thérapeutique qui ne deviendra effective que quand elle donnera lieu à un autre discours, celui d'Alexandre : « se requerre l'ose ».

Soredamor demande donc le discours de l'Autre, tout en éliminant l'aporie — que la rime même dénonce — établie entre « coverz » et « cerz ». Le discours énigmatique (« moz coverz ») et tropé¹ (« par samblant ») se croit bon de produire la certitude (« il an sera cerz ») : il consisterait en des « guidelines » qui orienteraient la production discursive d'Alexandre. Le déguisement linguistique créerait performativement la réalité (« tant ferai qu'il an sera cerz ») ; le détour rhétorique deviendrait « metre an voie » ; l'équivoque serait forcément sans équivoque. En l'absence de l'Autre, le soliloque se prétend une communication heureuse ; et quand Soredamor se propose parler « par samblant et moz coverz », elle assume que ce parler est de l'ordre d'un beaucoup faire (« tant ferai »), capable de créer ou de guérir la réalité.

Pourtant il ne semble pas que la revendication de la toute — puissance du statut d'agent par Soredamor soit fondée. Elle ne fait que parler — se parler ; et ce parler ne bénéficie pas des qualités démiurgiques d'un faire : l'unidirectionnalité, l'inéquivocité, la productivité. Ainsi la substitution de *faire* à *parler* n'est-elle que la *substitution* de faire à parler. Lorsque le discours de Soredamor décide de découvrir une voie vers l'Autre « par samblant et moz coverz », il met debout finalement une allégorie du langage embarrassé de son illisibilité inhérente. Le discours reconnaît comme sa condition celle d'avoir perdu depuis toujours son objet.

Le plus intéressant du monologue réside ainsi dans l'opposé des sens qu'il prétend négocier. En essayant de fonder une dimension intersubjective dans une subjectivité appropriée, il glisse vers la destitution subjective qui se reconnaît dans une relation d'implication nécessaire : la demande d'amour a toujours déjà été demandée. La demande s'avoue demande, donc parler. Elle se borne à différer son discours dans le discours de l'Autre.

Dans la certitude, d'où sourderait la demande d'amour, seul l'énigme est sûre. En fait, le monologue ne découvre pas la voie de sa formulation apaisante et sans équivoque. Au contraire, il définit celui à qui on demande l'amour comme quelqu'un d'inaccessible et indéterminé. La demande ne le rend pas ni proche ni réciproque. L'élaboration rhétorique du message amoureux ne se borne pas à symboliser l'objet perdu et demandé, elle dénie en même temps sa dimension de demande. Ainsi, le faire rhéto-

1 — « Figurative speech that uses words in other than their literal sense, as in metaphor, allegory, and metonymy » (Kelly 1993 : 161)

rique de Soredamor aboutira au don de la chemise brodée avec un fil de ses cheveux dorés. La demande est un don. Et le don une demande tropée — demande de l'objet perdu, impossible à dire autrement que par la voie — ou le détour — du trope et de l'écriture.

La chemise brodée aux fils d'or est ce trope, ce texte. Mais l'un de ces fils étant un cheveu de Soredamor, la chemise est aussi un éclat de son corps, un bout qui s'en détache pour broder (tracer le bord d') un objet et y inscrire en or la valeur de symbole de l'objet du désir. La chemise est donnée comme un texte à interpréter. Elle demande à Alexandre de découvrir le nom de celle qui l'a brodée. Alexandre devrait procéder à une lecture de l'« *integumentum* » — désoculter le fil de cheveu confondu aux fils d'or, le distinguer comme trait du corps absent. Ce trait devrait le conduire à la re-connaissance de l'auteur de la broderie, à la découverte de son nom : Soredamor, « *sororee d'amors* » (972), nom-métaphore qui est déjà lui-même une demande d'amour :

Amer doi, si doi estre amee,
si je vuel par mon non prover,
qu'amors doi an mon non trover. (956-8)

Le cheveu brodé est moins une signature que la recherche d'une communication impossible. Donner une partie du corps pour symboliser ou broder le désir, équivaut à symboliser le nom, non pas en signature linéaire, mais en broderie, en trope, si bien que la présence du corps (le corps comme présence) reste suspendue à un fil de cheveu.

Or, on le sait, Alexandre n'a pas lu la chemise. Il saura la vérité par Soredamor sur demande de la reine. Dès lors, la chemise acquiert une valeur érotique pour Alexandre qui « fet joie d'un chevol » (1622). C'est ce rien — ce cheveu — qu'Alexandre fétichise dans la chemise :

Quant il est colchiez an son lit,
a ce ou n'a point de delit
se delite, anvoise, et solace.
Tote nuit la chemise anbrace,
e quant il le chevol remire,
de tot le mont cuide estre sire. (1615-20)

Par la chemise est vaincue la distance ou l'antithèse entre le tout et le minimum, entre le monde et le cheveu.

Le monde fonctionne comme représentant de l'objet de l'amour. Étant par définition un Tout puisqu'il contient tout, le monde supporte un désir d'intimité possessive avec l'aimée. Il s'agit d'« estre sire de tot el mont ». De la chemise, signe du corps, don d'amour, Alexandre passe au cheveu pour se donner l'objet comme trouvé. Le cheveu brodé dans la chemise transforme celle-ci dans un corps sans faille : c'est le fétiche avec lequel, et grâce à la sur-valorisation qui passe du cheveu au monde, le sujet se garantit contre le manque et l'aporie. La réponse d'Alexandre à Soredamor est l'illusion du pouvoir sur un objet inerte — un monde. Le fétichiste s'approprie l'objet, le fixe définitivement. Et c'est là que l'on voit que l'objet est, comme le dit Lacan, « exactement rien » (Lacan 1994 : 194). Dans le cas d'Alexandre, « un chevol »².

Il nous semble que le plus intéressant de la déclaration amoureuse est tout ce qui tourne autour. Car on n'y déclare pas son amour — W.T.H. Jackson le soulignait dans son étude sur les problèmes de communication chez Chrétien (Jackson 1985). On signifie son désir par des moyens indirects — un fil de cheveux, des regards, la métaphore courtoise — des signifiants qui suppléent à ce que le langage ne saurait dire. Si bien que le destinataire de la déclaration, ne sachant jamais si l'autre lui a vraiment avoué son amour, doit gloser en monologue ce *surplus de sens*.

Aux mots couverts de Soredamor, son fils Cliges fait succéder les regards couverts :

Mes Cliges par amors conduit
vers li ses ialz covertement
et ramainne si sagemant
que a l'aler ne au venir
ne l'an puet an por fol tenir,
mes deboneiremant l'esgarde,
et de ce ne se prenent garde
que la pucele a droit li change.
Par boene amor, non par losange,
ses ialz li baille et prant les suens (2760-9)

2 — On peut mentionner également les dons portés comme enseignes aux tournois. Lacan rappelle d'ailleurs que le fétiche est assumé comme un trophée avec lequel le sujet héraldise son rapport avec le sexe (Lacan 1994 : 157). La plupart des dons sont des éclats du corps féminin — mèche de cheveux, manches, « guimples », « joiaus » — des objets qui se détachent du corps comme sa partie, qui restent suspendus entre l'Un et l'Autre, séparables mais non pas incorporables, et constituent une zone ambigüe où le manque de l'un se surpose au manque de l'Autre. La fétichisation de ces objets les transforme en signe de triomphe sur l'aporie de la différence des sexes.

Le succès du langage du regard ne dépend pas de ce qu'il serait lui-même mais d'un savoir-faire capable de contrôler les allées et les retours du regard, si bien que les autres ne s'en aperçoivent pas. Mais ce langage qui se prétend privé est, comme l'autre, soumis à une loi qui l'empêche de tout dire. Les regards qui vont et viennent ne transforment pas la personne dans un signe (un tout posé devant les yeux) : les regards sont des signes, des signaux discontinus (des coups d'œil) qui ne répondent pas de la frontalité de son objet ni ne reproduisent sa dimension. En tant que stratégie rhétorique — du type auquel Derrida appliquerait la catégorie de « supplément » (Derrida 1967) —, le regard indirect n'a de sens ni unique ni univoque. Le regard est « guenchi »³, il esquive son objet. Il se trouve soumis à des oblitérations qui coupent, détournent et font tomber le regard qui (ne) se donne (pas) — qui se dénie. Et n'ayant de sens ni unique ni univoque le regard ne peut voir ni savoir l'objet :

Molt li sanble cist changes buens,
et miaudres li sanblast a estre,
s'ele seüst point de son estre ;
n'an set plus mes que bel le voit (2770-3)

On dira avec Lacan : « Jamais tu ne me regardes là où je te vois » et « ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir » (Lacan 1973 : 118). Ce « point » (aveugle), nœud du conflit entre désir et pulsion, fait la jouissance de Fénice : exclusion du savoir évidé dans le voir : « n'an set plus que bel le voit ».

Le texte continue :

et s'ele rien amer devoit
por biauté qu'an home veïst,
n'est droiz qu'aillors son cuer meïst.
Ses ialz et son cuer i a mis,
et il li ra son cuer promis. (2774-6)

Don du regard, don du cœur. Dans le discours courtois le cœur — qui a cette qualité merveilleuse d'être séparable — est le paradigme de l'objet perdu et demandé. Perdu en tant qu'il a été donné à l'Autre qui est censé l'avoir et pouvoir le rendre. Or, de ce cœur, l'Autre n'en sait rien et ne peut répondre de rien

3 — C' est Fresne qui le dit. Elle parle de ses yeux qui poursuivent Galeran : « par eulx sans faille a mal m'atour;/par leur guencher et par leur tour/ay je le cuer espris de feu » (*Galeran de Bretagne*, v. 2223-5).

lorsque son premier propriétaire le lui demande. Écoutons la demande de Galiene à *Fergus* dans une scène qui ré-écrit celle de la rencontre nocturne de Perceval et Blanchefleur :

Mon cuer ai perdu se ne truis
qui me die qu'est devenus.
Car il est cha a vos revenus.
Rendés le moi, vostre merchi. (*Fergus*, 1940-3)

Le cœur existe en parole. Et il dépend de l'existence de l'Autre à qui on demande de parler : « qui me die qu'est devenus ». Un Autre supposé complet comme l'indique l'expression de déférence : « vostre merchi ». Mais *Fergus* ne peut pas comprendre le sens abstrait et euphémique de la métaphore courtoise qui donne le cœur pour (demander) le corps. Il répond donc à Galiene qu'il n'a pas le cœur qu'elle a perdu, qu'il ne l'a jamais vu et que, s'il l'avait, il ne le lui rendrait pas (1944-8). Il rejette la possibilité de l'événement référé par le « topos » (donner le cœur) et l'accepte comme valeur. Mais le réalisme du « nice » est aussi une limitation. *Fergus* ne détient pas le savoir rhétorique (le code) qui lui permettrait de passer de « cor » à « cuer ». De ce fait, Galiene est obligée de lui indiquer des pistes qui fassent comprendre que « cuer » n'a pas un sens littéral mais latéral :

Ha, sire chevaliers, nel dites ;
ja est il vostres testos quites.
Por coi n'en avés garde prise
quant il est tos en vo service
et je aveuc, se vos volés. (1949-53)⁴

Mais *Fergus* ne comprend pas ou ne veut pas comprendre. « [...] much of the verbalizing is non-communication », disait Jackson à propos des dialogues amoureux (Jackson 1985 : 196).

Revenons à *Cliges*. Les derniers vers cités du *Cliges* servent de prétexte à un discours du narrateur (2781-814) — que nous nous

4 — K. Gravdal remarque que Perceval comprend « quite literally » la déclaration d'amour de Blanchefleur si bien qu'ils passent la nuit ensemble. Dans *Fergus*, « the scene begins properly enough, but abruptly goes awry » (Gravdal 1989 : 29) si bien qu'ils ne passent pas la nuit ensemble. En fait, la scène du *Fergus* se construit en quiasme par rapport à celle du *Perceval*. Le point où les deux scènes se nouent c'est l'interprétation masculine de la demande féminine dans son rapport au sexe. Il nous semble au contraire que Perceval comprend le sens métaphorique du service d'armes que Blanchefleur lui demande : ainsi l'invite-t-il à se coucher à son côté. La lecture latérale de Perceval produit un « surplus » qui construit le rapport sexuel comme indécidable et aporétique — et ceci Gravdal ne le dit pas. L'interprétation littérale de la demande d'amour de Galiene a l'effet contraire : *Fergus* disjoint les registres amoureux et chevaleresque — il a une aventure à accomplir et ne se soucie pas d'amour — et là c'est sûr qu'il n'a pas eu de rapport sexuel.

dispensons de citer parce qu'il est très long et très connu — qui, en essayant de répondre à la question de savoir si l'on peut bien donner son cœur, amplifie le « topos » du cœur séparable sous la variante de l'union des cœurs. Il y est dit que l'union des cœurs n'impliquerait en rien le corps. Il ne faut pas croire que le cœur quitte le corps pour s'unir à un autre cœur. L'union des cœurs n'est que l'expression rhétorique et psychologique, ou plutôt, la transposition allégorique de l'union des volontés. On pourrait rapprocher le discours du narrateur du discours ecclésiastique qui aspirait à légitimer le mariage en tant qu'union des volontés et non (ou moins) en tant qu'union des corps (Duby 1981). Plus loin, dans un long monologue où elle essaye de donner un sens aux mots de Cliges « je sui toz vostres » (est-ce bien une déclaration d'amour ?), Fenice s'opposera à cet avis du narrateur et soutiendra que l'union des cœurs n'est justement pas une traduction rhétorique de l'union des volontés.

Voyons le cas de plus près. Les volontés, dit le narrateur, se réuniraient comme les voix dans une chanson chantée à l'unisson (2801-14). La comparaison explique que seule la comparaison permet de dire que la volonté est une et que le cœur est séparable. De même, l'union des cœurs, tout comme « chanter a une concordance », ne peut se produire qu'« an chansons et an vers ». Remarquons l'affinité, établie par la rime, entre les verbes de la réunion (« assanblent ») et de l'illusion (« sanblent »). Il s'agit d'une figure étymologique qui nous dit que l'union a sa racine, c'est-à-dire, sa vérité, dans l'apparence. Or, comme nous l'avons dit, Fenice va s'opposer au narrateur (pas à l'auteur textuel). Si elle critique le « topos » (4442-72) c'est parce que celui-ci dénote une imprécision remarquable. D'abord, l'union des cœurs dissimule la hiérarchisation des genres⁵. Les cœurs sont « molt divers et contraire » (4452), l'un est masculin, l'autre féminin, ce qui veut dire qu'ils sont des constructions de pouvoir : « li suens est sire et li miens sers » (4454). La construction rhétorique du vers accuse la divergence entre les cœurs là où l'af-

5 — À cet égard, le « topos » de l'union des cœurs joue le même rôle de masque que C. Marchello-Nizia attribue au dialogue amoureux et, de façon globale, à la fiction. Qu'est-ce que dissimule le dialogue amoureux ? « [...] ce que masque cet euphorisant accord de deux voix qu'asserte la narration, c'est la nécessité d'un préalable ajustement des codes linguistiques. Car c'est cela, finalement, l'objet véritable du dialogue enfin instauré [...]. Mais dès qu'un accord est enfin trouvé sur les mots, une nouvelle différence surgit, sur, dirais-je, la syntaxe narrative [...]. Cet écart toujours renaissant (comme Fenice-phénix), que figure-t-il, derrière la cohérence de la narration ? Irréductible idiotisme de toute langue dès qu'elle est actualisée par un sujet, inéluctable différence des sexes malgré le voile de l'absolue ressemblance, ou bien encore nécessité toujours renouvelée de l'invention romanesque ? » (Marchello-Nizia 1988 : 230-1). Ou tout à la fois ?

finité est phonétiquement donnée (sire/sers). Ensuite Fenice considère que l'union des cœurs — qui n'en est pas une — doit être remplacée et dépassée par l'union des corps :

Dex, que ne sont li cors si prés
que je par aucune meniere
ramenasse mon cuer arriere ! (4470-2)

On dirait que le cœur reporte l'union des corps. À notre avis, cette impatience qui se propose rejeter le rien du cœur pour retrouver la matière des corps — qui rejette la voie symbolique (et il est remarquable qu'il s'agisse ici d'un état de choses hypothétique) —, nous encore une fois la pucelle et la femme, le discours courtois et le discours misogyne. Ainsi, à travers sa critique du « topos », Fenice approfondit-elle la *genrelisation*⁶ où la femme occupe le lieu(-commun) traditionnel qui l'identifie avec le concret, la matière, le corps (voilà pourquoi elle s'opposerait au narrateur mais pas à l'auteur textuel).

Concluons. Que ce soit dans le dialogue de Galiene et Fergus ou dans le monologue de Fenice, le don du cœur apparaît comme promesse et « différance » du don du corps. Le jeu topologique et topologique du « topos » du don du cœur montre que le corps est le lieu de ce don impossible à dire et que le cœur vient remplacer comme supplément : il viendrait s'ajouter du dehors, le laissant intact ; mais en même temps il le remplace (Derrida 1967). Ce jeu, qui donne le cœur pour le corps (au lieu du corps et pour avoir le corps), circonscrit le don du cœur comme demande d'amour.

La déclaration d'amour se projette en monologue : on y réfléchit, on spéculé sur, on fantasme sur l'aporie du dire amoureux. On l'invente, on l'interprète. Adressée à un autre inaccrochable, elle déclare moins l'amour qu'elle ne le demande. Et pour demander elle (se) fait don. Pas reçu. Impuissante à dire son désir, à obtenir son objet, la demande d'amour est au carrefour de la rencontre manquée des sens et des sexes. À cet égard elle peut être considérée une figure métonymique du discours courtois dans son ensemble.

Cristina ALVARES

Americo DIOGO

Université du Minho-Portugal

6 — Nous avons fait dériver ce mot de « genre », c'est-à-dire la désignation qui se réfère à l'ensemble de stéréotypes qui déterminent les positions et les fonctions des sexes. La *genrelisation* s'oppose nettement à cet axiome lacanien selon lequel le rapport sexuel est impossible.

Bibliographie

- Chrétien de Troyes, *Cliges*, éd. A. Micha, Paris, Champion, 1982.
- Guillaume le Clerc, *Fergus*, éd. W. Frescoln, Philadelphia, W.H. Allen, 1983.
- Renaut, *Galeran de Bretagne*, éd. L. Foulet, Paris, Champion.
- Derrida, J., 1967, *De la grammatologie*, Paris, Minuit
- Duby, G., 1981, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Gallimard
- Gravdal, K., 1989, *Vilain and courtois : transgressive parody in french literature of the twelfth and thirteenth centuries*, Lincoln & London, U of Nebraska P.
- Jackson, W.T.H., 1985, « Problems of communication in the romances of Chrétien de Troyes » in Ferrante, J.M. & Hanning, R.W., eds., *The challenge of the medieval text : studies in genre and interpretation*, N.Y., Columbia UP (p. 185-96).
- Kelly, D., 1993, *Medieval french romance*, N.Y., Twayne.
- Lacan, J., 1973, *Le séminaire XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- Lacan, J., 1994, *Le séminaire IV : la relation d'objet*, Paris, Seuil.
- Marchello-Nizia, C., 1988, « L'invention du dialogue amoureux : le masque d'une différence » in Ollier, M-L., éd., *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Paris/Montréal, Vrin/Presses univ. de Montréal (p. 223-31).
- Ménard, Ph., 1970, « La déclaration amoureuse dans la littérature arthurienne au XII^e siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 13, p. 33-42.